

MALE AM ZELLULOID
Zum relationalen Materialismus im kamerlosen Film

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

an der Fakultät Gestaltung
der Universität der Künste Berlin

vorgelegt von

Olga Moskatova

Berlin, 18. März 2016

Erstbetreuer: Prof. Dr. Siegfried Zielinski

Zweitbetreuerin: Prof. Dr. Beate Ochsner

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG.....	1
II. MATERIALITÄT IM LICHT DER TRANSPARENZ- UND OPAZITÄTSDEBATTE.....	19
1. Metaphysischer Materie- als Medienbegriff.....	23
2. Materialität im Modus der Störung	32
3. Materialität im Modus der Reflexivität – zwischen Politisierung und Essentialismus ..	36
Materialität im Politischen Modernismus.....	39
4. Sichzeigen der Materialität.....	52
5. Zwischenresümee	64
III. PLURIVIDUUM: VOM INTER* ZUM TRANS*	66
1. Simondons Individuationsphilosophie – vom Verhältnis zur Relation	66
2. Form und Materie	78
3. Pluralität, Relativität und Rekursivität des Präindividuellen.....	86
4. Materie – Material – Transmaterialisierung	90
5. Form – Information – Signifikation	95
6. Plurividuum – ein Zwischenresümee	106
7. Kameralose Produktionsanordnungen.....	110
IV. HANDMADE	114
1. Scratches I: Co-Produktion	114
2. Scratches II: Relationalität des Feldes	130
3. Reproduzieren: Produktion vom Singulären	145
V. KONTAKTBILDER	160
1. Verlichten: Kollaboration	162
2. Dé/Collagieren: Produktion von Dis-Apparition.....	179
3. Inkorporieren: Semiotik der Reproduktion.....	194
VI. AUTOGENERATION UND AUTODESTRUKTION	209
1. Destruieren: Phasische Verhandlungen I.....	214
2. Zerstören: Deklassierende Entstörungen	231
3. Generieren: Phasische Verhandlungen II	245
VII. SCHLUSS	259
ABGEKÜRZTE LITERATUR.....	265
LITERATURVERZEICHNIS	266
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	294
FILMOGRAFIE	295

I. EINLEITUNG

Ein Gestöber bunter Partikelchen unterschiedlicher Größe und Dichte schwirrt aus dem dunklen Tiefenraum entgegen. Wie kleine Moleküle, die sich zu größeren Ensembles verbinden und wieder auflösen, entfalten die Farbtröpfchen ein Spiel der expansiven Zerstreuung des Bildfeldes. Der regelmäßige akustische Beat, mit dem ALL OVER (Super 8, Farbe, Ton, 7 Min., 2001) eingeleitet wird, weicht summenden, rauschenden und knisternden Klangschichten. Im Wechselspiel des visuellen Pointillismus mit dem Akustischen changiert Emmanuel Lefrants ohne Kamera produzierter Film zwischen hypnotisierendem Sog und einer unangenehm innervierenden Überforderung der Sinne, die aggressive Wahrnehmungsexperimente der strukturellen Flickerfilme aufruft. Diese ästhetischen Besonderheiten verdanken sich nicht zuletzt den mit der Entstehungsweise einhergehenden Diskontinuitäten im differenziellen Verhältnis der Einzelkader:

Vor jedem Eingriff wird die Filmemulsion mit einer Schicht chemischer Produkte bedeckt, deren Endfarbe nach dem Entwicklungsprozess schwarz ist. Dieser Anfang im Schwarz kann wie die Farbe Weiß bei Kasimir Malewitsch aufgefasst werden: ein Raum, von dem aus alles möglich ist, der Raum absoluter Potentialität und Virtualität. [...] Es handelt sich also grundsätzlich nicht darum, eine unberührte Oberfläche mit Formen oder Farben zu überziehen; diese existieren bereits, sind aber durch die auf Zelluloid aufgetragenen chemischen Schichten verdeckt. Um das Bild zum Vorschein zu bringen, entzieht man dem Bildträger eher Materie als welche hinzuzufügen.¹

Die Anspielung auf Drippingverfahren im Titel ist nicht zufällig: Im Anschluss an diese chemischen Beschichtungen werden Substanzen in halbkontrollierten Bewegungen getropft. Dabei werden verschiedene Chemikalien wie Salz- oder Schwefelsäure, Natron oder Bleichlauge in mehreren Etappen auf den vorbereiteten Schwarzfilm zerstäubt. Die so entstandenen farbigen Punkte sind Resultate der chemischen Reaktionen. Deren Größe und Farben variieren je nach Substanz und Abstand des Zerstäubers, der Temperatur und der Konzentration der Lösungen. Lefrant musste diese Reaktion wiederum durch andere Chemikalien, über die er schweigt, für kurze Zeit unterbrechen und bei jedem Meter Film zügig eine Kopie der Zwischenergebnisse erzeugen. Die Filmemulsion reagierte weiter und heute ist nur noch ein transparenter Filmstreifen übrig geblieben.² Während alle chemischen Potenziale des direkt bearbeiteten Films verbraucht wurden – das Sichtbare in ALL OVER präsentiert Momentschnitte der unterschiedlichen Zeitpunkte des Experiments –, lässt der transparente Filmstreifen zugleich anderweitige kameralose Verfahren wie Staub- oder Kristallzüchtung, Bekleben mit Pflanzenfragmenten oder Emulsionsschichten anderer Filme, Stempeln oder Bemalen zu und kann derart neue Prozesse und Produktionsanordnungen co-konstituieren.

¹ Lefrant, Emmanuel: Emmanuel Lefrant. In: Hollein, Max/Schlicht, Esther (Hg.): Zelluloid. Film ohne Kamera (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2010). Bielefeld: Kerber, 2010. S. 84.

² Zu allen Produktionsdetails vgl. ebd.

Nicht selten haben Avantgarde- und Experimentalfilmemacher_innen, zum Teil aus Mangel an Mitteln oder Zugang zur Filmtechnik, die Emulsionsschicht und die aufgezeichneten Bilder gesammelter Outtakes und des gefundenen Materials gezielt entfernt, um auf transparenter Filmbasis zu malen oder einfach direkt auf die gefundenen Bilder zu scratchen oder sie anderweitig zu manipulieren. Kameralose Filme sind dabei nicht nur durch die ganze Geschichte des Avantgarde- und Experimentalfilms verstreut, diese ließe sich zweifellos auch als eine Geschichte der Kameralosigkeit neu schreiben. Diese wäre aber eine Geschichte der materiellen Praktiken, die die Grenzen des Kinematografischen überschreiten. Obwohl kameralose Filme sowohl in futuristischen, dadaistisch-surrealistischen und lettristischen Kreisen vorkommen, einen Beitrag zur filmischen Abstraktion und Animation leisten, sich mit strukturellem Film, Expanded Cinema und Found Footage verknüpfen, in einigen ihrer Varianten für Collage- und Décollage-Taktiken, Abstrakten Expressionismus, Tachismus, Materialkunst, Performance-Kunst, Abject Art und Body Art durchlässig sind, lassen sie sich keiner einzigen Bewegung, avantgardistischen Problematik oder Gruppierung zuordnen. Sie sind Weisen des Machens, die den Möglichkeitsraum filmischer Produktion erweitern und austesten und hierbei nicht selten Verfahren anderer künstlerischer Praktiken in filmischen Anordnungen transformieren.

Kameralose Filme setzen beim Filmstreifen an und lösen ihn nicht nur aus der vorbereiteten Funktion der sukzessiven, bewegungsanalytischen Belichtung in der Kamera heraus, sondern umgehen vielerorts insgesamt die optochemischen Prozesse der Aufzeichnung. An ihre Stelle können chemische, thermische, bakterielle, vielfältige manuelle Prozeduren oder Abdruck- und Klebeverfahren treten. So stellen auch Arbeitsstudios oder Dunkelkammern nur in seltensten Fällen die Schauplätze ihrer Anordnungen dar. Küchen, Gärten der Filmemacher_innen oder ihrer Freunde, Erde und Bäume, Ozeane und Teiche, Fensterbänke und Kühlschränke, Wetter und Sonneneinstrahlung finden dabei weniger als das aufzuzeichnende Profilmische Eingang in die Filme, sondern als Stätten der Experimente. Die ins Spiel kommenden Materialien, die von Farben und Chemikalien über ökologische Milieus, Nahrungs- und Haushaltsmittel bis hin zu Körperflüssigkeiten und Pflanzenfragmenten reichen, tragen in unterschiedlichsten Rollen zur Bild- und Tongenese, aber auch Zerstörung bei, die von ersteren bisweilen kaum unterscheidbar ist. Mit vielen dieser Verfahren geht eine Tendenz zur Abstraktion und Bewegungsdiskontinuität einher. Die sequenzielle Differenzialität des Filmstreifens, auf der die Bewegungskontinuität entscheidend aufbaut, wird hierbei keineswegs automatisch ignoriert. Mit jedem neuen Verfahren, in jeder konkreten Anordnung wird sie aber zu einer Herausforderung, die ihre eigenen ästhetischen und prozeduralen Effekte zeitigt.

Praktiken der direkten Manipulation des Filmstreifens lassen sich auch außerhalb der Avantgarde- und Experimentalfilme finden. Zu denken wäre etwa an die frühen Verfahren der Kolorierung der Schwarzweißfilme, die Hand- und Schablonenbemalungen sowie die chemischen Verfahren der Virage und Tonung, auf welche noch zeitgenössische Filmemacher_innen explizit oder implizit zurückgreifen. Selbst Reproduktionsverfahren, die auf Kontaktkopieren basieren, können zu Spielformen der

Kameralosigkeit gezählt werden, obwohl das Umgehen der herkömmlichen Bewegungsaufzeichnung, der zentralperspektivischen Raumorganisation und der Realismuskonventionen mechanischer und optochemischer Filmbilder, die dabei zu vielfältigen sind, vorrangig im Kontext der experimentellen Filme in ihrem ästhetischen Potenzial genutzt wird. Auch in der Geschichte der Fotografie sind kameralose Bildherstellungen verbreitet³ und seit dem 19. Jahrhundert bekannt, wobei sie sich keineswegs auf künstlerische Praktiken beschränken.⁴

Vor dem Hintergrund dieser seit Langem praktizierten Filmproduktionsweise drängt sich die Frage auf, was Lefrant, einen guten Kenner der Geschichte der filmischen Abstraktion, und andere zeitgenössische Filmemacher_innen motiviert, weiterhin kameralose Filme herzustellen und ihre Geschichte in das 21. Jahrhundert zu verlängern. Nicht nur lässt sich in den letzten beiden Jahrzehnten ein erneutes Aufleben des kameralosen Films feststellen, vielmehr wird dieser offenbar erst jetzt als eine eigenwertige Praktik wahrgenommen,⁵ die nun auch in die musealen Räume Eingang findet.⁶ Wurden Filmemacher_innen wie Jürgen Reble und Cécile Fontaine, aber auch Peter Tscherkassky oder Phil Solomon seit vielen Jahren unter Found Footage gelistet,

³ Eine breit angelegte Übersicht findet sich in Neusüss, Floris M./in Zusammenarbeit mit Heyne, Renate (Hg.): Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln: DuMont, 1990; vgl. ebenfalls Neusüss, Floris M./Zuckriegl, Margit (Hg.): Kamera los. Das Fotogramm. Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Museum der Moderne Salzburg Rupertinum, Salzburg, 2006/07). Salzburg [u. a.]: Pustet, 2006.

⁴ Vgl. insbesondere mit dem Fokus auf Fotogramme Armstrong, Carol: Cameraless: From Natural Illustrations and Nature Prints to Photogenic Drawings and Other Botanographs. In: Dies./Zegher, Catherine de (Hg.): Ocean Flowers. Impressions from Nature. Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press, 2004. S. 87-165 sowie Chéroux, Clément: Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage. In: *Études Photographiques* Nr. 14 (2004): 34-61.

⁵ Gabriele Jutz nimmt sie in ihre alternative Geschichte des Avantgardefilms als eine der drei brutistischen Praktiken auf. Tess Takahashi und Kim Knowles publizieren Aufsätze bzw. halten Vorträge insbesondere zu zeitgenössischen Filmen. Noam M. Elcott, ein Schüler von Armstrong, rückt Man Rays kameralose Filme in den Mittelpunkt seiner Studie zu kameralosen Fotografien, die er auf die Imaginationen des Kinematografischen befragt. Vgl. Jutz, Gabriele: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien: Springer, 2010; Takahashi, Tess: After the Death of Film. Writing the Natural World in the Digital Age. In: *Visible Language* 42.1 (2008): 44-69; Takahashi, Tess: Meticulously, Recklessly Worked Upon. Direct Animation, the Auratic and the Index. In: Gehmann, Chris/Reinke, Steve (Hg.): *The Sharpest Point. Animation at the End of Cinema*. Toronto: YYZ Books, 2005. S. 166-178; Knowles, Kim: Blood, Sweat, and Tears. Bodily Inscriptions in Contemporary Experimental Film. In: *NECSUS* 2.2 (2013): 447-463; Knowles, Kim: Analog Obsolescence and the „Death of Cinema“ Debatte. The Case of Experimental Film. Presentation at MIT7 Conference *Unstable Platforms. The Promise and Peril of Transition*, May 2011. S. 1-11 (Online unter: http://web.mit.edu/comm-forum/mit7/papers/Knowles_analog_obsolescence.pdf) (Zugriff: 01.06.2012); Elcott, Noam Milgrom: *Into the Dark Chamber. Avant-Garde Photograms and the Cinematic Imaginary*. Vol. 1. Ann Arbor, Michigan: ProQuest, UMI Dissertation Publishing, 2009 (elektronisch veröffentl. Dissertation an der Princeton University). Darüber hinaus werden eine Fülle von Workshops zur kameralosen Filmproduktion von Filmkollektiven, Filminteressierten, im Rahmen von Filmfestivals oder Ausstellungen angeboten, wie eine Onlinerecherche schnell offenbaren wird. Auf Vimeo werden über Kanäle wie „Cameraless Film Art“ (<https://vimeo.com/channels/filmart>) oder „Technique, Cameraless Film Art and Scratch Films“ (<https://vimeo.com/album/1702749>) Ergebnisse von Workshops und Seminaren gestreamt, in die teilweise auch Filme von im Bereich der Kameralosigkeit etablierten Filmemacher_innen Eingang finden (Zugriff: 13.02.2016).

⁶ Schirn Kunsthalle Frankfurt hat unter dem Titel „Zelluloid – Film ohne Kamera“ dem kameralosen Film eine eigene Ausstellung gewidmet (02.06.-29.08.2010). Filmemacher_innen wie Phil Solomon, Jennifer West, Jürgen Reble oder Johannes Hammel, ganz zu schweigen von Len Ley, Norman McLaren, Stan Brakhage oder Man Ray, werden immer wieder in musealen Kontexten präsentiert. Hierzu gehört auch nicht zuletzt die Auslegung von Filmstreifen.

werden sie nun neben Protagonisten der handbemalten Filme wie Len Lye, Norman McLaren oder Stan Brakhage ausgestellt.⁷ Die für die Experimental- und Avantgardefilme sehr ungewöhnlichen, pompösen Formate CinemaScope und 70mm werden bemalt (Jennifer West, Steven Woloshen), mariniert (Jennifer West) oder lichtcollagiert (Peter Tscherkassky), während zugleich der Zugang zum analogen Filmmaterial durch Produktionsstopps und Schließung der Entwicklungslabors erschwert wird. Mit der sukzessiven Umstellung der Filmproduktion, -postproduktion, -distribution und -vorführung von analogen auf digitale Techniken wandelt sich der Filmstreifen merklich zu einem auratischen Objekt, das von verschiedenen Seiten Aufmerksamkeit auf sich zieht. Film, lange Zeit wie selbstverständlich als immaterielles Medium geführt, wird nun mit seinem materiellen Träger identifiziert⁸ und scheint für breite Kreise erst mit den technologischen Verschiebungen diskursiv materiell geworden zu sein, während das Digitale nicht selten den mehr als fragwürdigen, vakant gewordenen Platz der Immaterialität neu besetzt.⁹ Zelluloid, obwohl es seit den 1950er Jahren nicht mehr produziert und nur noch selten projiziert wird und als Bezeichnung für Nitratzellulose auf die Patente der amerikanischen Industriellen John Wesley and Isaiah Hyatt

⁷ So etwa in der Ausstellung der Schirn Kunsthalle Frankfurt.

⁸ Vgl. etwa Doane, Mary Ann: Indexical and the Concept of Medium Specificity. In: Kelsey, Robin/Stimson, Blake (Hg.): *The Meaning of Photography*, New Haven, Conn./London, 2008, S. 3-15; den Sachverhalt diskutierend Rodowick, David N.: *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Mass./London: Harvard Univ. Press, 2007. S. 9ff., S. 28-41; Flückiger, Barbara: Material Properties of Historical Film in the Digital Age. In: *NECSUS* 1.2 (2012): 135-153; Balsom, Erika: A Cinema in the Gallery, Cinema in Ruins. In: *Screen* 50.4. (2009): 411-427. Auch die breite Debatte über den Tod des Kinos und/oder Films konzentriert sich nicht zuletzt auf den Filmstreifen, wobei die verfallenden Bilder zu seinem Emblem werden. Vgl. u. a. Cherchi Usai, Paolo: *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: BFI 2001; Takahashi: *After the Death of Film*, a.a.O., S. 44-69; Knowles: Analog Obsolescence and the „Death of Cinema“ Debatte, a.a.O., S. 1-11; Turvey, Malcom/Jacobs, Ken/Michelson, Annette/Arthur, Paul/Frye, Brian/Iles, Chrissie: Round Table: Obsolescence and American Avant-Garde. In: *October* 100 (2002): 115-132. Walley identifiziert die Besonderheit der zeitgenössischeren Formen des Expanded Cinema nicht in ihren Erweiterungsbestrebungen, sondern in der Konzentration auf den Filmstreifen, vgl. Walley, Jonathan: „Not an Image of the Death of Film“. *Contemporary Expanded Cinema and Experimental Film*. In: Rees, Alan L./White, Duncan/Ball, Steven (Hg.): *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*. London: Tate Pub., 2011. S. 241-251. Zu erwähnen wären auch die themenspezifische Ausgabe von *Spectator* 27 (Deaths of Cinema, Special Graduate Conference Issue) (2007) sowie das Dossier zu diesem Thema des Onlinejournals für experimentelle Medien *Incite!* 1 (2008-2009) (Online unter: <http://www.incite-online.net/issueone.html>) (Zugriff 12.02.2016). Selbstverständlich ist dies nur eine der möglichen Positionen zur Analog-Digital-Frage, wobei der Fokus auf den Filmstreifen häufig mit der Frage der Indexikalität gekoppelt wird. Vgl. für einen Überblick über sich herausgebildete Argumentationslinien Elsaesser, Thomas: *Das Digitale und das Kino. Um-Schreibung der Filmgeschichte?* In: Kloock, Daniela (Hg.): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*. Marburg: Schüren, 2008. S. 43-59.

⁹ Vgl. zur Codierung von materiell/analog versus digital/immateriell exemplarisch etwa Doane: *Indexical and the Concept of Medium Specificity*, a.a.O., hier insb. S. 4, 9f.; Weingarten, Susanne: *Patchwork der Pixel. Zu den Folgen der Digitalisierung für die Filmästhetik*. In: Kloock, Daniela (Hg.): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*. Marburg: Schüren, 2008. S. 223-233, hier S. 224. Diese Codierung ist insbesondere für die 1990er Jahre charakteristisch, vgl. van den Boomen, Marianne/Lammes, Sybille/Lehmann, Ann-Sophie/Raessens, Joost/Schäfer, Mirko Tobias: *Introduction. From the Virtual to Matters of Fact and Concern*. In: Diess. (Hg.): *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2009. S. 7-17, hier S. 8-10. Eine korrigierende Auseinandersetzung mit der Materialität des Digitalen hat bereits begonnen. Vgl. etwa van den Boomen, Marianne/Lammes, Sybille/Lehmann, Ann-Sophie/Raessens, Joost/Schäfer, Mirko Tobias (Hg.): *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2009; Kirschenbaum, Matthew G.: *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 2008.

zurückgeht, fungiert dabei als Synonym für den analogen Film und steht mithin für die Idee der Kinematografie. Mit dem damit einhergehenden Wiedererwachen mehr oder weniger moderater medienspezifischer Argumentationen, die etwa Carroll prominent kritisierte¹⁰ und die sich nicht zuletzt um die Materialität organisieren, bewegen sich diese neueren filmwissenschaftlichen Verhandlungen aber – wissend und unwissend – ausgerechnet im Fahrwasser der Avantgardedebatten der Nachkriegszeit. Gehören die Diskurse des Medienspezifischen und Reinen zu den problematischen Konstanten der Praxis, Theorie und Historisierung des Avantgardefilms,¹¹ so ist ihre Verankerung in der Materialität, wie Peter Wollen gezeigt hat, eine besondere „Erfindung“ rund um den strukturellen Film.¹²

Tragen demnach zeitgenössische kameralose Filme zur Verlängerung der Avantgardefilmdiskurse auf der einen und zur Verfestigung der breiter geführten Debatten des Medienspezifischen auf der anderen Seite bei? Wie verhalten sie sich zu den älteren kameralosen Praktiken? Gabriele Jutz hat mit Blick auf avantgardistische Reinheitsdiskurse eine korrigierende, alternative Genealogie des Avantgardefilms als eines *Cinéma brut* vorgelegt.¹³ Statt Festschreibung der experimentellen und avantgardistischen Praktiken auf die Erforschungen der eigenen medialen und materiellen Bedingungen fortzusetzen, die sich immer wieder auch mit Reinigungsgesten verzahnen, sucht und fordert sie die „brutistischen“ Bruchstellen in den Praktiken stark zu machen, die die Regeln, Normen und Sauberkeitsgebote des Filmemachens entgrenzen, für andere Künste offen sind, gegen die guten Formen rebellieren und sich dem Wertlosen, Obsoleten und Verfemten verschreiben. Neben den Found Footage-Praktiken und den Expanded Cinema-Aktionen stellt sie den kameralosen Direktfilm in den Mittelpunkt ihrer Argumentation.¹⁴ Diese Auswahl ist nicht zuletzt in der Hinsicht aufschlussreich, dass kameralose Praktiken sich immer wieder auch mit anderen verknüpfen, und Jutz' längst überfällige Korrekturbemühung ließe sich bis zu einem gewissen Grad eben als eine Neuschreibung der Avantgarde- und Experimentalfilmgeschichte als eine der Kameralosigkeit lesen. Vermutlich ist aber der Versuch, gegen medienspezifische Reinheitsdiskurse ausgewählte Praktiken zu richten, statt diese für alle medialen Formen abzuweisen, von vornherein zum Scheitern verurteilt, da nichts verhindert, dass diese für Re-Purifizierungen offen gelassene Tür wieder durchschritten wird. In der Tat werden aktuelle kameralose Filme als Erkundungen und Betonungen des analogen Films in Abgrenzung zum Digitalen festgeschrieben,¹⁵ wobei das bei Jutz gegen lineare Zeitkonzepte gerichtete Obsolete so eine neue, teleolo-

¹⁰ Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, 1996. S. 1-74.

¹¹ Vgl. Jutz: *Cinéma brut*, a.a.O., insb. S. 9-13, 25-40.

¹² Vgl. Wollen, Peter: *The Two Avant-Gardes (1975)*. In: Ders.: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, 1982. S. 92-104 sowie Wollen, Peter: ‚Ontology‘ and ‚Materialism‘ in Film. In: *Screen* 17.1 (1976): 7-23.

¹³ Vgl. Jutz: *Cinéma brut*, a.a.O.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 13-15 sowie S. 145-182.

¹⁵ Vgl. mit starkem Fokus auf Indexikalität und Materialität Takahashi: *After the Death of Film*, a.a.O., S. 44-69 sowie Takahashi: *Meticulously, Recklessly Worked Upon*, a.a.O., S. 166-178; mit dem Fokus auf Obsoleszenz und Materialität Knowles: *Blood, Sweat, and Tears*, a.a.O., S. 447-463; Knowles: *Analog Obsolescence and the „Death of Cinema“ Debate*, a.a.O., S. 1-11 sowie Smith, Vicky: *The Full Body Film*. In: *Sequence* 3 (2012): 42-47.

gisierende Wendung erfährt.¹⁶ Dagegen ließe sich zwar erneut eine Reihe von Argumenten anbringen, die bei der Destabilisierung der Idee des Purismus ansetzen, doch das damit verhandelte Problem erweist sich als noch grundsätzlicher und diese Arbeit wird davon absehen, jenseits gelegentlicher Verweise auf diskursive Rahmungen Grundsatzdebatten über das Analoge und Digitale zu führen. Mit dem Stellenwert der Materialität steht die Konzeption der ästhetischen Objekte selbst auf dem Spiel.

Peter Wollens Diagnose des strukturellen Films, situiert in einem größeren Kontext der Debatten um Politischen Modernismus, bemängelt nicht nur eine zeitlich spezifische Verankerung der Ontologie des Film in der Materialität, sondern eine *Reduktion* auf diese.¹⁷ In dieser schimmert die Befürchtung materialistischer Monismen durch, die das ästhetische Objekt auf ein „bloßes“ physisches Ding reduzieren, welches sich in seiner materiellen Verfassung erschöpft. Diese ist im Kontext modernistischer Ästhetik- und auch Abstraktionsdebatten im Zuge der historischen und Neo-Avantgarden nicht unbekannt und Arthur Danto hat sie als Opazitätstheorie des Ästhetischen, deren Korrelat der Transparenz seinerseits das Ästhetische auf transitiven Illusionismus verpflichtet, pointiert.¹⁸ Noch heute bedienen sich viele Medien-, Bild-, Kommunikationswissenschaftler_innen und Fototheoretiker_innen dieser Begriffspaare, nicht nur um die Konzeption der ästhetischen, sondern der medialen Objekte insgesamt zu verhandeln. Die Neigung zu einer der beiden Perspektiven wechselt sich hierbei auch mit dem Bestehen auf einem Zugleich oder seiner beiläufigen Annahme ab. Die Begriffspaare, die Transparenz und Opazität als Doppelparadigma aktuell konkretisieren, sind vielfältig und übersetzen sich u. a. in Medium – Botschaft, Materialität – Signifikation, Image – Picture, Sinn – Sinnlichkeit, Fremdreferenz – Selbstreferenz, Semiosis – Aisthesis. Auch mit dem Aufweis, dass mediale und ästhetische Objekte sich zu keiner der beiden Seiten auflösen lassen, ist allerdings nicht automatisch schon etwas gewonnen, denn nun rückt die Frage in den Mittelpunkt, wie ihr Verhältnis zueinander genau zu bestimmen ist – zumal die meisten der aufgelisteten Konkretisierungen unhinterfragt entlang der Aufteilung in materiell und immateriell codiert sind. Das damit vordergründig werdende Problem der Zweiheiten könnte in der abendländischen Geschichte nicht klassischer sein. Entsprechend ist es nur konsequent, wenn Emmanuel Alloa in seiner bildphilosophisch fokussierten, genealogisch-archäologischen Aufarbeitung des Doppelparadigmas Transparenz und Opazität betont, dass sich dieses nicht auf die Ästhetikdebatten der Moderne beschränkt.¹⁹

¹⁶ Zum Obsoleten und Unzeitgemäßen vgl. Jutz: *Cinéma brut*, a.a.O., S. 54-74. Insgesamt sind eine Reihe von Jutz' Konzepten in dem Maße unglücklich gewählt, dass sie in medienspezifischen Argumentationen auftauchen, während Jutz nicht auf die Gefahr der Umcodierung vor dem Hintergrund der Analog-Digital-Debatte eingeht. So wählt sie u. a. die Indexikalität für die Stützung des Brutistischen und Rohen – einem der populärsten Medienspezifika –, die nun auch mit Blick auf das Digitale debattiert wird. Sie selbst folgt dabei keineswegs einer medienspezifischen Verengung, aber das Risiko dieser Auswahl diskutiert sie leider nicht.

¹⁷ Vgl. Wollen: ‚Ontology‘ and ‚Materialism‘ in Film, a.a.O., hier S. 14.

¹⁸ Vgl. Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. S. 229-251.

¹⁹ Vgl. Alloa, Emmanuel: *Das durchscheinende Bild*. Zürich: Diaphanes, 2011. S. 10.

Allerdings wird die Notwendigkeit der aufmerksamen Verhältnisbestimmung nicht selten weder thematisiert, noch als Problem erkannt. Derart läuft aber die aus guten Gründen abzuweisende Reduktion der ästhetischen und medialen Objekte auf ihre Materialität auf die unbefriedigende Alternative zweipoliger Komposita hinaus, die nicht zuletzt die Beantwortung der Frage schuldig bleibt, was das Materielle und Immaterielle überhaupt zusammenhält und wie dies gelingen kann. Eine Aushandlung ist aber nicht nur angesichts des erneuten Interesses an der Materialität des Filmischen dringlich. Vielmehr ist insgesamt in unterschiedlichen Disziplinen eine Konjunktur der Materialität zu beobachten, die sich vielfach als methodische, theoretische und analytische Blickpunktverlagerung oder Korrektur der auf Sprache, Zeichen, Bedeutung und Diskurse verengten Debatten versteht. Drängt sie die letztgenannten Kategorien ihrerseits einfach in den Hintergrund, stellt sie sich dem Problem erst gar nicht und verschiebt es zu einer Frage zyklisch-modischer Wiederholung der Methodenwechsel. Wo sich die Materialitätsdebatten dieser Herausforderung ernsthaft annehmen,²⁰ sind schnelle und einfache Lösungen nicht zu erwarten. Obwohl sich das Problem derart nicht nur für kamerалose Filme oder überhaupt nur in ästhetischen Kontexten stellt, ist anzunehmen, dass dieses sich in jeweiligen konkreten Praktiken auf unterschiedliche Art und Weise formuliert und durch sie hindurch verhandeln lässt. ALL OVER lenkt somit auch den Fokus weniger auf Neuaufleben der medien-spezifischen Erkundungen – der Film gedenkt sich diesen allein durch vielfältige Bezüge auf andere, etwa malerische und skulpturale Praktiken nicht zu verschreiben –, sondern auf eine Figur, die die Heterogenität der Verhältnisbestimmungen verdeckt. Nicht dass es eine spezifische, tragfähige Antwort auf Zweiheiten gibt, sondern dass Antworten notwendig und dass sie notwendigerweise viele sind, wird eine der Thesen dieser Arbeit sein.

Materialitätsdebatten: Funktionsbegriffe und ihre Verschiebung

Emmanuel Lefrants kamerалose Produktionsanordnung und ihre zitierte Beschreibung beantworten zwar nicht explizit die Frage nach der Verhältnisbestimmung von Materialität und ihrem „Anderen“, doch sie beanspruchen in subtiler Beiläufigkeit eine ihrer Ausprägungen zu konterkarieren. Mit Rekurs auf Potenzialität und die

²⁰ In explizit ästhetischen Zusammenhängen, hier nicht zuletzt aus bildtheoretischer Perspektive, vgl. etwa Alloa, Emmanuel: Das Medium scheint durch. Talbot – Stella – Hantäi. In: Finke, Marcel/Halawa, Mark A. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin: Kadmos, 2012. S. 68-85; Finke, Marcel: Prekäre Oberflächen. Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons. München: Deutscher Kunstverlag, 2015; Finke, Marcel/Halawa, Mark A.: Körperlose Anwesenheit? Vom Topos der ‚reinen Sichtbarkeit‘ zur ‚artificialen Weltflucht‘. In: Dies. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin: Kadmos, 2012. S. 86-108; medienästhetisch vgl. Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002; produktionsästhetisch vgl. Ingold, Tim: The Textility of Making. In: *Cambridge Journal of Economics* 34 (2010): 91-102; mit Blick auf das Verhältnis von Diskurs und Materialität vgl. Butler, Judith: Körper vom Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997 sowie Barad, Karen: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin: Suhrkamp, 2012. S. 23-43.

synonymisch eingebrachte Virtualität wird die Vorstellung abgewiesen, der zufolge ein Filmstreifen eine leere und unberührte Oberfläche sei, die auf irgendwelche Ein- oder Aufzeichnungen wartet. Lefrants Potenzialität, die mit dem in dieser Arbeit noch einzuführenden Potenzialbegriff nicht gänzlich übereinstimmt, besteht hierbei auf einer Fülle und der bildgenerativen Wirksamkeit der Emulsionsschicht und der verwendeten Materialien. Verhandelt wird zunächst der Einsatz einer kameralosen Produktionsweise, die sich an der Schnittstelle zwischen manuell-gestischen und selbsttätigen Praktiken situiert. Statt Profilmisches aufzuzeichnen, gilt es, den ästhetischen Hervorbringungsraum der Farbschichten des Filmstreifens und anderer Chemikalien auszutesten – eine Anstrengung, die auch die in den letzten Jahren sehr verbreiteten Experimente mit Vergrabungen oder Marinierungen der Filmstreifen von Lefrant und zahlreichen anderen Filmemacher_innen leitet. Das Postulat des „Schon-da“ von Formen und Farben bleibt riskant, weil damit eine simple Bewegung von Potenzialität zur Aktualisierung, die die Möglichkeit des Neuen zu verschütten droht, aufgerufen wird. Allerdings bedient sich dieses zunächst einer skulpturalen Metaphorik, einer Anlehnung an anderweitige künstlerische Verfahren für die mehr oder weniger selbsttätigen Reaktionsprozesse und materiellen Transformationen, die farbliche Differenzen und filigrane Strukturen produzieren sowie Fährten und Ablagerungen auf der Tonspur hinterlassen. Dabei stehen nicht nur das Selbstverständnis über das filmische Medium und das Filmemachen zur Disposition, sondern die gleichermaßen ästhetische wie philosophische Konzeption des Materiellen selbst: Die „Einschreibefläche“ – etwa als Filmstreifen – adressiert nicht nur einen konkreten materiellen Faktor zahlreicher medialer Praxen, vielmehr stellt sie eine mächtige diskursive Figur der Materie dar: In dieser versammeln sich die variantenreich tradierten Charakterisierungen der Materie als passiv, empfangend, stumm, unbestimmt, unerkennbar oder formlos. Mit diesen Attributen wird die Materie zugleich als grundlegend ergänzungsbedürftig perspektiviert, was sie für das Denken der Äußerlichkeitsbeziehungen und der asymmetrischen oder hierarchischen Einwirkungen prädestiniert: Materie als Einschreibefläche, als unbeschriebenes Blatt, natürlicher Ort oder Oberfläche, als unbestimmter Grund, Zugrundeliegendes oder Fundament muss die ihr äußerlichen, als immateriell gesetzten, kulturellen, diskursiven etc. Einzeichnungen und sonstige in der Analogie dazu gedachten Einwirkungen empfangen, um irgendeine Art der „Bestimmtheit“ zu erlangen. Bereits mit dem Anvisieren von Einschreibungen und medialen Trägern sind die Diskurse der Substrat-Subjekte, des Zugrundeliegenden, nicht weit.²¹

An Versuchen bzw. Vorschlägen, das Materielle – in seinen konzeptionellen Varianten als Materie, Material oder Materialität – zu aktivieren, mangelt es nicht. Neben den performativitätstheoretischen Überlegungen²² können die neueren Debatten des New

²¹ Zu diesen Aspekten des Trägers vgl. Derrida, Jacques: Das Papier oder ich, wissen Sie... (*Neue Spekulationen über einen Luxus der Armen*). In: Ders.: Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten. Wien: Passagen, 2006. S. 221-249, hier S. 223 und S. 235.

²² Vgl. u. a. Butler: Körper vom Gewicht, a.a.O., Jutz: Cinéma brut, a.a.O., S. 100-123; Mersch, Dieter: Posthermeneutik. Berlin: Akademie Verlag, 2010. S. 45-49, S. 211-245.

Materialism²³ dazu gezählt werden und gewiss lassen sich die ALL OVER ausmachenden materiellen Prozesse auf fruchtbare Weise agentuell beschreiben. Es bleibt allerdings zu diskutieren, ob das überhaupt das Problem ist. Insbesondere wenn damit auch Lösungen für die Fragen der Äußerlichkeit und Bedeutungslosigkeit mitangegeben werden,²⁴ ist die Aufmerksamkeit dafür, auf welchen Schauplätzen dies passiert und dass sie um den Preis der Privilegierung der Aktivität,²⁵ inklusive der damit einhergehenden philosophischen, soziopolitischen und -ökonomischen Konsequenzen,²⁶ erkaufte ist,

²³ Es ist bei Weitem nicht klar, wer alles zum New Materialism zu zählen ist. Die Bände, die unter diesem Banner veröffentlicht werden, versammeln eine Vielzahl von Autoren, die bisweilen auch anderweitig zugeordnet werden – etwa Quentin Meillassoux. Die Begriffsprägung selbst wird Rosi Braidotti und Manuel De Landa zugeschrieben. Rick Dolphijn und Iris van der Tuin zählen Rosi Braidotti, Manuel De Landa, Karen Barad und Quentin Meillassoux zu den prominentesten Vertretern (vgl. Dolphijn, Rick/van der Tuin, Iris: Introduction: What May I Hope For? In: Diess. (Hg.): *New Materialism. Interviews & Cartographies*. Ann Arbor, Mich.: Open Humanities Press, 2012. S. 13-16, hier S. 14), während Diana Coole und Samantha Frost Posthumanismus, Agentialität und eine Rückkehr zur Ontologie als einige zentrale Charakteristika der neuen Materialismen begreifen (vgl. Coole, Diana/Frost, Samantha: *Introducing the New Materialism*. In: Diess. (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham/London: Duke Univ. Press, 2010. S.1-43, hier S. 7ff.). Agentialität oder begrifflich anderweitig gefasste „Aktivierung“ ist u. a. für Karen Barad, Jane Bennett, Manuel De Landa und Tim Ingold entscheidend, macht die Debatte aber auch für ANT bzw. ANT-nahe Ansätze und Studien zur materiellen Agency durchlässig. Darüber hinaus wäre auf die feministischen (hierbei insbesondere Butler und Haraway) und/oder deleuzianischen Wurzeln der Debatte hinzuweisen (letzteres etwa bei Braidotti, Bennett, De Landa, Tim Ingold oder Elisabeth Grosz). Insgesamt lässt sich vielerorts eine starke Tendenz feststellen, das Materielle über die Frage der Passivität zu reformulieren bzw. sie aus einer passivischen Konzeption herauszulösen. Diese Tendenz beginnt bereits mit unterschiedlichen Akzentsetzungen mit performativitätstheoretischen Materialitätskonzepten, welche wiederum etwa bei Andrew Pickering die Affinitäten zwischen STS & ANT und den breiter geführten Performativitätsdebatten offenlegen. Auch Barad schließt mit ihrem agentuellen Realismus an performativitätstheoretische Materialitätsüberlegungen (u. a. von Butler) an. Die für die Argumentationslinie dieser Arbeit relevanten Positionen werden laufend integriert und dabei auf ihre hilfreichen oder problematischen Aspekte hingewiesen. Neben den bereits aufgelisteten Einstiegswerken sei an dieser Stelle lediglich auf zwei weitere Publikationen verwiesen, die bereits eine Fruchtbarmachung für ästhetische Fragestellungen ausloten: Barrett, Estelle/Bolt, Barbara (Hg.): *Carnal Knowledge. Towards a „New Materialism“ Through the Arts*. London/New York: I.B. Tauris, 2013 sowie Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2014.

²⁴ Vgl. Barad: *Agentieller Realismus*, a.a.O.; ontogenetisch mit dem Konzept der Morphogenesis (gegen Passivität und Äußerlichkeit) perspektiviert vgl. De Landa, Manuel: *Deleuze and the Open-ended Becoming of the World*. In: *Chaos/Control: Complexity Conference*. June 27, 1998. o. P. (Online unter: <http://www.egs.edu/faculty/manuel-de-landa/articles/deleuze-and-the-open-ended-becoming-of-the-world/>) (Zugriff: 20.08.2013) sowie De Landa, Manuel: *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London/New York: Continuum, 2002. S. 4, 10, 16-28; ebenfalls gegen Passivität und Äußerlichkeit mithilfe der Vitalitätsfiguren und der Betonung des formgenerativen Potenzials der Materialien gerichtet ist Ingold: *The Textility of Making*, a.a.O. sowie Ingold, Tim: *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York/London: Routledge, 2013. Ingold und De Landa schließen dabei an Deleuzes und Guattaris, wiederum von Simondon inspirierten, antihylemorphistischen Überlegungen an, vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve, 1992. S. 506-514, wobei Ingold explizit ein Kritiker des Agency-Begriffs ist. Vgl. dazu etwa Ingold, Tim: *When ANT meets SPIDER: Social Theory for Arthropods*. In: Knappett, Carl/Malafouris, Lambros (Hg.): *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*. New York: Springer, 2008. S. 209-215.

²⁵ Vgl. dazu ausführlicher Moskatova, Olga: *In the Event of Non-Happening. On the Question of Activity and Passivity of Materials*. In: Finke, Marcel/Weltzien (Hg.): *State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials*. Berlin: Reimer, 2017. S. 105-120.

²⁶ Vgl. etwa Busch, Kathrin: *Elemente einer Philosophie der Passivität*. In: Busch, Kathrin/Draxler, Helmut (Hg.): *Theorien der Passivität*. München: Fink, 2013. S.15-31 sowie Busch, Kathrin: *Passivität*. Hamburg: Textem Verlag, 2012. In der Performativitätsdebatte etwa, die mit den Agency-Entwürfen im weitesten Sinne den Fokus auf Handlungen wie auch bisweilen den Begriff der Performativität teilt, wurden die einseitige Konzentration auf das Aktive bereits bemerkt und kritische und ergänzende

unverzichtbar. Die Einschreibefläche – in ihrer Dopplung als Frage kameraloser Praktiken und als theoretisches Problem – legt aber nicht nur bestimmte fragwürdige Materiekonzepte bzw. ihre Verhältnisbestimmungen innerhalb Zweifeln frei. In dieser Figur entpuppt sich – und das ist aus der Perspektive dieser Arbeit das Entscheidende – die Materie zuallererst als ein Funktionsbegriff. Dieser ordnet ihr nicht nur eine bestimmte Position zu, sondern liefert zugleich Modelle für das Denken verschiedener Sachverhalte – allen voran des Inbeziehungsetzens –, auch wenn Materielles nicht per se den vordergründigen Gegenstand darstellt. Soziale Hierarchien zwischen Aktivität und Passivität können in Rückgriff auf sie genauso beschrieben werden,²⁷ wie sie den Ausgangspunkt der kritischen Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Natur – Kultur, Körper – Diskurs, *sex* – *gender*, Objekt – Subjekt darstellen kann.

Nicht zufällig setzt feministische Kritik ausgerechnet immer wieder bei dieser Figur der Einschreibung an, um sowohl das Verhältnis von Sprache und Körper zu problematisieren, wie die diskursive Verschränkung von Natur-Kultur- und Geschlechterdifferenz-Konzepten deutlich zu machen. Judith Butler hat etwa Foucault und seinem Nietzscheanismus vorgeworfen, dass er den Körper als eine solche leere Einschreibefläche für die ihm äußerlichen kulturellen Einschreibungen zu konzipieren neigt.²⁸ Zugleich weist sie auf die analogen Probleme der *sex/gender*-Unterscheidung hin, in welcher *gender* sich zu *sex* genauso verhält wie Kultur zu Natur und so als kulturelle Einschreibung auf dem stabilen, natürlichen, präexistierenden, sexuierten Materiekörper gedacht wird.²⁹ Elisabeth Grosz, heute dem New Materialism nahe, hat in den 1990er Jahren bei ihrem Versuch, die subjektivitätstheoretische Innen-Außen-Opposition zu destabilisieren, dagegen affirmativ auf diese Figur rekurriert³⁰ – auf genau die Weise, die für Butler problematisch wäre. Karen Barad hat neuerdings – durchaus im verschiebenden Anschluss u. a. an Butler und Foucault – ersterer ihrerseits entgegengehalten, die „Materie als passives Produkt von Diskurspraktiken“³¹ fort- und festzuschreiben, und die Beschränkung des Analysefokus von beiden auf Sphäre der

Reflexionen zum Passiven angeregt. Vgl. etwa Gronau, Barbara/Lagaay, Alice (Hg.): Performanzen des Nichtstuns. Wien: Passagen Verlag, 2008; Busch, Kathrin/Därmann, Iris: Einleitung. In: Dies. (Hg.): „Pathos“: Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Bielefeld: Transcript, 2007. S. 7-31; Winkler, Harmut: How to do things with words, signs, machines. Performativität, Medien, Praxen, Computer. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, 2004. S. 97-111.

²⁷ Vgl. etwa Callon, Michel/Latour, Bruno: Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen (1981). In: Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript, 2006. S. 75-101, hier S. 76, 81, 87, 99. So ist es insgesamt nicht nur unglücklich, sondern auch bedenklich, dass Bruno Latour vielerorts mit der Inskriptionsfigur operiert, auch dann, wenn es um die durchaus kritisch-reformulierende Problematisierung von Materie und ihrem „Anderen“ geht. Vgl. etwa Latour, Bruno: Über technische Vermittlung. Philosophie, Soziologie und Genealogie (1994). In: Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript, 2006. S. 483-528, hier S. 494ff. Dass er nicht von der Stoff-Form-Unterscheidung, die hier als Funktionsbegriffe auftauchen, frei ist, wird an späterer Stelle noch thematisiert.

²⁸ Vgl. Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York/London: Routledge, 1999. S. 165f.

²⁹ Vgl. ebd., S. 10ff. und S. 163f. sowie Butler: Körper vom Gewicht, a.a.O., S. 25-27.

³⁰ Grosz, Elizabeth: Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism. Bloomington, Ind. [u. a.]: Indiana Univ. Press, 1994. S. 138-159.

³¹ Vgl. Barad: Agentieller Realismus, a.a.O., S. 39.

menschlichen Kultur bemängelt.³² Eine Reihe von Begriffspaaren lässt sich auf die Einschreibungsfigur befragen, wie sie sich in dieser überlappen können.

Während Kittler in der Einschreibungsfigur eine genuin „poststrukturalistisch[e] Allzweckmetapher“ in Anknüpfung an Nietzsches Überlegungen sieht,³³ wird es zu entfalten sein, dass sie eine wesentliche ältere Problemlage mit sich bringt – in dem Maße, wie in dieser zum einen eine bestimmte Konzeption des Materiellen vorausgesetzt und zum anderen ein spezifischer Gebrauch von ihr gemacht wird. Die in dieser verhandelte Äußerlichkeit, Passivität und vorgängige Bedeutungslosigkeit wurden nicht nur wiederholt auf den Hylemorphismus bezogen,³⁴ sie lassen sich auch anderen operativ-technischen Bereichen entlehnen und verallgemeinern – etwa dem des (Auf-)Prägens. Gerade in den Medienwissenschaften ist das Prägemodell nicht minder verbreitet – man denke nur an Günther Anders Matrize³⁵ oder die „Prägekraft von Medien“³⁶, die diese nun mit aktiver Wichtigkeit ausstattet. Rücken demnach Lefrants Filmherstellungspraktiken und ihre spezifische Beschreibung nur etwas in den Vordergrund, was die Medienwissenschaften schon lange wissen – dass Medien keine passiven Materien sind – und wie lässt sich dann die Besonderheit dieser filmischen Praktiken greifen? Lässt sich daraus zugleich schließen, dass Materie selbst nicht passiv gedacht werden kann? Die in diesen Fragen implizierte Gleichung Materie=Medium aber, sei es in der aktivischen oder passivischen Variante, würde sich immer noch auf die Funktionslogik stützen, bei der nicht nur nicht garantiert ist, dass dabei auch tatsächlich die konkrete materielle Verfassung der Medien thematisiert wird, sondern die auch dazu führen kann, genau diese Verfassung konzeptionell durchzustreichen. Dabei wird nicht nur zu zeigen sein, dass Materie immer wieder als ein Funktionsbegriff behandelt wird, sondern dass der Medienbegriff, mit oder ohne Einschreibe- und Prägefiguren, seinerseits nicht selten in Rekurs auf diesen konzipiert wird. Dies verschiebt gerade die klassischere Herangehensweise, nach der Materialität des Mediums zu fragen – ein Manöver, welches in den medienwissenschaftlichen Debatten, allen voran der Kontroverse um Transparenz und Opazität, durchaus vollzogen wird (vgl. Kap. II. 1).

Einschreiben und Aufprägen stellen hierbei lediglich zwei Figuren bereit, in denen sich konkrete mediale und medientechnische Operationen mit materie- und materialitätstheoretischen Überlegungen überlagern und die darüber hinaus dazu dienen, anderweitige Verhältnisse zu bestimmen und zu charakterisieren. Den Funktionsbegriff zeichnet aus, dass er in unterschiedlichen Bereichen eine strukturierende Wirksamkeit

³² Vgl. ebd., S. 40f.

³³ Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986. S. 306.

³⁴ Vgl. die Ambivalenzen in den Foucault und Aristoteles gewidmeten Passagen, in denen Butler die Analogien von Stoff/Form und Körper/Seele bespricht, Butler: *Körper vom Gewicht*, a.a.O., S. 59-63; Ingold, Tim: *Materials Against Materiality*. In: *Archaeological Dialogues*, 14.1 (2007): 1-16, hier S. 3; ohne Rekurs auf Einschreibungsfiguren, aber auf die damit einhergehenden Zuschreibungen vgl. De Landa: *Deleuze and the Open-ended Becoming of the World*, a.a.O.

³⁵ Vgl. Anders, Günther: *Die Welt als Phantom und Matrize*. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen (1956). In: Ders.: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München: Beck, 1983. S. 97-211.

³⁶ Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung*. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008. S. 21.

entfalten kann. Seine frag- und diskussionswürdige Leistung besteht u. a. darin, heterogene Sachlagen systematisch als ein und dieselbe betrachten und verschiedene Begriffe ineinander übersetzen zu können. Dagegen wäre allerdings zu betonen, dass etwa das Verhältnis von Einschreibefläche und Einzeichnung als mediales Problem sich zwar auf die geschlechtliche Codierung befragen, aber eben nicht mit denselben Werkzeugen wie die *sex/gender*-Opposition lösen lässt. Die Zweiheiten lassen sich nicht auf dieselbe Weise adressieren. Zugleich werden mit dem Funktionsbegriff Materien und Materialien nicht nur abstrakt betrachtet und auf etwas Einheitliches reduziert, sondern verschiedene Bezüglichkeiten reflexartig als ihr automatisch immaterielles Korrelat konzipiert. In Umdrehung dieser Feststellung lässt sich die vorsichtige Hypothese aufstellen, dass immer dann, wenn Materielles in Zweiheiten auftritt und ihr Korrelat unhinterfragt als immateriell apostrophiert wird, die Logik der Funktionsbegriffe zu erwarten ist.

Die Argumentation dieser Arbeit wird vor diesem Hintergrund weder darauf zielen, die Einschreibe- und/oder Prägefigur durch ein alternatives Konzept ein für alle Mal zu ersetzen, welches sich in der Lage wähnte, alle damit einhergehenden Attribute der Materie zu verabschieden, umzudeuten oder umzudrehen, noch wird sie die Lösung der Probleme vorrangig in einem Korrekturentwurf der Materie selbst suchen. Vielmehr wird sie lokal operieren und mit den kamerlosen Filmpraktiken und durch ihre Analysen hindurch mögliche Verschiebungen auf unterschiedlichen medienästhetischen Schauplätzen erproben, um die Materie und ihre Korrelate zuallererst aus der Logik der Funktionsbegriffe herauszulösen. Den ersten Ansatzpunkt dafür wird die Auseinandersetzung mit Relationen und Verhältnissen darstellen: Wenn das Problem der Zweiheiten darin besteht, das Verhältnis der beiden Pole zueinander zu bestimmen, so kann es mit Blick auf die Funktionsbegriffe nicht darum gehen, ein als problematisch eingestuftes Verhältnis durch ein anderes zu ersetzen, sondern zuallererst bei der Konzeption der Verhältnisse und Relationen anzufangen.

Hierfür wird die Individuationsphilosophie des Franzosen Gilbert Simondon, in deren Mittelpunkt nicht zuletzt das Denken des Relationalen steht, herangezogen.³⁷ Diese bietet nicht nur eine kritische Differenzierung zwischen Verhältnissen und Relationen an, die die Zweiheiten zu destabilisieren und auf Vielheiten zu öffnen helfen. Vielmehr, so wird die im Folgenden entfaltete Lesart von Simondon vorschlagen, identifiziert sie die Verkürzung von Relationen auf Verhältnisse als zentrale epistemologische Operation einer der genealogischen Wurzeln der Funktionsbegriffe – der aristotelischen Stoff-Form-Unterscheidung (vgl. Kap. III). Als technologisches, epistemologisches und soziales Paradigma zugleich betrachte, so Simondon, der Hylemorphismus die Relation als Vereinigung zweier bereits gegebener Individuationsprinzipien, statt die konkreten Operationen, Zwischenschritte und Prozesse der Individuation und die dazu

³⁷ Vgl. Simondon, Gilbert: *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Grenoble: Millon, 1995 sowie Simondon, Gilbert: *L'individuation psychique et collective. À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*. Paris: Aubier, 1989. Zu Besonderheiten der Publikationsgeschichte vgl. Kap. III, Fn. 1.

notwendigen systemischen und energetischen Bedingungen zu analysieren.³⁸ Diese Form des Relationsdenkens, das bei zwei bereits konstituierten, präexistierenden und einander äußerlichen Termen ansetzt, bezeichnet Simondon auch als *rappor* statt *relation*.³⁹ Mit der Forderung, Individuationsoperationen statt fertige Individuen zu betrachten, gehen auch Verschiebungen im Relationalen einher, welches das Modell des Inter*⁴⁰ hin zum Trans* und Co* verlässt. Die Relation wird in seinen Analysen der unterschiedlichen Individuationsregime zu einem ontogenetischen Faktor. Weder Relata noch Relation gehen einander voraus, sondern co-emergieren im Prozess der Ontogenese. Die Relation wird also nicht als verbindend, sondern als einsetzend gedacht, und zwar im Rahmen eines operativ gedachten Prozesses der Differenzierung und so – in seiner letztendlichen Konsequenz – der Heterogenese.

Obwohl Simondon ebenfalls immer wieder der Logik der Funktionsbegriffe erliegt und vergleichbare Konturierungen des Relationalen anderswo ebenfalls gefunden werden können,⁴¹ lassen sich seiner Individuationsphilosophie zugleich weitere Hilfswerkzeuge entnehmen, mit denen sich die Funktionsbegriffe problematisieren und unterschiedliche (medien-)ästhetische Zweitheiten auf unterschiedliche Arten und Weisen verschieben oder entgrenzen lassen. Zu diesen können Operationen, Präindividuelles und „Pluralismus der Phasen“⁴² gezählt werden. Simondons stark dem Prozessualen und Operativen verbundene Herangehensweise verspricht dabei auch eine fruchtbare Reibung mit dem zentralen Analysegegenstand, dem kameralosen Film. Dieser lässt sich ohne die Aufmerksamkeit für die Praktiken und Verfahren der Herstellung, in denen die Rolle und der Eigensinn der Materialien im Plural immer wieder mitverhandelt werden, kaum erfassen. Die List der kameralosen Filmpraktiken besteht nicht zuletzt darin, dass ihre Heterogenität – auch in Bezug zueinander – die Möglichkeit eines klar abgegrenzten und einer Perspektive zugeordneten Konzepts des Materiellen von vornherein unterwandert und so eine vereinheitlichende Funktionslogik als solche freizulegen hilft. Ihre „hybriden Materialitäten“⁴³, die zu unterschiedlichen Momenten der Produktions- und Zirkulationsprozesse der Filme und in wechselnden Konstellationen jeweils neue Fragen aufwerfen, erlauben dabei weder eine Verengung des Materiellen auf die Materialität der Medien noch die Gleichung Materie=Medium. Durch Multiplikation der Bild- und Tonherstellungsverfahren zeigen sie darüber hinaus auf, dass ein Filmstreifen keineswegs schon immer und voraussetzungslos überhaupt eine Einschreibe- und/oder Aufzeichnungsfläche darstellt, sondern erst in konkreten Anordnungen und durch sehr spezifische Operation und Herstellen von Differenzen zu

³⁸ Vgl. Simondon: *L'individu et sa genèse physico-biologique*, a.a.O., hier insb. S. 22-30, S. 37-64 sowie Simondon: *L'individuation psychique et collective*, a.a.O., hier insb. S. 207-210.

³⁹ Vgl. Simondon: *L'individu et sa genèse physico-biologique*, a.a.O., S. 30.

⁴⁰ Karen Barads Begriff der Intraaktivität setzt ebenfalls bei der Distanzierung vom Relationsdenken nach dem Modell der Interaktion an, die eine vorgängige Existenz unabhängiger Relata voraussetzt. Intraaktionen vollziehen, so Barads Argumentation, dagegen einen Schnitt innerhalb eines ontologisch und semantisch unbestimmten Bereichs – den Phänomenen –, der erst Relata-in-Relationen produziert. Vgl. Barad: *Agentieller Realismus*, a.a.O., insb. S. 19-43.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Simondon: *L'individu et sa genèse physico-biologique*, a.a.O., S. 230.

⁴³ Zielinski, Siegfried: [...nach den Medien]. Berlin: Merve, 2011. S. 187.

einer solchen werden kann, aber nicht muss. Auch Lefrants Film, so lässt sich lakonisch vorweggreifen, produziert eben keine Einschreibungen und Einschreibeflächen, sondern Male, Hervortretungen.

Kameralose Filme, eine in der Filmwissenschaft im Allgemeinen und in der Avantgarde- und Experimentalfilmgeschichte im Besonderen überwiegend noch unaufgearbeitete Filmpraktik, lassen sich dabei durch drei vorläufige und stets füreinander durchlässige Spezifizierungen unterteilen: handgemachte, kontaktbasierte und autogenerative. Stehen bei handgemachten Filmen die Operationen Malen, Zeichnen, Schreiben, Scratching auf oder Durchlöchern von Filmstreifen im Vordergrund, entstehen die auf Kontakt basierenden Filme durch fotogrammetrische Belichtungen, Kontaktkopien, Lichtcollagen, Filmlifting und anderweitige Klebe- und Abdruckverfahren, bei denen u. a. Nahrungsmittel, Pflanzen und Körperflüssigkeiten Eingang in die Anordnungen finden, sich ablagern oder inkorporiert werden. Autogenerative Verfahren erweisen sich dabei als Radikalisierungen der selbsttätigen Bildpraktiken und hybridisieren in der Regel Manipulationen mit Chemie, Licht, Hitze, Wetter, Erde und Mikroorganismen, wie sie auch in der Geschichte der fotografischen Praxis vielfältig erkundet werden. Derart hinterfragen kameralose Filme bereits auf produktionsästhetischer Ebene die selbstverständliche Verbindlichkeit des Einschreibens als theoretisches, diskursives und praktisches Modell und des damit einhergehenden Verständnisses der Materie.

In Anbetracht der prominenten medientheoretischen und ästhetischen Begriffspaare wie Medium – Botschaft, Materialität – Signifikation, Material – Idee oder Grund – Figur, die in ihrer Zuschreibung als materiell – immateriell analog angelegt sind und bisweilen systematisch miteinander gleichgesetzt werden, steht mit der Möglichkeit ihrer verschiebenden Entgrenzung auch der Ver-/Entwurf nicht zuletzt ästhetischer Objekte als zweipoliger Komposita zur Diskussion. Konzepte des Präindividuellen und des „Pluralismus der Phasen“ werden in diesem Zusammenhang auf ihre Fruchtbarkeit zu diskutieren sein, die nun dezidiert zwei prozessual unterschiedliche bzw. unterschiedene Formen der Pluralisierung umkreisen. Das Präindividuelle stellt dabei eine spannungsgeladene, potenzialreiche und vor allem prinzipienlose Vielheit dar, der ein Individuum entspringt,⁴⁴ wogegen mit dem „Pluralismus der Phasen“ das Individuum selbst als eine solche adressiert wird, ohne dass hierbei die Phasen als eine simple Abfolge missverstanden werden sollten.⁴⁵ Während ersteres nach einer ausführlichen Diskussion mit Blick auf kameralose Praktiken als Produktionsanordnung zu präzisieren sein wird (vgl. Kap. III), lassen sich die Phasen eines ästhetischen Objekts nur entlang der konkreten Filmanalysen spezifizieren. In diesen werden sich die Konturen eines dreiphasigen, für weitere Analysen und Differenzierungen offenen Modells abzeichnen, welches die präindividuellen, materiell-semiotischen und feldmäßigen Phasen ineinander faltet. In der in sich pluralisierten Mehrphasigkeit ist damit zum einen die präindividuelle Vielheit inbegriffen, zum anderen wird mit dem Feldbegriff, verstanden

⁴⁴ Vgl. Simondon: *L'individu et sa genèse physico-biologique*, a.a.O., S. 23ff.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 32, 95, 230.

als Gefüge mehrstelliger interner Relationalität, zusätzlich eine weitere Entgrenzung der Zweiheiten vorgenommen.

Für die Perspektivierung der Produktionsanordnungen ließen sich zweifellos eine Reihe anderweitiger Konzepte hinzuziehen, die eine Wechselwirkung heterogener Entitäten und Faktoren umkreisen. Zur Auswahl stehen nicht zuletzt Apparat⁴⁶, Assemblage⁴⁷, Dispositiv⁴⁸, Ensemble⁴⁹, Meshwork⁵⁰ und Netzwerk⁵¹, wobei insbesondere Dispositiv und Netzwerk in die Medienwissenschaften Eingang gefunden haben.⁵² Eine Affinität zu diesen, selbstverständlich auf gänzlich unterschiedliche Sachlagen antwortenden Konzepten soll keineswegs geleugnet werden, obwohl ihre expliziten oder impliziten Modelle, die Wechselseitigkeit bzw. Wechselwirksamkeit und damit eine Form von Relationalität zu denken, durchaus konträr zu den in dieser Arbeit entwickelten sein können und deren ausführlicher Vergleich anderswo stattzufinden hätte. An dieser Stelle seien nur drei entscheidende Gründe für die an Simondon anschließende Analyse genannt. Zum einen ist Simondons Relationsmodell nicht ubiquitär und erzwingt eine Aufmerksamkeit für qualitative Differenzen zwischen Modifikationen im weitesten Sinne und Genesen. Zum anderen spielt der Aspekt der Prinzipienlosigkeit der präindividuellen Vielheit eine zentrale Rolle für die Problematisierung des Materiellen. Schließlich erlaubt seine Einbindung in das Pluriphasische, eine an konkreten materiellen Praktiken entwickelte Pointierung der die thematisierten ästhetischen Objekte auszeichnenden Differenzierungen. Da sich mit den aufgelisteten Perspektiven gleichermaßen Institutionen, Gesellschaften, wissenschaftliche Experimentalanordnungen, technische Infrastrukturen etc. analysieren lassen, liegt das Entscheidende in den jeweiligen Singularitäten. Die neuere Verschiebung bzw. Verknüpfung der Akteur-Netzwerk-Analysen zur/mit Existenzweisen legt stellvertretend diesen Notstand frei und reagiert auf diesen durch Hinzuziehen weiterer Konzepte, um die qualitativen Differenzen greifen zu können.⁵³ Dass diese mit Blick auf ästhetische Objekte die konventionelle zweipolige Differenzierung zum Ergebnis haben kann, belegt die

⁴⁶ Vgl. Barad: Agentieller Realismus, a.a.O., S. 23-43.

⁴⁷ Vgl. De Landa, Manuel: A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity. London [u. a.]: Bloomsbury, 2013 sowie Bennett, Jane: Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham/London: Duke Univ. Press 2010. S. viii-ix, 9, 20-36.

⁴⁸ Vgl. Baudry, Jean-Louis: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat (1970). In: Riesinger, Robert F. (Hrsg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster: Nodus Publikationen, 2003. S. 27-39 sowie Foucault, Michel: Ein Spiel um die Psychoanalyse. In: Ders.: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve, 1978. S. 118-175.

⁴⁹ Vgl. Simondon, Gilbert: Die Existenzweise technischer Objekte. Zürich: Diaphanes, 2012. S. 56-75.

⁵⁰ Vgl. Ingold, Tim: When ANT meets SPIDER, a.a.O. sowie Ingold: The Textility of Making, a.a.O., hier S. 94-97.

⁵¹ Vgl. Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript, 2006.

⁵² Auf eine Darstellung umfangreicher Foucault- und/oder Baudry-Rezeptionen wird an dieser Stelle verzichtet. Für Netzwerk vgl. Thielmann, Tristan/Schüttpelz, Erhard (Hg.): Akteur-Medien-Theorie. Bielefeld: Transcript, 2013. Zu einer aufschlussreichen Besprechung der Affinitäten und Differenzen von Netzwerk und Dispositiv vgl. Seier, Andrea: Un/Verträglichkeiten: Latours Agenturen und Foucaults Dispositive. In: Conradi, Tobias/Derwanz, Heike/Muhle, Florian (Hg.): Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen. München: Fink, 2011. S. 151-172.

⁵³ Vgl. Latour, Bruno: Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Material-Figur-Spezifizierung, die für – in einem Zug abgehandelte ästhetische und fiktionale – Wesen vorgeschlagen wird.⁵⁴

Vorgehensweise und Gliederung der Arbeit

Während kaum eine Theorieposition von der Begegnung mit dem Untersuchungsgegenstand unberührt bleiben kann und umgekehrt, muss diese Wechselseitigkeit im Rahmen relationstheoretischer Überlegungen umso stärker betont werden – gerade weil sich dieses gegenseitige Beleuchtungsverhältnis nicht immer als ein prozessuales darstellen lässt, ohne zugleich die Arbeit unlesbar zu machen. Die vorzulegende Argumentationslinie entwickelt sich in der verschlungenen Konfrontation von Materialitätsdebatten, Simondons Individuationsphilosophie und kameralosen Praktiken, die in der Linearität eines formatgebundenen Dissertationstextes nacheinander erscheinen werden. Die Arbeit verfolgt demnach drei eng miteinander verknüpfte Ziele: die kameralosen Praktiken aus analytisch-theoretischer Perspektive aufzuarbeiten, einen relational-pluralistisch fokussierten Beitrag zu Materialitätsdebatten zu leisten und Simondons Individuationsphilosophie für ästhetische Fragestellungen fruchtbar zu machen.

Kapitel II diskutiert das materialitätstheoretische Problem der Zweiheiten und die Möglichkeiten und Herausforderungen ihrer Verhältnisbestimmung entlang der interdisziplinär breit geführten Transparenz- und Opazitätsdebatte. Ihre Auswahl liegt in der diskurshistorischen Relevanz für kameralose Praktiken begründet, insofern eine der Varianten des Doppelparadigmas im Mittelpunkt der Debatten um strukturellen und strukturell/materialistischen Film und der avantgardistischen Diskurse steht. Ihre Einbettung in größeren Zusammenhang kann ihrerseits beleuchten, inwiefern aktuelle Rückgriffe auf dieses Begriffspaar bisweilen unhinterfragt modernistische Argumentationslinien verlängern oder diese unterschreiten.

Kapitel III präsentiert Simondons Individuationsphilosophie, die bereits sowohl mit Blick auf Materialitätsdebatten als auch kameralose Praktiken fokussiert wird. Auf dieses folgen drei Kapitel IV-VI zu jeweils handgemachten, kontaktbasierten und autogenerativen Filmen. Bevor auf ihre in sich dreigliedrige Struktur eingegangen wird, ist herauszustellen, dass konkrete filmische Praktiken und Operationen theoretische Probleme aufwerfen und zu lösen helfen. Sie lenken dabei notwendigerweise die Lesart von Simondon mit und verändern die an ihn angelehnten Begriffe und Konzepte. Sie legen dabei nicht nur immer wieder frei, was seine Individuationsphilosophie nicht berücksichtigt oder vernachlässigt, wie insbesondere in Kapitel VI gezeigt wird, sie rücken vielmehr überhaupt ihre pluralistischen, insbesondere mit dem Phasischen verhandelten Aspekte in den Fokus der Aufmerksamkeit. Denn während sein besonderes Relationskonzept⁵⁵ und noch das präindividuelle „*plus qu'unité et plus*

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 344ff.

⁵⁵ Vgl. Combes, Muriel: Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual. Cambridge, Mass./London: MIT, 2013. S. 16-24; Debaise, Didier: Les conditions d'une pensée de la relation selon Simondon. In: Chabot, Pascal (Hg.): Simondon. Paris: Vrin, 2002. S. 53-68; Debaise, Didier: What is

*qu'identité*⁵⁶ durchaus bemerkt worden sind, wird der Pluralismus der Phasen in der Rezeption von Simondon erstaunlich wenig zur Kenntnis genommen. Dieses spielt aber nicht nur eine wichtige Rolle für die die Materialitätsdebatten verschiebende Skizze des ästhetischen Objekts als eine Vielheit, sondern auch für die analytische Handhabbarkeit der kamerlosen Filme. Ihre Widerspenstigkeit gegenüber einer einzigen analytischen Herangehensweise ruft Werkzeuge auf den Plan, die diese zu adressieren helfen. Das Pluriphasische stellt einen solchen dar.

Die drei bereits kurz vorgestellten Phasen schlagen sich immer wieder in der Dreigliedrigkeit der filmanalytischen Hauptkapitel nieder, ohne mit ihr gänzlich zusammenzufallen. Beide, das Phasische und die an diesem locker orientierten, mit arabischen Zahlen versehenen Unterkapitel, markieren, dass die Filmanalysen jeweils auf unterschiedlichen, aber vergleichbaren Zugriffsebenen ansetzen. Während die grundlegenden Überlegungen zu den einzelnen Phasen in Kapitel IV.1 (Produktionsanordnung als Co-Produktion), IV.2 (Feld) und V.3 (materiell-semiotische Phase) angestellt werden, thematisieren insbesondere Kapitel V.1 (Produktionsanordnung als Kollaboration) und V.2 (Dis-Apparition als Reformulierung des Feldes) Verschiebungen, die sich in Struktur der Relationalität in anderen Anordnungen und filmischen Praktiken ergeben. Die filmanalytischen Unterkapitel spiegeln sich demnach ihrerseits gegenseitig, knüpfen an früher begonnene Überlegungen an und führen sie dabei fort oder verschieben sie. Sie beleuchten damit keineswegs immer die Entstehung bzw. mehrere Phasen eines einzelnen Films, was erst in Kapitel VI tentativ in den Vordergrund rückt, sondern streuen vielfach die Analyse der auch für jeden einzelnen Film relevanten, aber nicht identischen Produktionsprozesse über mehrere Filme und Anordnungen.

Diese Vorgehensweise hat mehrere Gründe. Zum einen bemüht sie sich, möglichst vielen kamerlosen Praktiken in ihrer jeweiligen prozeduralen Besonderheit Raum zu geben und dabei möglichst das in den Vordergrund zu rücken, was sie an Fragen aufwerfen. Zum anderen nähern sich die einer einzigen Phase gewidmeten Kapitel ausgewählten Zweifeln, die im Wechselspiel zwischen Relationalität, Pluriphasischem und Operativem thematisiert werden. Schließlich reflektiert und performiert diese Kapitelanordnung die methodisch notwendige Lückenhaftigkeit: Produktionsprozesse sind einer nachträglichen Analyse immer nur bruchstückhaft, nicht selten in einem signifikanten zeitlichen Abstand und vermittelt bzw. gefärbt durch die Filmemacher_innen selbst zugänglich. Eine vollständige Rekonstruktion wird entsprechend weder beabsichtigt, noch soll der Eindruck ihrer Möglichkeit suggeriert werden – zumal Reproduzierbarkeit und Vervielfältigung ins Spiel kommen. Die Filmauswahl und ihre Analyse unter dem jeweiligen Aspekt folgen damit zum Teil den zugänglichen oder eruierbaren Informationen zu Produktionsdetails und zielen nicht auf die Etablierung oder Abbildung eines Kanons der Kameralosigkeit. Darüber hinaus konzentriert sich die

Relational Thinking? In: *Inflexions* 5 (2012): 1-11 (Online unter: http://www.inflexions.org/n5_Debaise.pdf) (Zugriff: 18.09.2013); Toscano, Alberto: *The Theatre of Production. Philosophy and Individuation between Kant and Deleuze*. Houndmills [u. a.]: Palgrave Macmillan, 2006. S. 136-142.

⁵⁶ Simondon: *L'individu et sa genèse physico-biologique*, a.a.O., S. 24.

Arbeit keineswegs auf alle möglichen Operationen, sondern auf die mit der Kameralosigkeit eng verknüpften. Während dabei im Folgenden, falls nicht anderweitig vermerkt, das Format der kameralos manipulierten Filmstreifen angegeben wird, dienen Kapitel IV.3 und in verschiebender Fortsetzung V.3 nicht zuletzt der Reflexion der mit der Reproduzierbarkeit einhergehenden und nicht zu schließenden materiellen, ästhetischen, analytischen und semiotischen Leerstellen, die schließlich auch eine typische Situation der Filmanalyse kennzeichnen. Vor dem Hintergrund der immer wieder zur Sprache kommenden Spannungen zwischen kameralosen Operationen und Bewegtbild, die sich der differenziellen Sequenzialität des Filmstreifens verdanken, muss sich die Analyse so auch wiederholt auf die mechanische Projektionssituation berufen, auch dann, wenn sie diese bereits zugunsten privater Bildschirme verlassen hat.

II. MATERIALITÄT IM LICHT DER TRANSPARENZ- UND OPAZITÄTS-DEBATTE

Materialität hat in den letzten Jahren eine regelrechte Konjunktur innerhalb zahlreicher Disziplinen erfahren. Bild-, Medien- und Kunstwissenschaften, Archäologie, Gender Studies oder New Materialism – um nur einige zu nennen – richten ihre Bemühungen darauf, den Stellenwert, die Wirksamkeit und die Unhintergebarkeit der Materialität auszuweisen und explizit zu machen. Nicht selten speist sich diese Konjunktur aus dem Unbehagen am zeichen- und sprachorientierten Paradigma, das die geisteswissenschaftliche Forschung lange dominiert hat. Entsprechend können auch so heterogene Positionen wie Dieter Mersch's medienästhetisch fokussierte negative Medientheorie und Karen Barad's feministische und posthumanistische „*Ethico-onto-epistemo-logie*“¹ ihre Gemeinsamkeit in der Begründung der Forderung nach der Blickverschiebung haben: „Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that doesn't seem to matter anymore is matter.“² Barad's doppeldeutige Pointierung teilt das Problembewusstsein einer die Grenzen des Symbolischen auslotenden Medien- und Materialitätstheorie, die sich gegen das Primat des Zeichenhaften, Diskursiven und Sinnhaften richtet.³

Angezeigt ist mit dieser Minimalüberschneidung zweier exemplarischer Konturierungen eines Ausgangsproblems eine spezifische Schwierigkeit – und mithin die zentrale Herausforderung – im Denken der Materialität: Den theoretischen Schauplatz betritt sie selten als alleinstehender Term, vielmehr tritt sie vorrangig in konzeptionellen Zweiheiten auf, die je nach Gegenstandsbereich eine Präzisierung in Form von Begriffspaaren wie Materialität und Signifikation, Materialität und Diskurs annehmen und auf eng mit ihnen verknüpfte Aushandlungen von Natur und Kultur, Dingen und Zeichen oder Sinnlichkeit und Sinn verweisen können. Selbst die medien- und bildwissenschaftlichen Leitbegriffe wie Medium und Botschaft oder Bildträger und Bildobjekt lassen sich in diese Reihe einfügen. Obwohl diese Begriffspaare nicht deckungsgleich sind, finden sie ihre diskursive Bündelung in der Regel in der basalsten, aber reichlich problematischen Generalisierung: Materialität und Immaterialität. Die Herausforderung, die freilich keineswegs ein Spezialfall neueren Datums ist, liegt genau darin, das Verhältnis der jeweiligen Terme untereinander zu bestimmen und zu denken. Die damit auftretenden Schwierigkeiten sind dabei nicht gering: 1. Besteht man auf einer grundlegenden und stark akzentuierten Differenz zwischen den beiden Polen, riskiert man ein Zwei-Welten-Modell, bei dem Streitbar bleiben muss, wie eine Kontiguität und Kompatibilität zwischen Materialität und Immaterialität erklärbar wird. 2. Dementiert man die Differenz zu stark, riskiert man die Auflösung einer der beiden

¹ Barad, Karen: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin: Suhrkamp, 2012. S. 100.

² Ebd., S. 7.

³ Vgl. Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002. S. 14-21; Mersch, Dieter: Posthermeneutik. Berlin: Akademie Verlag, 2010. S. 11-15.

Pole zugunsten des anderen und so in letzter Konsequenz eine der monistischen Spielarten (die mindestens für medienästhetische Fragen nicht weit führen). 3. Entsprechend wurde insbesondere in feministischen, bildwissenschaftlichen und medienästhetischen Argumentationszusammenhängen ein gemäßigtes Plädoyer formuliert, ausgehend von der gegenseitigen Irreduzierbarkeit von Materialität und Sprache, Materialität und Signifikation, Aisthesis und Semiosis usw. diese Paare in ihrer notwendigen Verschränkung und wechselseitigen Abhängigkeit zu reflektieren.⁴ Allerdings ist die Herausforderung damit nicht schon einfach beseitigt, vielmehr wird die Frage nach der Verhältnisbestimmung nun ins „Innere“ einer der möglichen grundsätzlichen Herangehensweisen verlegt. Zugleich ruft die Rede von der Verschränkung immer wieder auch die Vorstellung auf, ihr gingen – in diesem Falle zwei – bereits gegebene und zunächst getrennt voneinander vorliegende Bereiche voraus, die dann nachträglich zu verbinden sind, was so die dritte der möglichen Positionen an die erste heranrücken kann.

Die mit Blick auf solche Probleme hilfreichen Ansätze sind aus der Perspektive dieser Arbeit deswegen diejenigen, die zuallererst bei der Konzeptualisierung von Verhältnissen und Relationen selbst beginnen. Zwei solcher Ansätze liegen mit Karen Barads agentiellem Realismus und dem zentralen, relationstheoretischen Begriff der Intraaktion⁵ und Gilbert Simondons Individuations- und Relationsphilosophie⁶ vor. Beide adressieren explizit das Denken des Materiellen und weisen auch zahlreiche konzeptionelle Parallelen auf. Wenn hier dennoch Simondon der Vorzug gegeben wird, so deshalb, weil seine Überlegungen es nicht nur erlauben, das Problem der *Zweiheiten* und der Relationen zu reformulieren, sondern darüber hinaus zugunsten von *Vielheiten* zu öffnen – zumal Barads Überlegungen zentral auf einer einzigen Operation, dem Schnitt,⁷ aufbauen. Des Weiteren lassen sich die binären Begriffspaare trotz einer gemeinsamen Konfliktlage nicht auf dieselbe Weise angehen und verschieben, wie noch ausführlicher an der Logik der Funktionsbegriffe und in den filmanalytischen Teilen gezeigt wird. Barads Überlegungen bieten originelle und überzeugende nicht-

⁴ Vgl. exemplarisch durchaus unterschiedlich akzentuierte Vorschläge von Alloa, Emmanuel: Das Medium scheint durch. Talbot – Stella – Hantaï. In: Finke, Marcel/Halawa, Mark A. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin: Kadmos, 2012. S. 68-85, hier S. 72-73; Mersch: Was sich zeigt, a.a.O., hier S. 133f. und passim; Finke, Marcel: Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper. In: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hg.): Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft. Berlin: Kadmos, 2007. S. 57-78, hier S. 61; Finke, Marcel: Materialität der Oberfläche. Abstraktion und Figuration in Francis Bacons *Recling Figures*. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra Beate/Schönegg, Kathrin (Hg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst. München: Fink 2013. S. 109-124, hier S. 123f.; Rautzenberg, Markus: Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2009. S. 39 und passim; Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997. S. 103-105; weiterhin eine Fülle von Arbeiten, die sich auf Mersch's Verhandlungen von Aisthesis (ein Element seiner Materialitätskonzeption) und Semiosis beziehen (die m. E. gerade nicht als verschränkt gedacht werden, sondern als eine überpointierte Spaltung, die das Aisthetische privilegiert).

⁵ Barad: Agentieller Realismus, a.a.O., S. 19 und passim.

⁶ Vgl. Simondon, Gilbert: L'individu et sa genèse physico-biologique. Grenoble: Millon, 1995; Simondon, Gilbert: L'individuation psychique et collective. À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité. Paris: Aubier, 1989.

⁷ Vgl. etwa Barad: Agentieller Realismus, a.a.O., S. 34.

reduktionistische und nicht-dualistische Lösungen für das Verhältnis von Materialität und Diskurs an.⁸ Diese Lösungen auf Verhältnisbestimmungen wie etwa Materialität und Signifikation oder Medium und Botschaft zu übertragen, wäre dagegen eine Differenznivellierung, die ihrerseits neue Reduktionismen mit sich bringen würde (etwa Gleichsetzung von Zeichenhaftigkeit mit Diskurs usw.). Bevor jedoch das medien- und materialitätstheoretische Potenzial von Simondons Individuationsphilosophie diskutiert wird, gilt es zunächst das Problem der Zweiheiten und die konzeptionellen Schwierigkeiten aus medientheoretischer und -ästhetischer Perspektive detaillierter zu beleuchten. Dies wird entlang der breit geführten Transparenz- und Opazitätsdebatte geleistet, die nicht nur mehrfach als Konsens des Großteils der aktuellen Medientheorie bezeichnet wurde,⁹ sondern auch von großer diskurshistorischer und aktueller Relevanz für kameralose Filmpraktiken ist.

Die Transparenz- und Opazitätsdebatte hat in zahlreichen disziplinären – kommunikations-, bild-, kunst- und sprachwissenschaftlichen, medientheoretischen und semiotischen – Zusammenhängen der letzten Jahrzehnte eine erstaunliche Popularität erfahren. So können durchaus unterschiedliche bis hin zu miteinander unvereinbare Ansätze – wie semiotische, an Peirce angelehnte Referenzkonzepte der Fotografie¹⁰, deleuzianisch und foucaultianisch fokussierte, antiessentialistische Konzepte des Medien-Werdens¹¹ oder bildwissenschaftliche Verhandlungen des ikonischen Eigensinns¹² – das Doppelparadigma miteinander teilen, wie auch Begriffe der wilden Semiose – Lesen versus Starren – auf konstellative Parallelen zu diesem befragbar sind.¹³ Nicht immer geht es hierbei um eine explizite Auseinandersetzung mit und Konzeptualisierung der Materialität, die dennoch, den Ort der Opazität besetzend, zwangsläufig mitverhandelt wird. Darüber hinaus wird letztere häufig gerade dann aufgerufen, wenn es darum geht, die Grenzen des Semiotischen aufzuzeigen und den Blick von den Signifikationsprozessen auf die Materialität und Präsenzeffekte zu verschieben. Nicht immer steht die Transparenzthese im Mittelpunkt der jeweiligen medientheoretischen Entwürfe, wie dies etwa in ihren verschiedenen, durchaus widerstreitenden Varianten bei Sybille Krämer, Boris Groys oder Dieter Mersch der Fall ist und welche mit ihr weitreichende konzeptionelle Konsequenzen verbinden. Medienwissenschaftlich weit verbreiteter ist vielmehr die beiläufige Referenz und Akzeptanz des Kerngedankens –

⁸ Vgl. ebd., hier insb. S. 30-43.

⁹ Vgl. exemplarisch Voss, Christiane: Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen. In: *ZMK* 2 (2010): 169-184, hier S. 173 oder Dotzler, Bernhard J.: Diskurs und Medium. Notizen zur Grundlegung einer historischen Techno-Logie. In: Fohrmann, Jürgen/Schüttelpelz, Erhard (Hg.): *Die Kommunikation der Medien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 21-35, hier S. 24.

¹⁰ Vgl. Nöth, Winfried: Fotografie zwischen Fremdreferenz und Selbstreferenz. In: Horak, Ruth (Hg.): *Rethinking Photography I+II. Narration und neue Reduktion in der Fotografie* (Kat. Ausst., Forum Stadtpark, Graz/ISCP, New York, 2002). Salzburg: Fotohof Edition, 2003. S. 22-39.

¹¹ Vgl. Vogl, Joseph: Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In: *Archiv für Mediengeschichte* 1 (Mediale Historiographien) (2001): 115-123, hier S. 122.

¹² Vgl. Majetschak, Stefan: Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedankenmotiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln: Herbert von Halem, 2005. S. 177-194.

¹³ Vgl. Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988. S. 237-251.

der Unwahrnehmbarkeit des Mediums und mit ihm der seiner Materialität im reibungslosen Vollzug –, was wiederum auch heißt, dass etwa bildwissenschaftlich Transparenz leicht andere Akzentsetzungen implizieren kann.

Trotz der gewissen aktuellen Konjunktur ist das Doppelparadigma indessen nicht neu und hat eine lange Genealogie. Emmanuel Alloa hat ihre Variationen bis zur Aristoteles' Wahrnehmungslehre zurückverfolgt und damit auch die Last des aristotelischen Erbes offengelegt,¹⁴ was mit Blick auf Materialitätskonzepte nicht ohne Konsequenzen bleiben kann. Eine zentrale Rolle spielt es nicht zuletzt in den ästhetischen Debatten des Modernismus. Philippe Junod erklärt Transparenz und Opazität zu Grundlagen der modernen Kunsttheorie und -kritik.¹⁵ Kunsthistoriker Louis Marin diskutiert die Opazität als Kritik der klassischen Repräsentation und der sie fundierenden Fenstermetapher,¹⁶ während Arthur C. Danto das Doppelparadigma zwischen Illusionismus und Materialismus als reduktionistisch problematisiert.¹⁷ Aber auch in den filmischen, emanzipatorischen Debatten der Nachkriegszeit, die als Politischer Modernismus¹⁸ verklammert wurden, finden sich Variationen dieses Paradigmas.

Die Begründungszusammenhänge dieser Positionen zu Transparenz und Opazität sind unterschiedlich und auch ihre Transparenzbegriffe können miteinander unvereinbar sein. Bisweilen überlagern sich sogar verschiedene Transparenzbegriffe innerhalb einer theoretischen Position.¹⁹ Das Begriffspaar Transparenz und Opazität wird dabei je nach Kontext in eine Reihe anderer Begriffspaare übersetzt, die so einander angeglichen werden können, wie z. B. Botschaft – Medium, Image – Picture, Sinn – Sinnlichkeit, Repräsentation – Reflexivität, Durchsicht – Draufsicht, Tiefe – Oberfläche, sichtbar – unsichtbar, Zeichen – Dinge, Fremdreferenz – Selbstreferenz, Semiosis – Aisthesis, ästhetische Selbstneutralisierung – Störung etc. Diese Übersetzbarkeit weist Transparenz und Opazität als Funktionsbegriffe aus, wobei sich die Frage stellt, ob sie nicht ihrerseits von etwas grundiert sind und damit bereits Ausprägungen eines weiteren Paares darstellen. Gemeinsam ist den heterogenen Positionen, dass sie mediale Erzeugnisse als zweiseitige Komposita betrachten, wobei eine der beiden Seiten zugunsten der anderen zwangsläufig unwahrnehmbar bleiben muss. Das heißt, dass nicht lediglich die Zweiheit für diese Debatten charakteristisch ist, sondern ihre spezifische Konzeptualisierung. Eine umfassende Rekonstruktion dieser Debatten steht allerdings nicht im Vordergrund dieser Arbeit, sondern vorrangig bestimmte

¹⁴ Vgl. Alloa, Emmanuel: *Das durchscheinende Bild*. Zürich: Diaphanes, 2011.

¹⁵ Vgl. Junod, Philippe: *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théorétiques de l'art moderne*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2004.

¹⁶ Vgl. Marin, Louis: *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento* (1989). Berlin: Diaphanes, 2004; Marin, Louis: *Über die Opazität*. In: Ders.: *Über das Kunstgespräch*. Berlin: Diaphanes, 2001. S. 47-56.

¹⁷ Vgl. Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. S. 229-251.

¹⁸ Vgl. Rodowick, David Norman: *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994. S. xvi, S.12-26.

¹⁹ Dies ist etwa der Fall in Dieter Merschs Arbeiten, in denen unterschiedliche Negativitätsmomente verhandelt werden. Vgl. weiter unten in Kap. II.4.

Argumentationsverdichtungen, die ein Licht auf die Verhältnisbestimmungen von Materialität und ihrem „Anderen“ werfen können. Das bedeutet auch, dass im Folgenden *Aspekte* medientheoretischer Positionen vorgestellt werden und damit in der Regel keine Aussagen über ihre anderweitige Produktivität, Anschlussfähigkeit, Probleme etc. getroffen sind.

1. Metaphysischer Materie- als Medienbegriff

Eine der grundlegenden Differenzen in den verschiedenen Ausprägungen des Doppelparadigmas liegt in der Herleitung der Transparenz: Während modernistische Positionen diese tendenziell als einen gezielt herbeigeführten Effekt spezifischer Repräsentationsordnungen verstehen, der zugleich Gegenstand der Kritik sein soll, konzipieren aktuellere medienwissenschaftliche Positionen Transparenz als einen wesentlichen Kern medialer „Funktionslogik“²⁰ bzw. als „Funktionsgesetz der Medialität“²¹ und nutzen diesen bisweilen definitorisch: Medien funktionieren demnach umso besser, je unauffälliger sie sind und je mehr sie hinter das zurücktreten, was sie vermitteln; „[I]hr Optimum“ liegt demnach „im Ideal des Zurücktretens“²². Aus dieser funktionalistischen Perspektive auf Medien wird dabei indessen weniger präskriptiv argumentiert, sondern auf – als unzulässigerweise allerseits geteilt vorausgesetzte – alltägliche Medienerfahrungen und den Mediengebrauch verwiesen:

Wir hören nicht Luftschwingungen, sondern den Klang der Glocke; wir lesen nicht Buchstaben, sondern eine Geschichte; wir tauschen im Gespräch nicht Laute aus, sondern Meinungen und Überzeugungen, und der Kinofilm läßt gewöhnlich die Projektionsfläche vergessen. Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe um so besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium selbst sich in Erinnerung. Die unverzerrte Botschaft hingegen macht das Medium nahezu unsichtbar.²³

Diese von Sybille Krämer früh formulierte und anderswo vielfach variierte²⁴ Konturierung der Transparenzthese hat eine Reihe von Streitbaren und nicht unproblematischen Implikationen, nicht zuletzt für den Stellenwert der Materialität. Ihr früherer Aufsatz *Das Medium als Spur und als Apparat*, dem das Zitat entnommen ist, liest sich zunächst wie ein Versuch, eine mittlere Position zwischen Ansätzen der Medienneutralität, exemplifiziert an Niklas Luhmann, und der Mediengenerativität, exemplifiziert an Marshall McLuhan, zu erarbeiten – eine Vermittlung, die in späteren

²⁰ Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008. S. 274.

²¹ Ebd.

²² Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 57.

²³ Krämer, Sybille: *Das Medium als Spur und als Apparat*. In: Dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998. S. 73-93, hier S. 74.

²⁴ Vgl. exemplarisch Heider, Fritz: *Ding und Medium*. Berlin: Kadmos, 2005. S. 32; Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung, a.a.O.*, S. 27; Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura, a.a.O.*, S. 56f.

Arbeiten zunehmend asymmetrisch zugunsten der Medienneutralität tendieren wird.²⁵ Dies erfolgt über den Versuch, den Medienbegriff von dem des Zeichens (gegenüber Luhmann) und dem des Werkzeugs (gegenüber McLuhan) zu differenzieren und zwar über Alternativkonturierungen mithilfe der Spur auf der einen und des Apparats auf der anderen Seite. Die Spur ist dabei die Antwort auf die explizit gestellte Frage, warum die Medienleistungen „latent“ und verborgen“ bleiben, obwohl Medien Sinn und Bedeutung miterzeugen.²⁶ An dem Begriff der Spur des Mediums, die als ein unintendiertes Phänomen sich an der Botschaft bewahrt und von konventionalisierten Zeichen abgesetzt wird, verklammert sich konzeptionell der – argumentativ in der Materialität verankerte – Eigensinn der Medien mit der These der Unwahrnehmbarkeit der Medien, die auch bei Luhmann eine Rolle spielt.²⁷ Mit anderen Worten wird die Luhmann'sche Transparenzthese beibehalten, jedoch nicht der Aspekt der Neutralität. Die Spur als materiell hergeleiteter „Überschuß an Sinn“²⁸ (statt Generierung von Sinn) dient dabei nicht nur dazu, mediengenerativistische Annahmen zu mäßigen, sondern richtet sich zugleich gegen die Vorstellung einer Äußerlichkeitsbeziehung zwischen Materialität und Bedeutung bzw. „Zeichenträger und Zeichenbedeutung, bei welcher der materielle Zeichenträger als arbiträres und äußerliches Vehikel der Zeichenbedeutung gilt.“²⁹ Dieser von Sybille Krämer als herkömmlich apostrophierter Zeichenbegriff wandert nun aber ausgerechnet auf die Seite der Botschaft und reproduziert so erneut das Problem, welches der Begriff der Spur eigentlich lösen sollte: „Das Medium verhält sich zur Botschaft, wie die unbeabsichtigte Spur sich zum absichtsvoll gebrauchten Zeichen verhält [...]“³⁰ Aus diesem Grund wird verständlich, warum Gisela Fehrmann und Erika Linz diesem Ansatz genau das vorwerfen können, wogegen er sich richtet: eine mentalistische Konzeption der Bedeutung, welche als amedial und als dem Zeichen- und Mediationsprozess vorgängig gedacht wird.³¹ Das impliziert aber auch, dass nicht nur Materialität und Bedeutung als „vorsynthetische“³² einander vorausgehen bzw. im Umkehrschluss der Mediations- und Zeichenprozess eben als eine schlichte Synthese gedacht werden muss, sondern auch, dass die Materialität zu der „eigentlichen“ Bedeutung jenseits des Spurhaften nichts beiträgt.

²⁵ Vgl. Krämer: Medium, Bote, Übertragung, a.a.O., hier S. 32. Zu Medienneutralität und -generativität vgl. auch ausführlicher Krämer, Sybille: Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren. In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander/Sandbothe, Mike (Hg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt/Main: Fischer, 2003. S. 78-90.

²⁶ Vgl. Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat, a.a.O., S. 75.

²⁷ Vgl. ebd., S. 78-82. Diese Verklammerung von Medienneutralität und Eigensinn wird später begrifflich differenziert. Der Bote steht für die Heteronomie und Neutralität, die Spur als Kehrseite des Botenmodells für den Eigensinn und Hervorbringungspotenzial. Ihnen entsprechen dann auch die Zuordnungen von Transparenz (Bote) und Opazität (Spur). Vgl. Krämer: Medium, Bote, Übertragung, a.a.O., S. 300-306.

²⁸ Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat, a.a.O., S. 79.

²⁹ Ebd., S. 77.

³⁰ Ebd., S. 81.

³¹ Vgl. Fehrmann, Gisela/Linz, Erika: Resistenz und Transparenz der Zeichen. Der verdeckte Mentalismus in der Sprach- und Medientheorie. In: Fohrmann, Jürgen/Schüttpelz, Erhard (Hg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 81-104, hier S. 86-90.

³² Ebd., S. 90.

Gerade die als Vermittlung lesbaren Figuren wie „Spur des Mediums“ – als eine Figur der Mitgängigkeit, welche die Verschränkung beider Seiten fassen kann bzw. leisten soll – können auf einer anderen Ebene die Kluft zwischen bedeutungsloser Materialität und immaterieller Bedeutung, von einem reinen Medium und einer reinen Botschaft zementieren.

Emmanuel Alloa hat hinsichtlich dieser Vorstellungen von Reinformen vor Reinstallierung „dualistische[r] Hylemorphismen“³³ gewarnt, die er freilich nicht auf die Spur-Konzeption, sondern auf das Verhältnis von Transparenz und (opaker) Störung bezog, auf das noch einzugehen sein wird. Dieser kritischen Bemerkung haftet eine gewisse Ambivalenz an, insofern sie offen lässt, ob hierbei der Hylemorphismus oder seine dualistische Fassung als problematisch eingestuft werden und was den Dualismus an dieser Stelle genau ausmacht.³⁴ Diese Frage stellt sich insofern, weil der Autor seine Kritik am Doppelparadigma und seine Alternative gerade ausgehend von Aristoteles' Wahrnehmungslehre und dem Begriff des Diaphanen heraus konzipiert, für die die Stoff-Form-Unterscheidung eine wichtige Rolle spielt.³⁵ Unabhängig davon, wie Alloas eigene Antworten darauf ausfallen würden, ist es hilfreich, die Implikationen von diesem genealogischen Hinweis zu entfalten. Zunächst wird damit die Frage aufgeworfen, inwiefern die medienwissenschaftlichen Unterscheidungen wie Medium und Botschaft eine Affinität zur (metaphysischen) Unterscheidung von Stoff und Form aufweisen und zwar, ob sie dies generell oder nur in einer spezifischen Fassung tun. Dies hängt gewiss davon ab, was unter Hylemorphismus konkret verstanden wird. Während eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem aristotelischen Hylemorphimus in den nächsten Kapiteln (III.1-2) erfolgen wird, sei an dieser Stelle vorweggreifend festgehalten, dass eine Rede vom Hylemorphimus im Singular sowohl für Aristoteles, auf den die Stoff-Form-Problematik zurückgeht, als auch für spätere Reprisen und Rezeptionen reichlich problematisch ist. Angesprochen ist damit zunächst grundlegend die Beobachtung, dass unter einem einheitlichen Begriff sehr unterschiedliche Konzepte und Probleme verhandelt werden können, die zwangsläufig Konsequenzen für die angebotenen Lösungen und Verschiebungen implizieren. Wer das Hierarchische, das Gendering, die Passivität der Materie oder die Getrenntheit (Chorismos-Problem) als Kernproblem voranstellt, wird dementsprechend auch andere Lösungsansätze anbieten (müssen). Deshalb ist es hilfreich, von Funktionsbegriffen der Materie und/oder Form – Materie zu sprechen, an denen Sachverhalte in bestimmten, wiederkehrenden konzeptionellen Konstellationen diskutiert werden, und das spezifisch

³³ Alloa, Emmanuel: Transparenz und Störung. Vom zweifelhaften Nutzen eines kommunikationswissenschaftlichen Paradigmas für die Bildtheorie. In: Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas (Hg.): Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität. München: Fink, 2010. S. 25-35, hier S. 31.

³⁴ Unklar ist es nicht zuletzt deshalb, weil Begriffe wie Monismus, Dualismus und Pluralismus bei Weitem nicht einheitlich verwendet werden. Insbesondere gibt es Unterschiede in der Zählweise (z. B. numerisch, der Art nach, in Bezug auf Substanzen, in Bezug auf Prinzipien, in Bezug auf Existenz, in Bezug auf Eigenschaften etc.), aber auch – dem vorgelagert – in den „Zählbereichen“ (ontologisch, kosmologisch, ethisch, ästhetisch, kulturalistisch etc.). Entsprechend wird in dieser Arbeit davon abgesehen, unter Dualismus sofort Substanzdualismus mit dem Kriterium der selbstständigen getrennten Existenz zu verstehen – ein Problem, das vorrangig in Bezug auf Körper-Geist-Thematik verhandelt wird.

³⁵ Vgl. Alloa, Emmanuel: Das durchscheinende Bild. Zürich: Diaphanes, 2011. S. 63-122; vgl. auch De an. II, 12.

behandelte Problem jeweils klar zu formulieren und offenzulegen sowie im zweiten Schritt die Funktionsbegriffe hinter sich zu lassen.

Das hierbei auftauchende Problem, das von Sybille Krämer selbst formuliert und ihren Spur-Überlegungen vorangestellt ist, ist das der wechselseitigen Äußerlichkeit von „Materie“ und „Form“. Dieses geht zugleich mit dem – von Simondon wie Barad gleichermaßen kritisierten – Modell des Relationalen einher, bei dem die Relation als eine einfache Verbindung von zwei präexistierenden Relata gedacht wird, wobei Simondon soweit geht, dieses Relationsmodell im Kern des aristotelischen Hylemorphismus (treffender: seiner spezifischen Lesart von Aristoteles) zu situieren und seinen substanzmetaphysischen Ursprung nachzuzeichnen.³⁶ Doch Äußerlichkeit und unzureichende Relationskonzepte sind nicht die einzigen Konfliktzonen der Transparenz- und Opazitätsdebatte. Vielmehr zieht sich durch ihre spezifischen Varianten die Tendenz, den Medienbegriff selbst in Rückgriff auf einen metaphysischen Materiebegriff zu konturieren, wie dies etwa bei einem der Stichwortgeber der Transparenzthese, Niklas Luhmann, der Fall ist. Vergewärtigt man sich dabei, dass es populär geworden ist, Aristoteles' Wahrnehmungslehre als Kronzeugen der Transparenzthese der Medien anzuführen,³⁷ wird deutlich, dass es sich um mehr als einen exemplarischen Einzelfall handelt.

Luhmann geht von einer zweiseitigen Unterscheidung von Medium und Form aus, bei der es keine letzten Elemente gibt.³⁸ Medien werden als lose gekoppelte Elemente charakterisiert, während Formen als strikt gekoppelte Elemente bestimmt werden.³⁹ Die Unterscheidung knüpft dabei an Fritz Heiders wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Überlegungen zu Dingen und Medien an und modifiziert sie. Heider interessiert sich dabei für die Möglichkeit, Erkenntnis und Wahrnehmung von der „objektiven“ Seite her zu bestimmen. Seine Analyse richtet sich so nicht auf die „subjektiven“ Voraussetzungen des Wahrnehmenden und Erkennenden, sondern auf die physikalisch beschreibbaren Sachverhalte der Außenwelt.⁴⁰ In dieser werden entlang spezifischer, physikalisch beschreibbarer Eigenschaften bestimmte Sachverhalte als Objekte der Erkenntnis (Dinge) und andere in ihrer Rolle der Vermittlung unterschieden. Medien werden gegenüber den einheitlichen und innenbedingten Dingen als außenbedingt, vielheitliches Einzel- bzw. Kleingeschehen in loser Kopplung, die für

³⁶ Zu Simondon vgl. Kapitel III, zu Barads relationstheoretischen Überlegungen vgl. Barad: Agentieller Realismus, a.a.O., S. 19 sowie S. 105, Anmerkung 12.

³⁷ Vgl. Krämer: Medium, Bote, Übertragung, a.a.O., hier S. 29-33; Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas: Einführung. In: Dies. (Hg.): Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität. München: Fink, 2010. S. 9-21, hier S. 12; Seitter, Walter: Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen. Weimar: VGD, 2002. S. 33-45; Mersch, Dieter: Das Dritte. Medium als paradoxe Kategorie. In: Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas: Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität. München: Fink, 2010. S. 111-125, hier S. 114; Mersch, Dieter: Materialität und Formalität. Zur duplizierten Ordnung des Bildlichen. In: Finke, Marcel/Halawa, Mark A. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin: Kadmos, 2012. S. 21-49, hier S. 24.

³⁸ Vgl. Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995. S. 168.

³⁹ Vgl. ebd., S. 167.

⁴⁰ Vgl. Heider: Ding und Medium, a.a.O., S. 23-25. Die Trag- und Untrugfähigkeit seiner Erkenntnis- und Wahrnehmungstheorie steht hier nicht im Vordergrund.

eine vielfache Außenkausierung empfänglich sind, gekennzeichnet.⁴¹ Vor allem sind die Medien aber ästhetisch perspektiviert. Während für Heider demnach jeder Wahrnehmungs- und auch Erkenntnisvorgang ein vermittelter ist, ist das Medium selbst durch Unwahrnehmbarkeit und Durchsichtigkeit charakterisiert: Ein vollkommenes Medium geht in der Vermittlung auf⁴² und lässt ein ungehemmtes Hindurchsehen zu,⁴³ während Trübungen und Eigengesetzlichkeiten die Medien unvollkommen und störend machen.⁴⁴ Überspitzt lässt sich sagen, dass hier aus der Analyse konkreter materieller Sachverhalte und Materialien wie Luft⁴⁵ eine präskriptive Generalisierung auf die Funktionalität der Medien stattfindet, worauf noch zurückzukommen sein wird. Zugleich wird die Außenbedingtheit mit der Unwichtigkeit der Mediumvorgänge kurzgeschlossen, sodass die „spezielle Beschaffenheit des Mediums [...] für die Form des Geschehens weitgehend gleichgültig [ist]“⁴⁶. Medien selbst sind unwichtig, relevant sind sie nur durch an sie gebundene Wichtigkeiten des Großdinglichen.⁴⁷ Heiders Ansatz, in den Kanon der medientheoretischen Grundlagentexte aufgenommen,⁴⁸ ist eine besondere und in bestimmter Hinsicht – wenn nicht mehr alleinstehende, so doch – recht seltene Position. Mit Heider sind bestimmte Motive versammelt, die für die aktuelle Transparenz- und Opazitätsdebatte, aber auch für Luhmann zentral sind. Allerdings denkt Heider Medien dezidiert als heteronom, neutral und passiv, während ein Großteil der medientheoretischen Grundlagentexte und aktuellen Positionen von der mitkonstitutiven Leistung der Medien und sogar von ihrem apriorischen Charakter ausgeht.

Luhmann schließt seinerseits nicht an die Ding-Medium-Unterscheidung und ihre Zuweisungen bei Heider an, sondern, wie Thomas Khurana bemerkt, an die Unterscheidung von Medien als lose Vielheiten, die sie quasi im Ruhezustand haben, und ihrem Zustand der falschen Einheiten im Vermittlungsvorgang.⁴⁹ Er richtet seine Überlegungen aber auch teilweise gegen Heider – in dem Maße, wie er sich von ontologischen und substanztialisierenden Dimensionen distanziert. Die Medium-Form-Unterscheidung soll ausdrücklich die dingorientierte Ontologie mit ihrer Substanz-Akzidenz-Unterscheidung ersetzen.⁵⁰ Medien sind bei Luhmann demnach weder eine ontologisch stabile Objektklasse, noch beziehen sie sich auf spezifische Elemente oder

⁴¹ Vgl. ebd., S. 36-44.

⁴² Vgl. ebd., S. 26.

⁴³ Vgl. ebd., S. 35.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 84.

⁴⁵ Vgl. zur Luft ebd., S. 32.

⁴⁶ Ebd., S. 38.

⁴⁷ Ebd., S. 66f.

⁴⁸ So wurde sein Ansatz, durch Luhmann-Rezeption vermittelt, in das Kursbuch der Medienkultur aufgenommen: Heider, Fritz: Ding und Medium (1921): In: Engell, Lorenz et al. (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, 2002. S. 319-334.

⁴⁹ Vgl. Khurana, Thomas: Niklas Luhmann. Die Form des Mediums. In: Lagaay, Alice/Lauer, David (Hg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Frankfurt/Main/New York: Campus Verlag, 2004. S. 97-125, hier S. 99, Fn. 4.

⁵⁰ Vgl. Luhmann: Kunst der Gesellschaft, a.a.O., S. 165. Jörg Brauns argumentiert noch stärker und bemerkt, dass hierbei weniger eine Ablösung von der Tradition als von Heider vorgezeichnet wird. Vgl. Brauns, Jörg: Die Metaphysik des Mediums. In: Ders. (Hg.): Form und Medium. Weimar: VDG, 2002. S. 9-20, hier S. 10.

sind aus physikalischen Eigenschaften ableitbar. Vielmehr unterscheiden sich Medien und Form über den je gegebenen Zustand bzw. differenzieren und entdifferenzieren sich in einem verschachtelten Prozess der Kopplung und Entkopplung, wobei eine Form zum Medium für weitere Kopplungen-zur-Form werden kann, und zwar innerhalb der jeweiligen beobachtenden Systeme.⁵¹ „Sie setzen also immer eine Systemreferenz voraus. Sie gibt es nicht ‚an sich‘.“⁵² Diese differenztheoretisch-prozessuale Perspektive, die zugleich deontologisierend argumentiert, gehört zu den produktiven Aspekten von Luhmanns Medien-Form-Unterscheidung. Sie lässt sich gegen essentialisierende Medienspezifika-Positionen anbringen (siehe Kap. II.3), wie sie Korrekturen für synthetische Mediationsprozesse des „Vorsynthetischen“ anzubieten hat.

Trotz dieser Perspektive und Absetzung von Heider lässt sich anmerken, dass Luhmann beiden Seiten der Unterscheidung dennoch bestimmte Charakteristika zuweist, was nicht zuletzt deswegen von Interesse ist, weil diese ein Licht auf das oft thematisierte Verhältnis von Medium/Form- zur Stoff/Form-Unterscheidung werfen können. Neben den Unterschieden im Kopplungszustand werden Medien als relativ stabil und invariant, Formen dagegen als variant und instabil betrachtet.⁵³ In evolutiver Hinsicht sind Formen durchsetzungsfähiger, aber flüchtiger, während das Medium widerstandslos ist, aber nicht verbraucht bzw. regeneriert wird.⁵⁴ Die widerstandslosen, nahezu passiven Medien tragen als limitierend und ermöglichend zur Formbildung bei. Als „eine offene Mehrheit möglicher Verbindungen“⁵⁵ werden Medien als Formen aktualisiert und halten zugleich andere Aktualisierungen bzw. Formbildungen bereit.⁵⁶ Medium und Form unterscheiden sich folglich auch modaltheoretisch als Potenzialität und Möglichkeit versus Aktualität und Wirklichkeit.⁵⁷ Schließlich ist das Medium unsichtbar, unbeobachtbar und unerkennbar; es zeigt sich nur an Formen und nicht als solches.⁵⁸ Luhmann begründet die Unwahrnehmbarkeit und Unerkennbarkeit der Medien zwar sicherlich nicht physikalisch, wie es Heider tut, eine ausführliche und explizite Begründung bietet er indessen genauso wenig an. Vielmehr wird es bei kurzen Hinweisen belassen, die eine unterscheidungs- und beobachtertheoretische Erklärung im Anschluss an George Spencer Browns Formenkalkül und/oder eine modaltheoretische Erklärung nahelegen,⁵⁹ die das Medium als Möglichkeit und Potenzialität an die aristotelische *dynamis* verweisen, dann wiederum der losen Kopplung und der leichten Trennbarkeit der Elemente selbst angelastet werden.⁶⁰

Dabei nähert Luhmann über diese Charakterisierungen als auch durch sprachliche Umschreibungen das Medium, trotz anderweitiger Bekundungen, immer wieder der

⁵¹ Vgl. Luhmann: Kunst der Gesellschaft, a.a.O., S. 166-170.

⁵² Ebd., S. 166.

⁵³ Vgl. ebd., S. 209.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 170f.

⁵⁵ Ebd., S. 168.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 174, 204.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 174.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 168, 171, 180, 182.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 168f., 174, S. 189-191.

⁶⁰ Vgl. Luhmann, Niklas: Schriften zur Kunst und Literatur. Hg. v. Niels Werber. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008. S. 125.

Materie an. Die Metapher der Wachsmasse wird in Rekurs auf Platon und Aristoteles angeführt, um die Aufnahmefähigkeit der Formen, nicht jedoch der Materie bei Einzeichnungen auszuweisen.⁶¹ Auflösungsvermögen und Aufnahmefähigkeit des Mediums werden in Rückgriff auf einen nicht näher belegten „traditionellen“, aber dabei offensichtlich an Aristoteles angelehnten Materiebegriff erklärt: „Der ursprüngliche Begriff für Materie – im Unterschied zu Form – hatte genau diesen Sinn: das von sich aus Unbestimmte und daher für Form Empfängliche, auf Form Angewiesene zu bezeichnen.“⁶² Selbst die Unerkennbarkeit des Mediums soll einem Materiebegriff als reines, für Bewusstsein unzugängliches Chaos entsprechen.⁶³ Luhmann verweist dabei zwar auf Friedrich Schlegel,⁶⁴ doch findet sich dieser Zusammenhang auch in der aristotelischen *Metaphysik*, in der die Materie als unerkennbar und an sich unbezeichnbar bestimmt wird.⁶⁵ Dass im gleichen Zuge die modaltheoretische Herleitung der Unerkennbarkeit aufgerufen wird,⁶⁶ legt diese Referenz umso näher. Insgesamt finden sich die Charakteristika der Aufnahmefähigkeit, Unbestimmtheit, Potenzialität und Unerkennbarkeit allesamt bereits bei aristotelischen Materien.⁶⁷

Durch solche Spezifizierungen wirft Luhmann selbst die Frage nach der Nähe seiner Medium-Form-Unterscheidung zur traditionelleren Stoff-Form-Unterscheidung auf. Es wäre sicher verkürzt, beide gleichzusetzen, denn die Beobachter- und Systemabhängigkeit der Unterscheidung entrückt sie einer stabilen Ontologie. Zumindest aber eine Seite der Unterscheidung, die des Mediums, beerbt einige der Charakteristika eines metaphysischen Materiebegriffs.⁶⁸ Luhmanns im gleichen Zug mit

⁶¹ Vgl. Luhmann: *Kunst der Gesellschaft*, a.a.O., S. 166. In der Fn. 3 wird dann auch im gleichen Zuge mit dem Verweis auf Aristoteles und Platon unverständlicherweise postuliert, es gehe hierbei nicht um den „Materiebegriff der Tradition“.

⁶² Luhmann: *Schriften zur Kunst und Literatur*, a.a.O., S. 123. Luhmann spricht vom hohen Maß der Auflösung der Medien, mit Blick auf das angeführte Zitat wäre indessen „Ablösungsverhältnis“ plausibler.

⁶³ Vgl. Luhmann: *Kunst der Gesellschaft*, a.a.O., S. 168.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 168f., Fn. 8.

⁶⁵ Vgl. *Met. Z*, 10, 1036a, 8-10; *Met. Z*, 10, 1035a, 8f. Auf die Affinität zwischen Luhmanns Unerkennbarkeitsthese und Aristoteles' Materiebegriff in der *Metaphysik* hat auch Jörg Brauns hingewiesen. Brauns: *Die Metaphysik des Mediums*, a.a.O., S. 15.

⁶⁶ Vgl. Luhmann: *Kunst der Gesellschaft*, a.a.O., S. 168.

⁶⁷ Vgl. zur Aufnahmefähigkeit *De an. II*, 12, 424a, 18-22, *GC I*, 5, 320a, 3; zur Unbestimmtheit *Met. Z*, 3, 1029a, 10-25; *Met. Z*, 11, 1037a, 24-29; zur Unerkennbarkeit *Met. Z*, 10, 1036a, 8-10 sowie *Met. Z*, 15, 1039b, 20-1040a, 8; *dynamis* hat in Bezug auf die Materie bei Aristoteles dagegen zwei Aspekte, einmal als Vermögen zu/nach etwas Bestimmtem und einmal als Vermögen selbst/Möglichkeit im Gegensatz zur Form als Wirklichkeit. Zum ersten Aspekt vgl. u. a. *Met. H*, 1, 1042a, 27f.; *Met. H*, 2, 1042b, 10; *Met. Θ*, 8, 1050a, 15f.; *Met. Λ*, 2, 1069b, 14-21; *Met. Λ*, 5, 1071a, 10f.; *Phys. II*, 1, 193a, 28-35; *Phys. IV*, 9, 217a, 22ff.; zum zweiten Aspekt vgl. *De an. II*, 1, 412a, 9f.; *Met. Θ*, 8, 1050b, 27. Zu Materien im Plural, d. h. Unterschieden der Materiekonzeption in Aristotelischen *Metaphysik* und *Physik* vgl. De Vries S. J., Josef: Zur aristotelisch-scholastischen Problematik von Materie und Form. In: *Scholastik* 32 (1957): 161-185, hier insb. S. 162-167 sowie Kap. III.2 dieser Arbeit, Fn. 27. Man könnte auch die Stabilität und Invarianz der Medien auf den aristotelischen Aspekt der Materie als Beharrendes befragen und darüber hinaus die Potenzialität in drei Aspekte ausdifferenzieren – die Möglichkeit sowie das aktive versus passive Vermögen – und ihre Akzentsetzungen bei Luhmann ausführlicher diskutieren. Zum Beharrenden und Passivität der Materie vgl. Kap. III.2 dieser Arbeit.

⁶⁸ Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Natalie Binczek. Den Nachweis, dass sich bei Niklas Luhmann entgegen seiner eigenen Behauptung die Bestimmungskriterien des traditionellen Materiebegriffs versammeln, unternimmt sie durch die Analyse des Wachsbeispiels in Rückgriff auf

der Annäherung angeführte Absetzung von diesem bleibt dabei ambivalent: Demnach unterscheiden sich die Medien für Luhmann von einem Grenzbegriff der metaphysischen Materie deswegen, weil sie nicht vollständig unbestimmt und lediglich aufnahmefähig sind, sondern vielmehr aus bereits geformten Elementen gebildet sind.⁶⁹ Die hier angesprochene – und auch wiederholt von Thomas Khurana als Argument gegen die Lesart von Luhmanns Begriffen als Neuaufgabe der Stoff-Form-Unterscheidung betonte⁷⁰ – Verschachtelungslogik⁷¹ distanziert den Medienbegriff zwar von dem der *prima materia*, nicht allerdings vom Materiebegriff insgesamt. Dass Luhmann hierbei explizit nicht materialitätstheoretisch argumentiert und mit seinem Medienbegriff keine für andere Transparenz- und Opazitätsdebatten typische Verhandlung des Materiellen stattfindet, ist dabei keineswegs ein Widerspruch, sondern verdeutlicht umgekehrt bestens die Logik des Materie- als Funktionsbegriffs: Er versammelt bestimmte Attribute und liefert Modelle für das Denken der Sachverhalte auf bestimmte Weise, z. B. Modelle der Passivität oder spezifisch gedachter Relationalität, der Äußerlichkeitsbeziehungen oder einseitig hierarchischer Einwirkung, auch und gerade dann, wenn Materialität oder konkrete Materialien überhaupt keine Rolle spielen.

Vor diesem Hintergrund erweist sich Sybille Krämers Übertragung von Luhmanns systemtheoretischen Begrifflichkeiten in zeichentheoretische als eine durchaus eigenwillige Lesart (siehe oben). Die Zuordnung von Zeichenträger und Zeichenbedeutung zu Medium und Form übersetzt Luhmanns Begriffe tendenziell in die Logik von spezifischen Objektklassen zurück. Entscheidender ist aber, dass sie dabei übersieht, dass Luhmanns Medienbegriff, anders als Heiders, dezidiert nicht materiell verankert ist. Ganz im Gegenteil wurde seinem Konzept die Vernachlässigung der Materialität vorgeworfen, was für Transparenzthesen generell kein beliebiger Sachverhalt ist.⁷² Mit dieser Vernachlässigung und mithin Durchstreichung der Materialität korrespondiert bei Luhmann zugleich die Konturierung des Medienbegriffs in Rückgriff

Descartes. Vgl. Binczek, Natalie: Medium/Form, dekonstruiert. In: Brauns, Jörg (Hg.): Form und Medium. Weimar: VDG, 2002. S. 113-129, hier insb. 126-129. Jörg Brauns diskutiert dagegen insgesamt die Affinitäten und die Differenzen der Luhmann'schen Begriffe zu historischen Stoff-Form-Varianten oder zum Materiebegriff in Rückgriff auf Aristoteles, Platon, Descartes, Kant, Schlegel und Husserl. Vgl. Brauns: Die Metaphysik des Mediums, a.a.O., S. 9-20. Mit Blick auf die übergreifend zu entfaltende Argumentationslinie dieser Arbeit genügt an dieser Stelle jedoch der Verweis auf Aristoteles.

⁶⁹ Vgl. Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, a.a.O., S. 172.

⁷⁰ Vgl. Khurana: Niklas Luhmann, a.a.O., S. 102f.; Khurana, Thomas: Was ist ein Medium? Etappen einer Umarbeitung der Ontologie mit Luhmann und Derrida. In: Krämer, Sybille (Hg.): Über Medien. Geistes- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Berlin, 1998 (Online unter: <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/khurana.html>) (Zugriff: 04.03.08), o. P.

⁷¹ Auch wenn dieser Vergleich an dieser Stelle nicht weiter forciert werden soll, so ließe sich auch in Bezug auf diese prozessual-deontologisierende Logik bei Luhmann eine gewisse Affinität zur aristotelischen Stoff-Form-Unterscheidung feststellen. Etwas Vergleichbares wird in der Aristoteles-Forschung unter dem Stichwort „Materie als Relationsbegriff“ diskutiert, was aus der Perspektive dieser Arbeit treffender mit „Funktionsbegriff“ beschrieben wäre. Gerade auf der Linie der vertikalen Schichtung der Seinsstufen fungiert etwa eine niedrige Stufe als Materie für die nächsthöhere (Form) und andersrum. Beide sind entsprechend nicht fixiert. Allerdings ist diese Relationalität nach unten und oben begrenzt. Vgl. dazu ausführlicher Happ, Heinz: Hyle. Studien zum aristotelischen Materie-Begriff. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1971. S. 784-787. Vgl. auch weitere Kontextualisierung des Relationsdenkens Kap. III.1, Fn. 9.

⁷² Vgl. Fehrmann/Linz: Resistenz und Transparenz der Zeichen, a.a.O., S. 82.

auf den Funktionsbegriff der Materie, der darüber hinaus der Metaphysik entnommen ist. Nun lässt sich über Produktivität und Nutzen eines solchen Medienbegriffs streiten, grundsätzlich bleibt allerdings, dass ein solchermaßen generalisierter Materiebegriff mitsamt seiner Charakterisierung materialitätstheoretisch problematisch ist. Man kann an dieser Stelle noch einen Schritt weitergehen und von einer zweifachen Generalisierung sprechen: 1. Verallgemeinerung des Materiebegriffs, ausgehend von konkreten Materialien, und 2. eine daran anschließende Verallgemeinerung eines solchen Materie- zu einem Medienbegriff.

Aufschlussreich ist diesbezüglich die beliebte Referenz auf Wachs, die nicht nur bei Luhmann, sondern auch bei anderen Diskutanten der Transparenz- und Opazitätsdebatte vorkommt und mit Vorliebe Aristoteles' *De Anima* entnommen ist:

Die Wahrnehmung ist das Aufnahmefähige für die wahrnehmbaren Formen ohne die Materie, wie das Wachs vom Ring das Zeichen (Siegel) aufnimmt ohne das Eisen oder das Gold. Es nimmt das goldene oder eherne Zeichen auf, aber nicht sofern es Gold oder Erz ist.⁷³

Sybille Krämer ruft das Siegelring-Wachs-Beispiel dabei in einem Zuge mit Heiders Medienkonzept auf, um so dessen Postulat der Fremdbestimmtheit mit der Plastizität des Wachses kurzzuschließen,⁷⁴ während Emmanuel Alloa das hier zum Ausdruck kommende Ablösungsverhältnis von Form und Stoff den Begriffen Bilderscheinung und Bildträger annähert.⁷⁵ Das auch bei Krämer angeführte Ablösungsverhältnis wird in der Analyse der Reproduktionsoperationen (Kap. IV.3) noch eigens thematisiert. Hier genügt der Hinweis, dass im Siegelring-Beispiel eine durch und durch konkrete und alles andere als beliebige Materialreferenz, das Wachs, und dabei auch nicht Wachs schlechthin – ein reichhaltiges, widersprüchliches Material mit einer „Bandbreite physikalisch ambivalenter Eigenschaften“⁷⁶ –, sondern in einem seiner temperaturabhängigen Zustände, für eine philosophisch zum Singular generalisierte Materie⁷⁷ und im zweiten Schritt Medienkonzeption erhalten muss, während das Material des Siegelrings zugleich zugunsten seiner „Form“ durchgestrichen wird. Würde der Siegelring etwa aus Wachs oder Sand und nicht aus Metall im festen Zustand bestehen und auf eine Wachsmasse im weichen Zustand aufgedrückt werden, so würde er keine Einprägung in letzterer hinterlassen, sondern sich mit dieser „verkleben“, seine Oberflächendifferenz aus Ein- und Ausbuchtungen wäre zerstört. Entsprechend hat Didi-Huberman vor einer – nicht erst operativ unplausiblen – allgemeinen Rede von

⁷³ De an. II, 12, 424a, 18-22.

⁷⁴ Vgl. Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, a.a.O., S. 32. Auf das Wachsbeispiel rekurriert auch Seitter, Walter: *Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen*. Weimar: VGD, 2002. S. 37 und zwar in einem Aristoteles und Heider gewidmeten Kapitel, ebd. S. 33-45.

⁷⁵ Vgl. Alloa: *Das durchscheinende Bild*, a.a.O., S. 99.

⁷⁶ Didi-Huberman, Georges: *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben*. In: Ders. et al.: *Die Ordnung des Materials. Soziale Bedingungen des kulturellen Vergessens*. Berlin: Akademie-Verlag, 1999. S. 3-29, hier S. 11.

⁷⁷ Natürlich ist Wachs als philosophische Referenz allgegenwärtig. Vgl. zu einigen Stationen dieser Referenz (Platon, Aristoteles, Descartes, Freud) ebd., S. 5-7. Aber wäre das Wachs nicht wahrlich ein Medium, nicht weil es – gemessen an für sich hinterfragbaren Formkriterien – mehr oder weniger formlos und plastisch wäre, sondern hinsichtlich der Art und Weise, wie es die Argumentationsweise und die Theoriebildung zuallererst entscheidend strukturiert?

Stoff gewarnt: „[Ü]ber ‚Stoff‘ allgemein nachzudenken, heißt, von Stoff nichts zu verstehen, denn man versucht, sich eine einfache, fatal abstrakte ‚Vorstellung‘ davon zu machen.“⁷⁸ Diskussionswürdig ist ebenfalls die sorglose Verortung des Materiellen auf einer Seite der Unterscheidung (im Siegelring-Beispiel und seinen Analogien). Es ist fraglich, ob sie sich plausibel durchhalten lässt, wie dies andererseits dazu beiträgt, Materialitätsprobleme als asymmetrische Zweifelsprobleme zu behandeln und als solche zu stabilisieren. Eine derart stabilisierte Perspektive verleitet schließlich zu einer methodisch vorprogrammierten Verengung des Blickwinkels, sobald überhaupt Fragen nach Materialität gestellt sind.

2. Materialität im Modus der Störung

Neben den Problemfeldern der Äußerlichkeit von „Materie“ und „Form“, der damit einhergehenden Relationskonzepten und der beiden vorgelagerten, zweifachen Generalisierungstendenz spezifischer Materie- und Medienkonzepte hat insbesondere die aus der Alltagserfahrung hergeleitete Transparenzthese zu einer materialitätstheoretisch ungünstigen Argumentationslinie geführt, wobei die materielle Opazität eine neue Wendung erfährt. Während Sybille Krämer selbst das Opake weiterhin und zunehmend stärker über den Spurbegriff⁷⁹ thematisiert und bei Luhmann die Unwahrnehmbarkeit des Mediums eher Fragen nach Re-entry aufwirft, zeichnet die Idee eines durchsichtigen Mediums beim reibungslosen Vollzug der Materialität den Platz der Störung vor:

Hier ist die Komplexität des Problems von medialer Transparenz und Opazität *in nuce* enthalten. Was bezüglich gelingender medialer Vollzüge nur noch als Störfall charakterisiert werden kann, treibt die Materialität des Mediums in ihrer Unabweisbarkeit hervor. Dadurch, dass die Sprache in Kierkegaards Beispiel nur dann als „vollkommenes Medium“ fungieren kann, wenn „alles Sinnliche darin negiert ist“, wird eben diese Sinnlichkeit, die Materialität der Sprache, erst erlebbar und zwar im Modus der *Störung*.⁸⁰

Ist in Sybille Krämers Zitat noch das Medium unwahrnehmbar bzw. im Falle der Störung kenntlich, so hat nun die Materialität den Platz des Mediums eingenommen. Eingeführt ist sie zwar in der „Situation“ der Opazität, doch muss es im Umkehrschluss ebenso auch für den vorausgesetzten Zustand der Transparenz gelten. Dieser Zusammenhang mag dann nicht überraschen, wenn der Materialität des Mediums die Immaterialität der Botschaften oder Bedeutungen „sauber“ gegenübergestellt wird. Jedoch stellt sich zum einen die Frage – an dieser Stelle gewollt physikalisch gedacht –, wie bei einer gänzlich unwahrnehmbaren Materialität überhaupt noch irgendetwas

⁷⁸ Ebd., S. 5.

⁷⁹ Vgl. Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008. S. 271-306.

⁸⁰ Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas: Einführung. In: Dies. (Hg.): *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*. München: Fink, 2010. S. 9-21, hier S. 12. Wenn nicht anders angegeben, entstammen alle Hervorhebungen in Zitaten dem Original.

wahrgenommen werden kann. Zum anderen findet sich hier wieder eine Austauschbarkeit von Materie und Medien oder – präziser – von Materialität und Medialität vor. Freilich führt die Analyse der Materialität noch lange nicht zu der der Medialität, während die argumentative Engführung beider die Abwertungsgeschichte des Materiellen, in der es als etwas Störendes und Lästiges fungierte, nun affirmativ fortzuschreiben droht. Zwar schlagen die Autoren vor, Transparenz und Opazität nicht als triviale Opposition, sondern als graduelle Unterschiede – mithin ihre Verschränkung und Überlagerung – zu denken, wie auch die Opazität nichts Defizitäres darstellen soll.⁸¹ Wie diese Verschränkung jedoch auszubuchstabieren ist, bleibt genauso offen, wie die zitierte Negation des Sinnlichen kaum missverständlich ist. Denn was an dieser Stelle als Kerneinsicht der avancierten Medienphilosophie gefeiert wird, liest sich aus der Perspektive der philosophischen Ästhetik als Kampfansage an das „niedere“ Material und heißt etwa im deutschen Idealismus nicht eine sich automatisch einstellende Transparenz, sondern für das künstlerische Schaffen eingeforderte „Materialüberwindung“, „Materialvertilgung“ und „Materialvernichtung“⁸². Für Schiller, der Kunstmaterialien explizit als Medien und Dazwischen thematisiert, garantiert so das ‚Besiegen‘, ‚Vertilgen‘ und ‚Bezwingen‘ des Stoffs etwa die Schönheit der Darstellung:

Die Natur des Mediums oder des Stoffs muß also von der Natur des Nachgeahmten völlig besiegt erscheinen. Nun ist es aber bloß die *Form* des Nachgeahmten, was auf das Nachahmende übertragen werden kann; also ist es die Form, welche in der Kunstdarstellung den Stoff besiegt haben muß. Bei einem Kunstwerk also muß sich der *Stoff* (die Natur des Nachahmenden) in der *Form* (des Nachgeahmten), der *Körper* in der *Idee*, die *Wirklichkeit* in der *Erscheinung* verlieren.⁸³

Monika Wagner hat Stationen dieser Geschichte der „Materialvernichtung“ nachgezeichnet und ihre Spuren von der nachmittelalterlichen Kunst über Hegel, Schiller, Schlegel und Vischer bis hin zu Kandinsky und Ad Reinhardt verfolgt.⁸⁴ Trotz der großen Variation der Begründungszusammenhänge lässt sich eine minimale Gemeinsamkeit im Ideal der künstlerischen Schöpfung ausmachen, bei dem die Materialien dem geistigen Gehalt, der Idee, der Form, dem Inhalt etc. des ästhetischen Werks unterworfen werden und zugunsten dieser im fertigen Werk „verschwinden“ sollen. Mit dem Ausgangsmaterial sollen auch die Spuren der verrichteten Arbeit vertilgt werden.⁸⁵

Dass in aktuellen Debatten mit dem Fokus auf opake „Präsenzeffekt[e]“⁸⁶, mit denen Materialität wie Störung gleichermaßen verhandelt werden, gerade eine Infragestellung eines solchen Primats des Ideellen und der Bedeutung verbunden wird, erweist sich vor

⁸¹ Vgl. ebd., S. 15-17.

⁸² Zu diesen Begriffen vgl. ausführlicher Wagner, Monika: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung. In: Haus, Andreas/Hofmann, Franck/Söll, Anne (Hg.): Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Berlin: Dietrich Reimer, 2000. S. 109-121.

⁸³ Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner (1793). In: Ders: Sämtliche Werke, Bd. 5. München: Carl Hanser Verlag, 1967. S. 394-432, hier S. 428.

⁸⁴ Vgl. Wagner: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung, a.a.O., S. 109-121.

⁸⁵ Vgl. ebd., hier insb. S. 109-114.

⁸⁶ Rautzenberg/Wolfsteiner: Einführung, a.a.O., S. 9.

diesem Hintergrund insofern als zwiespältig, wie die Zuschreibungen des Störenden wiederholt werden. Es stellt sich sehr schnell die Frage, was dabei als Normalfall vorausgesetzt wird. In der Entgegensetzung von immaterieller Bedeutung, auf die das transparente Medium den Durchblick im Falle seiner „vollkommenen“ Funktionalität gewährt, und opaker Materialität ist schon durch die konzeptionelle Anordnung die Reinstallierung des Primats der Bedeutung – als Normalfall – angelegt und mit ihr auch in letzter Konsequenz die Leistung der medialen Objekte auf die Dimension der Bedeutung und Verständigung festgelegt – und nicht etwa die der Wahrnehmung, der Affektivität, des Genusses, der Herstellung von Kollektivität etc. Materialität wird dabei vor allem negativ bestimmt – als seine Bedrohung. Selbst in den so ausgefeilten medientheoretischen Konzepten der Materialität, wie sie Dieter Mersch vorgelegt hat und der die Abwertungsgeschichte aufmerksam reflektiert,⁸⁷ riskiert die Überbetonung des Unfüglichen und Widerständigen der Materialität die Kampfrhetorik unter anderen Vorzeichen fortzuschreiben und den oppositionellen Charakter der Terminologie so zu stabilisieren.

Störung ist jedoch – wie zahlreiche Bände zu diesem Thema belegen – keine einfache Kategorie und es mangelt nicht an Versuchen, ihr eine produktive und notwendige Dimension zu verleihen. Ob sie im Rahmen der Transparenzthese nun als medientechnische oder medienästhetische pointierbar ist, was als Störung gilt oder nicht, ist dem Wandel der Konventionen, Wahrnehmungsgewohnheiten und der Stabilisierung der medialen Dispositive unterworfen. Was heute noch eine Störung ist, ist morgen ein Effekt, der eine historisierende, dokumentarische oder nostalgische Ästhetik produziert. So weiß auch Peter Geimer, der die materielle Eigenlogik und Unfälle der fotografischen Träger gerade gegenüber den realistischen und konstruktivistischen Zeichendiskursen der Fotografie, der „Erzählung vom permanenten Sinn“⁸⁸, stärken und anbringen will und auf den auch die beliebten Rückverweise auf Heidegger'sche Begrifflichkeiten von Zuhandenheit und Vorhandenheit in der Debatte zum Teil zurückgehen, dass Zerfallsprozesse und (noch) unkontrollierte Reaktionsprozesse materialiter noch keine Störungen ausmachen, mithin gegenüber der Unterscheidung von Botschaft und Störung indifferent sind.⁸⁹ Deswegen kann er auch – trotz des Ausspielens von „Sinn“ und Materialität – zumindest die thematisch vorgezeichnete Gleichsetzung von Materialität und Störung vermeiden und Störungen letztlich zu einer Frage von in spezifischen Anordnungen variierenden, stabilisierenden Vereindeutigungspraktiken machen.

Wird diese Perspektivität und Variabilität nicht beachtet, zieht es das Risiko der Normativität nach sich, bei der jeweils ganz spezifisch vorausgesetzte Botschaften

⁸⁷ Vgl. Mersch, Dieter: Materialität und Formalität. Zur duplizierten Ordnung des Bildlichen. In: Finke, Marcel/Halawa, Mark A. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin: Kadmos, 2012. S. 21-49, insb. S. 24-35.; Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002. Hier exemplarisch das Kapitel zu Hegel und Adorno S. 133-158.

⁸⁸ Geimer, Peter: Was ist kein Bild? Zur Störung der Verweisung. In: Ders. (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 313-341, hier S. 316.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 320, 339.

historisch stillgestellt und verallgemeinert werden. Es ist mindestens diskussionswürdig, ob die Transparenzthese trotz aller Rede von der medialen Funktionalität nicht eher von spezifischen Darstellungs- und Repräsentationsformen und entsprechenden Wahrnehmungsgewohnheiten ausgeht⁹⁰ und darauf basierend schlussfolgert. So lässt sich der Eindruck nicht erwehren, dass die weit verbreitete Rede von der Transparenz in der Fotografie bei ihrem Realismus ansetzt, bekanntlich ein umstrittenes Thema innerhalb der Fototheorie. Doch unabhängig davon, ob dieser Realismus und Transparenz dem mechanischen Produktionsprozess, der kausalen Beziehung zum Fotografierten, der Akkuratheit und Detailtreue angelastet oder der Realismus abgestritten werden, ein Großteil der Fototheorie geht wie selbstverständlich von der – in Peirce'scher Terminologie gesprochen – ikonischen Dimension der Fotografien aus. Für Clement Greenberg kann entsprechend die Abstraktion in der Fotografie, „von allen künstlerischen Medien, die der Mensch erfunden hat, das durchsichtigste“⁹¹, auf das Dokumentarische, Berichtende und Historisierende verpflichtet, nur ein Unding sein, „eine Verwechslung von Fotografie und Malerei“⁹². Für Kendall L. Walton reichen bereits retuschierte und in der Dunkelkammer konstruierte Fotografien aus, um den medienspezifisch geadelten Transparenzwert der Fotografie zu verlieren und die Fotografien so opak werden zu lassen.⁹³

Allerdings reden Greenberg und Walton nicht von der Opazität als Störung, genauso wenig wie aktuellere medientheoretische Transparenzthesen ihre Prämissen hinsichtlich der „Botschaften“ so offenlegen. Jedoch ruft die wiederkehrende Rede von Medien als Fensterscheiben und vom ungestörten Hindurchsehen des Dahinterliegenden etwa albertsche Fenstermetaphern des Bildes und zentralperspektivische Raumkonstruktion auf, die die „asthetische Neutralisierung“⁹⁴, eine ästhetische Transparenz, auf eine „referenziell[e] Transparenz“⁹⁵ zurückverweisen. Dies muss in der Störungslogik nur konsequent zu Ende gedacht werden, um die normativen Implikationen zu verdeutlichen: Die zentralperspektivische Raumkonstruktion darf nicht einmal für alle visuellen und audiovisuellen Sichtbarkeitsdispositive vorausgesetzt – geschweige denn,

⁹⁰ Ludwig Jäger ist einer der wenigen, der dies explizit reflektiert. Realismus und Vertrautheit werden als zwei zentrale Aspekte des Eindrucks der Unmittelbarkeit bzw. Transparenz genannt. Störungen werden dagegen auch mit „Normenwechsel“ verbunden (vgl. S. 61). Entsprechend ist Transparenz eben explizit keine Eigenschaft des Mediums, wie Jäger betont (vgl. S. 65). Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, 2004. S. 35-73.

⁹¹ Greenberg, Clement: Das Glasauge der Kamera (1946). In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie III, 1945-1980. München: Schirmer/Mosel, 1999. S. 55-58, hier S. 55.

⁹² Ebd., S. 58. Vgl. ausführlich zur Verpflichtung der Fotografie auf transparente Abbildung und dem Ausschluss aus der Geschichte der Abstraktion Schönegg, Kathrin: Kalkulierte Distanz. Zur Autopoiese, Abbildung und Abstraktion in Fotografien nach 1970. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra/Schönegg, Kathrin (Hg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst. München: Fink, 2013. S. 51-71.

⁹³ Vgl. Walton, Kendall L.: Transparent Pictures. On the Nature of Photographic Realism. In: *Critical Inquiry* 11.2 (1984): 246-277, hier insb. S. 267.

⁹⁴ Krämer: Medium, Bote, Übertragung, a.a.O., S. 28.

⁹⁵ Lauer, David: Sinn und Präsenz. Über Transparenz und Opazität in der Sprache. In: Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas (Hg.): Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität. München: Fink, 2010. S. 311-324, hier S. 314. Den Begriff „referentieller Transparenz“ schlägt Lauer dabei für die repräsentationalistische, vor-strukturalistische Sprachauffassung vor. Vgl. auch S. 313, 317.

auf alle medialen Erzeugnisse verallgemeinert werden –, ohne diese zugleich zu einer ahistorisch gedachten Norm zu erheben, an der gemessen etwa nicht nur fotografische, sondern jegliche abstrakte Bilder gar nicht erst in den Blick geraten können oder – noch konsequenter – unter der Kategorie der Störung subsumierbar wären.

3. Materialität im Modus der Reflexivität – zwischen Politisierung und Essentialismus

Diesen Vorbehalten lässt sich eine weitere grundsätzliche Beobachtung zur Seite stellen. Auch wenn die streitbare Transparenzthese akzeptiert wird, so stellt sich die Frage, warum es ausgerechnet der Störung bedarf, um das Medium und/oder seine Materialität aus seiner Unwahrnehmbarkeit und Unauffälligkeit in den Vordergrund zu rücken. Seit Jahrzehnten sind mediale Umbrüche und damit einhergehende Medienrivalität, Intermedialität und variantenreiche Formen der Reflexivität Forschungsgegenstände, die allesamt plausible Kandidaten für das Vordergründigwerden des Medialen und/oder der Materialität⁹⁶ wären. Darauf wurde indessen von einigen Vertretern der Transparenz- und Opazitätsdebatte selbst hingewiesen. Entsprechend wurden Zweifel an der Störungsperspektive gemeldet. Dieter Mersch, der in dem Argument der Wahrnehmbarkeit des Mediums im Falle der Störung mithin eine Reduktion von Medialität auf Technizität wittert, bringt etwa Strategien der künstlerischen Intervention und Reflexion ins Spiel, um das Wechselspiel von Transparenz und Opazität zu beschreiben.⁹⁷ Künstlerisch heißt in diesem Zusammenhang dabei bevorzugt avantgardistisch: „Avantgarde‘ kann – in diesem Sinne – als permanente Ventilierung und Aufdeckung der konstitutionellen Verborgtheit des Medialen verstanden werden.“⁹⁸ Demgemäß gehört zu der Grundeinsicht seiner negativen Medientheorie, „dass die Kunst einer Philosophie der Medien weit mehr zu zeigen hat, als diese der Kunst zu sagen hätte.“⁹⁹

Boris Groys, der sich mit seiner Medienontologie des Verdachts zwar etwas abseits der herkömmlichen Transparenzthese bewegt, mit dem Postulat der Verborgtheit der medialen Träger hinter der Zeichenoberfläche mit ersterer aber Aspekte der Problemanordnung teilt, macht ebenfalls auf genug Strategien aufmerksam, mit denen sich Effekte der „medialen Aufrichtigkeit“¹⁰⁰ herstellen lassen.¹⁰¹ Neben dem Auftauchen innovativer, niederer, unerwartet-fremder und bedrohlicher Zeichen in

⁹⁶ Mit und/oder soll hierbei die diskursive Austauschbarkeit von Materie/Medium oder Materialität/Medialität kenntlich bleiben, wo dies eine Rolle spielt.

⁹⁷ Vgl. Mersch, Dieter: Das Dritte. Medium als paradoxe Kategorie. In: Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas: Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität. München: Fink, 2010. S. 111-125.

⁹⁸ Ebd., S. 121.

⁹⁹ Ebd., S. 119.

¹⁰⁰ Groys, Boris: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München/Wien: Carl Hanser, 2000. S. 64.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 64-79.

vertrauten Kontexten¹⁰² können vor allem avantgardistische Strategien der „Reduktion, Fragmentierung, Zerschneidung, Collagierung“¹⁰³ die Aufrichtigkeit des Medialen erzwingen, d. h. die verborgenen medialen Träger und die ‚Botschaften des Mediums‘ offenbaren. Groys argumentiert dabei, dass die „Suche nach der Wahrheit des Medialen“¹⁰⁴, die die Befragung der Botschaften des Mediums etwa bei McLuhan und in seiner Folge die Medienwissenschaften motiviert, verkennt, dass sie die Nachfolge der historischen Avantgarden antritt, wie sie Greenberg als Ästhetik der Moderne¹⁰⁵ theoretisierte, und sie unkritisch übernimmt.¹⁰⁶ Am Kubismus, einer McLuhan und Greenberg gemeinsamen Schnittstelle, werde so ersichtlich, dass die das Medium freilegenden Geständnisprozeduren intendierte Zerstörung und Abtragung der Zeichen implizieren.¹⁰⁷

Bei Mersch und Groys wird demnach das Erbe der künstlerischen Praktiken und der ästhetischen Debatten für die aktuellen Transparenz- und Opazitätstheorien sehr deutlich benannt, auch wenn dabei nicht automatisch schon ihre modernistischen Kontroversen und Fallstricke entfaltet sind und außerdem unkenntlich bleibt, dass Transparenz hier gänzlich anders entworfen wird. Diese andere Perspektive kann die herkömmliche These der Funktionalität ihrerseits aushebeln, insofern hierbei historisch und – in Filmdebatten – dispositivisch spezifiziert argumentiert wird. Transparenz wird, wie bereits hingewiesen wurde, in ästhetischen, avantgardistischen und modernistischen Debatten gerade nicht einfach vorausgesetzt, vielmehr ist sie genauso wie die ‚Aufrichtigkeit des Medialen‘ an Strategien gebunden und darüber hinaus an sehr spezifische Repräsentations- und Darstellungsformen. Bereits bei dem von Boris Groys angeführten Clement Greenberg wird die Verschiebung der Prämissen deutlich:

Die realistische oder naturalistische Kunst pflegte das Medium zu verleugnen, ihr Ziel war es, die Kunst mittels der Kunst zu verbergen; der Modernismus wollte mittels der Kunst auf die Kunst aufmerksam machen.¹⁰⁸

Das Vergessen- und Unauffälligmachen der medialen und materiellen Bedingungen der Kunst ist an historische ästhetische Konventionen und Regeln gebunden, genauso wie die überbetonte Auseinandersetzung mit diesen Voraussetzungen. Bei Greenberg lässt sich das Paar Transparenz und Opazität dabei in das von Illusionismus und Selbstkritik übersetzen.¹⁰⁹ Das selbstkritische Potenzial des modernistischen Kunstwerks, das die Aufmerksamkeit auf seine „materielle Realität“ lenkt und „diese Realität zur derjenigen

¹⁰² Vgl. ebd., S. 68-71.

¹⁰³ Ebd., S. 96.

¹⁰⁴ Ebd., 95.

¹⁰⁵ Vgl. Greenberg, Clement: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hg. von Karlheinz Lüdeking. Hamburg: Philo Fine Arts, 2009.

¹⁰⁶ Vgl. Groys: Unter Verdacht, a.a.O., 93f.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 93-96.

¹⁰⁸ Greenberg, Clement: Modernistische Malerei (1960). In: Ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hg. von Karlheinz Lüdeking. Hamburg: Philo Fine Arts, 2009. S. 265-278, hier S. 267.

¹⁰⁹ Selbstkritik ist ein Begriff, der insbesondere in *Modernistische Malerei* fällt. Zu Illusion oder Illusionismus vgl. Greenberg, Clement: Collage (1948). In: Ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hg. von Karlheinz Lüdeking. Hamburg: Philo Fine Arts, 2009. S. 156-162.

der Kunst“ macht, das die eigenen medialen Bedingungen erkundet und sich auf diese reduziert, versteht Greenberg explizit als „Verweigerung der Illusion“.¹¹⁰

Auch bei Louis Marin ist ein vergleichbarer Zusammenhang vorgezeichnet. Transparenz und Opazität werden dabei als transitive und reflexive Dimensionen der klassischen Repräsentation analysiert,¹¹¹ wobei die Opazität zugleich für die Kritik letzterer steht.¹¹² Das klassische Denken definiere, so Marin, die Bedeutungsstruktur als Repräsentation: Bedeutung liegt in der naturalisierten „Übereinstimmung des Zeichens mit der Idee und auf diesem Weg mit der bedeuteten Sache“.¹¹³ Zeichen müssten sich in dem, was sie repräsentieren, auslöschen und transitiv funktionieren.¹¹⁴ Die Transparenz als diese Selbstausslöschung führt so zu einer Idealität der Zeichen und garantiert „Universalität der Erkenntnis“.¹¹⁵ Mit Opazität ist dagegen die Dimension der Repräsentation benannt, durch die sie sich als etwas repräsentierend präsentiert.¹¹⁶ Wird diese reflexive Dimension, wie bei Pascale Cassagnau im Gespräch mit Marin, als Verweis der Repräsentation auf die eigenen Möglichkeitsbedingungen verstanden,¹¹⁷ so rückt diese in die Nähe der Selbstkritik bei Greenberg. Vor diesem Hintergrund zeigt sich auch eine der grundlegenden theoriestrategischen Differenzen: Während heute auf der Transparenz Medienphilosophien aufgebaut werden sollen, stellt sie in ästhetischen Debatten des 20. Jahrhundert den Gegenstand der Kritik dar und kann – etwa in filmischen Debatten des Politischen Modernismus – eine Radikalisierung in Form des Ideologieverdachts annehmen.

Freilich sind zwischen Marin und Greenberg auch wichtige Unterschiede zu betonen. Das intellektualisierte Aufzeigen der materiellen und medialen Voraussetzungen steht bei Greenberg in einem normativ gewendeten Zusammenhang der Medienspezifika. Greenberg charakterisiert die modernistische Kunst nicht nur über die kritische Selbstbesinnung, sondern verknüpft sie mit einer Forderung nach einer medialen Selbstreinigung. Die modernistische Malerei befreie sich – und muss sich befreien – von Räumlichkeit und Taktilität, um in ihrer „Flächigkeit“ zu sich selbst zu kommen.¹¹⁸ Der Autor denkt opake Momente der Kunst, indem er die illusionistischen Bestrebungen der Malerei aus einem scheinbaren Selbstwiderspruch heraus kritisiert. Diese versuche skulpturale Elemente darzustellen, d. h. den dreidimensionalen Raum auf eine zweidimensionale Fläche zu bannen.¹¹⁹ Indem die Malerei sich von skulpturalen Elementen befreit, unterwirft sie sich der Materialität des Mediums.¹²⁰ Die Kritik ist einzig eine Selbstkritik der Kunst mit den jeweiligen eigenen Mitteln, sie führt zur

¹¹⁰ Greenberg: Collage, a.a.O., S. 157f.

¹¹¹ Vgl. Marin, Louis: Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento (1989). Berlin: Diaphanes, 2004. S. 9.

¹¹² Vgl. Marin, Louis: Über die Opazität. In: Ders.: Über das Kunstgespräch. Berlin: Diaphanes, 2001. S. 47-56, hier S. 51.

¹¹³ Ebd., S. 52.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 54.

¹¹⁵ Ebd., S. 53f.

¹¹⁶ Vgl. Marin: Da Opake der Malerei, a.a.O., S. 74.

¹¹⁷ Vgl. Marin: Über die Opazität, a.a.O., S. 51.

¹¹⁸ Greenberg: Modernistische Malerei, a.a.O., S. 267f.

¹¹⁹ Ebd., S. 268ff.

¹²⁰ Vgl. Greenberg: Collage, a.a.O., S. 161.

Autonomie und Reinigung von jeglichen Fremdeinflüssen, die aber nicht primär als Referenz- und Vermittlungsproblem gemeint sind, sondern als Überwindung der intermediären Verunreinigung. Die Malerei wird aus den Problemen der Repräsentation entlassen, die Selbstkritik soll zur „Reinheit“¹²¹, zur „ausschließlich optischen Erfahrung“¹²² und damit vorrangig zur Abstraktion führen. Der ästhetische Traditionsbruch des Modernismus droht in dem Widerspruch zu verschwinden, dass Greenberg diesen Prozess als die Verwirklichung der medienimmanenten Normen denkt.

Diese reinigende Perspektive läuft so auf eine Opazitätstheorie des Ästhetischen hinaus, bei der sich die Kunstwerke – in letzter Konsequenz – in ihrer Stofflichkeit erschöpfen und vor der zu Recht sowohl Danto als auch Alloa gewarnt haben.¹²³ Marins Kritik der Repräsentation zielt dagegen auf den Nachweis der Opazität als „konstitutives Element der modernen Repräsentation“.¹²⁴ Diese geht dabei davon aus, dass beide Dimensionen, die transitive Transparenz und die reflexive Opazität, zugleich zum Repräsentationsdispositiv gehören, obwohl und trotz der für Transitivity charakteristischen Tendenz, die reflexive Dimension zu verbergen.¹²⁵ Es lässt sich auch pointieren, dass Marins Kritik der Repräsentation darin besteht aufzuzeigen, dass diese Verbergung niemals gänzlich funktioniert und funktionieren kann. Derart wäre Reflexivität „Grundmodalität seines [des ikonischen Textes, O.M.] Bedeuten“¹²⁶. Dadurch verliert der Begriff der Reflexivität, wie er etwa für die Debatten der Meta-Pictures oder für den Politischen Modernismus charakteristisch ist, gleichsam an Stärke. Insgesamt scheint er sich stärker am Präsentischen des Sichzeigens (vgl. Kap. II.4) als am Reflexiven im Sinne etwa von Pascale Cassagnau zu orientieren, wie die Beschreibungen der Opazitäten in Rückgriff auf verschiedene materielle Beschaffenheiten des Bildes – von Farbpigmenten über Rahmen bis hin zu Pinselstrichen etc. – nahelegen.¹²⁷ Das schließt indessen nicht aus, dass sich zwischen „sich *als zeigend zu zeigen*“ und „sich *als Repräsentation zeigend zu zeigen*“¹²⁸ verschiedene Grade und Formen der Reflexivität annehmen und ausdifferenzieren lassen, um zwischen weit gefassten und stärkeren Reflexivitätskonzepten zu vermitteln.

Materialität im Politischen Modernismus

Abseits der medientheoretischen Debatten sind vergleichbare Transparenz- und Opazitätsvarianten – zwischen Greenberg und Marin, zwischen Präsentischem des Zeigens und stärkerer Reflexivität – nach wie vor insbesondere in bildwissenschaft-

¹²¹ Greenberg: *Modernistische Malerei*, a.a.O., S. 267.

¹²² Ebd., S. 271.

¹²³ Vgl. Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. S. 159, 243f.; Alloa, Emmanuel: *Das durchscheinende Bild*. Zürich: Diaphanes, 2011. S. 167f.

¹²⁴ Marin: *Über die Opazität*, a.a.O., S. 51.

¹²⁵ Vgl. Marin: *Das Opake der Malerei*, a.a.O., S. 74.

¹²⁶ Ebd., S. 23.

¹²⁷ Vgl. Marin: *Über die Opazität*, a.a.O., S. 52.

¹²⁸ Marin: *Das Opake der Malerei*, a.a.O., S. 24.

lichen und fotografischen Diskursen verbreitet,¹²⁹ während für die Filmdiskurse und -kontroversen des Politischen Modernismus Clement Greenbergs Einfluss unübersehbar ist.

Politischer Modernismus ist ein von David Rodowick vorgeschlagener Begriff für die um eine politische, ideologiekritische Filmpraxis – das Counter-Cinema – organisierten Filmideologiedebatten semiotischer, psychoanalytischer und marxistischer Couleur der 1960er bis 1980er Jahre, die Autoren wie Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet, Jean-Louis Comolli, Jean-Paul Fargier, Christian Metz, Jean Narboni, Stephen Heath, Colin MacCabe, Peter Wollen, Peter Gidal, Malcolm LeGrice, Laura Mulvey, Annette Michelson und Noël Burch uvm. einschließen.¹³⁰ Die breit geführten Ideologiedebatten selbst, in deren Mitte sich das Anliegen des Counter-Cinema¹³¹ formiert, sind verstärkt, aber nicht ausschließlich in Frankreich und England in Zeitschriften und Journalen wie *Cahiers du Cinéma*, *Cinétique* oder *Screen* ausgetragen worden. Ihre historischen Voraussetzungen, ihre Ideologie- und Technikbegriffe, die besondere Rolle der Zentralperspektive, die Subjekteffekte etc. sind durch zahlreiche Anthologien, die sich nicht zuletzt intensiv den Apparatus-Theoretikern und ihrer Rezeption widmen, mittlerweile gut aufgearbeitet und kanonisiert und bedürfen hier nicht noch einmal einer ausführlichen Vorstellung.¹³² Entscheidend ist im vorliegenden Zusammenhang, dass die im Politischen Modernismus virulente Idee des Counter-Cinema auch für avantgardistische, experimentelle und unabhängige Filmpraxis an Relevanz gewann bzw. auch nicht selten an solchen expliziert und problematisiert wurde. Dabei spielte auch der strukturelle und strukturelle/materialistische Film bei zahlreichen Autoren keine geringe Rolle (u. a. Stephen Heath, Annette Michelson, Peter Wollen, Peter Gidal und Malcolm LeGrice) und mit ihm die Kontroversen um den Status der filmischen Materialität.

¹²⁹ Vgl. exemplarisch Majetschak, Stefan: Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedankenmotiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung. Köln: Herbert von Halem, 2005. S. 177-194; Lüdeking, Karlheinz: Die Undurchsichtigkeit der Fotografie. In: Hoppe-Sailer, Richard (Hg.): Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis [Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag]. Berlin: Dietrich Reimer, 2005. S. 89-119; Nöth, Winfried: Fotografie zwischen Fremdreferenz und Selbstreferenz. In: Horak, Ruth (Hg.): Rethinking Photography I+II. Narration und neue Reduktion in der Fotografie (Kat. Ausst., Forum Stadtpark, Graz/ISCP, New York, 2002). Salzburg: Fotohof Edition, 2003. S. 22-39; Kohler, Dietmar: Spiegel der Wahrnehmung. Zur Phänomenalität der *Silver-Installation VII* von Wolfgang Tillmans. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra/Schöneegg, Kathrin (Hg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst. München: Fink, 2013. S. 191-210.

¹³⁰ Vgl. Rodowick, David Norman: *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994.

¹³¹ Der Begriff geht auf einen Aufsatz von Peter Wollen zurück. Vgl. Wollen, Peter: *Godard and Counter-Cinema: Vent D'Est* (1972). In: Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia Univ. Press, 1986. S. 120-129.

¹³² Vgl. insbesondere De Lauretis, Teresa/Heath, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. London/Basingstoke: Macmillan Press, 1980; Hak Kyung Cha, Teresa (Hg.): *Apparatus, Cinematographic Apparatus. Selected Writings*. New York: Tanam Press, 1980; Riesinger, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus Publikationen, 2003; Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia Univ. Press, 1986; Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚ideology‘*. Heidelberg: Winter, 1992.

Die diskursive Regularität des Politischen Modernismus, wie Rodowick in minutiösen Analysen herausgearbeitet hat, gruppiert sich dabei um den Grundgegensatz von Realismus und Modernismus, der sich in eine Reihe von sich wechselseitig ausschließenden Oppositionen wie Transparenz – Reflexivität, Illusionismus/Idealismus – Materialismus, an Derrida angelehnte und durch seine Rezeption in *Tel Quel* vermittelte Code – Dekonstruktion, an Althusser angelehnte ideologische Praxis – theoretische Praxis fortsetzt.¹³³ Eine modernistische Filmpraxis sollte dabei als eine Ideologiekritik profiliert werden. Mittels reflexiver Gegenstrategien sollte der ideologische, illusionistische, seine Materialität und Transformationsoperationen verbergende und negierende und so Transparenz herstellende Film, welcher seinen diskursiven Prototyp im kommerziellen Hollywoodfilm fand, zurückgewiesen und alternativ kritisches Bewusstsein der Zuschauer befördert sowie ideologische Identifikationsstrukturen unterbrochen werden. Die strukturierenden Oppositionen erfahren im Detail durchaus variantenreiche Ausformulierungen, bei denen der Stellenwert der Narration, der Wahrnehmung, der Zuschauerpositionierung, der Epistemologie oder der Semiologie, von Brecht oder Russischen Formalisten usw. kontrovers diskutiert wird. Entsprechend gab es auch darüber, wie die Gegenstrategien genau aussehen sollen und was als adäquate Form der Reflexivität fungieren konnte, kaum Konsens. Eine der Streitfragen war insbesondere der Stellenwert der Narration zwischen ihrer gänzlichen Diskreditierung und Abweisung (Gidal, LeGrice)¹³⁴, die eng an die Theorie und Praxis des strukturellen/materialistischen Films geknüpft war, und Betonung ihrer Relevanz für politische Filmpraxis (Wollen).¹³⁵ Diese Konfliktzone lässt sich mit Rodowick als die Alternative zwischen „politics of the signifier and politics of the signified“¹³⁶ pointieren und zeichnet schon das an dieser Stelle interessierende Kernproblem der Materialität zwischen Politisierung und Essentialisierung vor.

Mit der Politisierung der Filmdebatten wurde auch die Kategorie der Materialität mitpolitisiert und im Rahmen der Konturierungen des materialistischen Films verhandelt. Die französischen Filmdebatten der 1960er und 1970er Jahre in den Zeitschriften *Cahiers du Cinéma* und *Cinétique*, die später in *Screen* übersetzt erscheinen, entfalten bereits nicht nur die Kernelemente des Politischen Modernismus, sondern visieren auch den materialistischen Film an, in dem die Materialität – nicht ausschließlich, aber bevorzugt – im Modus der Reflexivität perspektiviert wird. Hierbei finden eine Einführung von Althusser und eine Verbindung von Marxismus und Psychoanalyse statt, aber auch eine überdeterminierte Gleichsetzung von Realismus versus Modernismus mit der philosophischen Alternative zwischen Idealismus und

¹³³ Vgl. Rodowick: *The Crisis of Political Modernism*, a.a.O., hier insb. S. xvi, S.12-26.

¹³⁴ Vgl. Gidal, Peter: *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*. In: Ders. (Hg.): *Structural Film Anthology*. London: BFI, 1976. S. 1-21; Gidal, Peter: *Avant-Garde. The Anti-Narrative* (1978). In: *Screen* 20.2 (1979): 73-93 und moderater Le Grice, Malcolm: *The History We Need* (1979). In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 29-37.

¹³⁵ Vgl. Wollen, Peter: *The Two Avant-Gardes* (1975). In: Ders.: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, 1982. S. 92-104.

¹³⁶ Rodowick: *The Crisis of Political Modernism*, a.a.O., S. 43.

Materialismus.¹³⁷ Dabei wird der Realitätseindruck prominent für die dem Kino inhärente Ideologie und ihre Reproduktion verantwortlich gemacht:

Its ‚nature‘ (its material form) confers a twofold ideological function on the cinema, which has been reinforced by its history: (a) It REPRODUCES, it reflects existing ideologies. It is therefore used (consciously or unconsciously, it makes little difference) as a vector in the process of circulating ideologies. (b) It PRODUCES its own ideology: THE IMPRESSION OF REALITY. There is nothing on the screen, only reflections and shadows, and yet the first idea that the audience gets is that reality is there, as it really is. [...] The first thing people do is deny the existence of the screen: it opens like a *window*, it ‚is‘ *transparent*. This illusion is the very substance of the specific ideology secreted by the cinema. If one understands that ideology always presents itself in the form of a body of ideas and pictures of reality which people spontaneously accept as true, as *realistic*, it is easy to see why the cinema, by its specific nature, plays such a privileged role in the general ideological process. It REINFORCES the impression that what looks realistic must be real, and thus reinforces the ideology it reflects. It presents it as true, by virtue of its self-evident existence on the screen.¹³⁸

Bei Fargier, ursprünglich im Editorial der *Cinétique* von 1969 veröffentlicht, zeichnet sich bereits die für den Politischen Modernismus zentrale Vorstellung ab, dass die Ideologie¹³⁹ nicht vorrangig und einzig auf der Ebene des Repräsentierten operiert, sondern dem Kino eine eigene Ideologie eingeschrieben ist, die den kinematografischen Mitteln, Verfahren, Codes und Bedingungen entspringt, die systematisch den Realitätseindruck erlauben und stützen. Der Realitätseindruck wird zugleich – mithilfe der Metapher der Parenthese – von Fargier in dem Maße mit Idealismus gleichgesetzt, wie hierbei der materielle Charakter der Zeichen verborgen wird und zugleich ein Primat der Bedeutung vorherrscht, bei dem die Bedeutung der zeichenhaften Artikulation als bereits präexistent gedacht wird.¹⁴⁰

Die Ideologie des Realitätseffekts und vor allem die konkreten Strategien der „Idealisierung“ entfaltet ein Jahr später in derselben Zeitschrift umfassender Baudry. Der kinematografische Basisapparat erzeuge dabei ideologische Effekte, die metaphysischer Natur sind: die Organisation des Bildes nach dem Prinzip der Transzendenz und Installierung der Position einer transzendentalen Subjektivität.¹⁴¹ Dem Lacan’schen Spiegelstadium¹⁴² fällt die Aufgabe zu, die beiden Seiten – des Bildes und der Zuschauer – zu verklammern, wobei die transzendente Subjektposition zugleich in die Verkennensstruktur der imaginären Spekularisation eingeflochten und

¹³⁷ Vgl. Rodowick: *The Crisis of Political Modernism*, a.a.O., S. 72f.

¹³⁸ Fargier, Jean-Paul: *Parenthesis or Indirect Route. An Attempt at Theoretical Definition of the Relationship Between Cinema and Politics* (1969). In: *Screen* 12.2 (1971): 131-144, hier S. 136f.

¹³⁹ Fargier beruft sich explizit auf Althusser. Für eine Vorstellung von Althusser’s Ideologiebegriff und seiner Rolle für Apparatus- und Ideologiedebatte vgl. Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer*, a.a.O., S. 62-67, zur Althusser’s Rolle für den Politischen Modernismus vgl. Rodowick: *The Crisis of Political Modernism*, a.a.O., S. 30-33, 69-75, 80-82.

¹⁴⁰ Vgl. Fargier: *Parenthesis or Indirect Route*, a.a.O., S. 132.

¹⁴¹ Vgl. Baudry, Jean-Louis: *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat* (1970). In: Riesinger, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus Publikationen, 2003. S. 27-39, hier insb. S. 30f., 33-36. In welchem Sinne hierbei tatsächlich von Transzendenz und nicht eher von Marin’scher Transjektivität gesprochen werden kann und inwiefern der Rekurs auf Husserl’sche transzendente Phänomenologie für die Charakterisierung einer idealisierten, zentrierten und entkörperlichten Subjektposition plausibel und notwendig ist, wäre gesondert zu diskutieren.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 36-39.

so „entlarvt“ wird. Diese imaginäre Position eines zentrierten, idealisierten und entkörperlichten Subjekts wird dabei durch eine Reihe von technischen und formal-operativen Aspekten sichergestellt: Es ist zunächst die der Filmkamera eigene Zentralperspektive, die einen zentrierten Bildraum organisiert und so den Platz eines idealen Blicks „als aktiven Sitz und Ursprung des Sinns“ vorzeichnet.¹⁴³ Diesen nimmt der Zuschauer durch die Identifikation mit der Kamera ein.¹⁴⁴ Dies allein reicht jedoch nicht aus. Das Bewegtbild zeichnet sich durch die Möglichkeit einer Fragmentarisierung in eine Vielzahl von Blickpunkten aus, die weiteren Zentrierungen unterworfen werden müssen, damit der metaphysische Mehrwert garantiert bleibt. Baudry nennt insbesondere zwei Aspekte der Kontinuitätsherstellung: den des Systems der negierten Unterschiede und den der narrativen Kontinuität.¹⁴⁵ Während die negierten Unterschiede sich auf die Unterdrückung der minimalen Differenzen der Einzelkader beziehen, die für den kontinuierlichen Bewegungseindruck notwendig ist, stellt Baudry insbesondere die syntaktische Kontinuität der Einstellungen und Sequenzen sowie die Montage für die Herstellung narrativer Kontinuität heraus. Die Ideologie ist dem kinematografischen Apparat also sowohl technisch eingeschrieben (Kamera, Sequentialität des Filmstreifens, Projektionsapparatur), wie sie durch gezielte Verbergungs- und Unterdrückungsstrategien unterstützt werden muss.

Die insbesondere mit dem zweiten Aspekt angesprochene Diskontinuität der materiellen Bedingungen, die maskiert werden muss, taucht darüber hinaus bereits zu Beginn des Aufsatzes, und zwar grundsätzlicher auf: Den gesamten Produktionsprozess – mit den schematisierten Eckpunkten vom Drehbuch über Aufzeichnung, Montage bis hin zur Projektion – versteht Baudry als Summe von Transformationsoperationen des „objektiven Realen“,¹⁴⁶ die nicht zuletzt – was kaum beachtet wurde¹⁴⁷ – als Prozess materieller Transformationen problematisiert wird. Bei Baudry bedeutet es zunächst einmal „Verwandlung des Signifikantenmaterials“¹⁴⁸ in den jeweiligen Phasen, etwa vom Signifikantenmaterial der Sprache zu der des Bildes. Im Zusammenhang mit diesem Prozess, welcher heute in der plakativen Gegenüberstellung von Transport und Transformation für den starken Medienbegriff und den Eigensinn des Medialen steht, wirft Baudry die für die Debatten des Counter-Cinema zentrale Frage nach der Sichtbarkeit und Verborgenheit der dabei vor sich gehenden Arbeit auf. Von der Offenbarung und Vergegenwärtigung der Arbeitsprozesse wie der technischen Basis verspricht sich der Autor neben Bewusstseinswirkungen auch eine „Denunzierung von Ideologie“ und „Kritik des Idealismus“.¹⁴⁹ Vorgezeichnet ist hierbei die für den

¹⁴³ Ebd., S. 27, 30f.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 38.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 35 und 31-33.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 28f.

¹⁴⁷ Dies trifft nicht nur auf die Rezeption von Baudry zu. Vielmehr wird später ausführlicher argumentiert, dass die materiellen Transformationen insgesamt den blinden Fleck der Materialitätsdebatten darstellen. Welche verschiedenen Implikationen und Weisen der materiellen Transformationen ins Spiel kommen können, wird mit dem Begriff Transmaterialisierung im Folgenden laufend entfaltet.

¹⁴⁸ Baudry, Jean-Louis: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat, a.a.O., S. 29.

¹⁴⁹ Ebd.

Politischen Modernismus charakteristische Opposition von Transparenz und Reflexivität, die sich zu der von Idealismus und Materialismus gesellt, wobei Reflexivität davon ausgehend sowohl als Wiedereinschreibung der Produktionsprozesse im Resultat als auch Betonung und Erkundung der materiellen Grundlagen fokussierbar ist.

Beide Aspekte der Reflexivität werden vor allem in angloamerikanischen Debatten um den strukturellen und strukturellen/materialistischen Film verhandelt, sind aber auch in Fargiers Projektierung des materialistisch-dialektischen Films impliziert: Einen materialistischen Film bestimmt Fargier als einen, der statt der illusionistischen Widerspiegelungen der Realität bei der eigenen materiellen Natur wie etwa der flachen Leinwand ansetzt, während der dialektische Film als einer spezifiziert ist, der im Bewusstsein der exakten Transformationsprozesse hergestellt ist, die Wissens- oder Realitätsdarstellungen bis zu ihrer Erscheinung als Leinwandmaterial durchlaufen, und der dieses Bewusstsein den Zuschauern vermitteln kann.¹⁵⁰ Bei Fargier werden die beiden Komponenten dabei nochmals auf einer weiteren Oppositionsachse (neben Idealismus – Materialismus, Transparenz – Reflexivität) spezifiziert, der des Ideologischen versus Theoretischen. Genau wie das Ideologische ist auch das Theoretische zweigeteilt und setzt nicht vorrangig bei den Inhalten an, sondern bei den spezifischen Möglichkeiten, den Realitätseindruck zu zerstören und zu unterwandern. Um theoretisch zu sein, muss ein Film nicht nur Wissen vermitteln und reproduzieren (a), sondern zuallererst selbst theoretisch funktionieren, und das heißt:

(b) It PRODUCES SPECIFIC KNOWLEDGE about itself. It can show the material facts of its physical and social existence. It can draw away the veil which normally covers a film's ideological, political and economic function, and by doing so denounce the ideology inherent in the cinema's 'impression of reality'. Through this action, it becomes theoretical.¹⁵¹

Auch wenn es nicht damit zusammenfallen muss, so ist in diese Dimension des Theoretischen unübersehbar das Reflexive eingebaut. Weder Baudry noch Fargier haben dabei den strukturellen Film und seine britischen Alternativkonzeptualisierungen als struktureller/materialistischer Film im Visier, an denen sich aber die Implikationen der Materialität im Modus der Reflexivität entfalten lassen. Der strukturelle Film, wie er vom Amerikaner Adams P. Sitney genannt wurde,¹⁵² und der strukturelle/materialistische Film, wie er bei Peter Gidal oder Peter LeGrice – aus unterschiedlichen Gründen¹⁵³ – von Sitneys Begriffsprägung (gelegentlich aber auch von Teilen des nordamerikanischen strukturellen Films) distanziert und differenziert werden sollte, erscheint nämlich wie die offenkundigste Realisierung des ideologiekritischen, materialistischen Projekts. Zahlreiche Arbeiten von Filmemacher_innen wie Paul

¹⁵⁰ Vgl. Fargier: *Parenthesis or Indirect Route*, a.a.O., S. 143.

¹⁵¹ Ebd., S. 140f.

¹⁵² Vgl. Sitney, Adams P.: *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*. New York [u. a.]: Oxford Univ. Press, 1974. S. 369-397.

¹⁵³ Vgl. Gidal: *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, a.a.O., S. 1f., 14f.; Gidal, Peter: *Materialist Film*. New York/London: Routledge, 1989. S. 3-7, 145f.; LeGrice, Malcolm: *Thoughts on Recent 'Underground' Film (1972)*. In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 13-26, hier insb. S. 13, 15; LeGrice, Malcolm: *Material, Materiality, Materialism (1978)*. In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 164-171, hier. S. 169.

Sharits, Hollis Frampton, Ken Jacobs, Tony Conrad, Peter Kubelka, Kurt Kren, Micheal Snow, George Landow, Peter Gidal, Malcolm LeGrice, Annabel Nicolson und Guy Sherwin u. a. widmen sich den materiellen Bedingungen und den Produktionsprozessen des Kinos: Filmstreifen, Kaderstriche, Perforationslöcher, China Girls, Soundtrack-Spuren, unterschiedliche Filmformate werden durch verschiedene Kopierverfahren sichtbar gemacht. Horizontale oder vertikale Spiegelungen, Freeze Frames, Auslassung von Kaderfolgen, repetitive Frame-per-Frame-Kopierungen, Kopierung physisch zerschnittener Filmstreifen, Loops, Mehrfachbelichtungen, Flicker zerstören die syntaktische und die Bewegungskontinuität sowie die zentralperspektivische Raumorganisation. Optochemische Manipulationen denaturalisieren die als natürlich konventionalisierte Farbwiedergabe. Flickereffekte, auf Licht fokussierte Arbeiten, Erkundungen von Projektionsdauer reflektieren die Projektionsbedingungen. Kurz gesagt, finden sich im strukturellen Film Auseinandersetzungen mit filmischen Möglichkeitsbedingungen, die sich auf jede Phase der Produktions- und Projektionsprozesse beziehen lassen – und entlang solcher werden sie etwa von Malcolm LeGrice klassifiziert und vorgestellt.¹⁵⁴ Den strukturellen und den strukturellen/materialistischen Filmen wurde indessen die Kritik des Illusionismus (mit und ohne Referenz auf Ideologiekritik) genauso häufig zu- wie abgesprochen, sie wurden darüber hinaus selbst scharfer Kritik unterzogen. Ihre Theorie und Praxis werden zum kontroversen Testfall einer materialistischen Ideologiekritik. Die sich über Jahrzehnte erstreckenden Polemiken entfalten sich über die verschiedensten Grenzziehungen (zwischen nordamerikanischen und britischen Filmemachern, zwischen britischen Filmemachern und amerikanischen Filmkritikern, zwischen britischen Filmemachern und britischen Filmkritikern usw.) und lassen sich in ihrer Brisanz durch die einflussreiche Position von Peter Wollen vorstellen, der zugleich die Fallstricke der Reflexivität zu markieren hilft.

Während für Peter Gidal in seiner Theoretisierung des strukturellen/materialistischen Films dieser den ausgewiesenen Ort für ideologie-, illusions- und transparenzkritische Theorie und Praxis darstellt,¹⁵⁵ spricht Peter Wollen in seinem Aufsatz *The Two Avant-Gardes* den strukturellen bzw. strukturellen/materialistischen Filmen das politische Potenzial ab, indem er sie an Greenberg'sche Position heranrückt und des Essentialismus und der Ontologisierung bezichtigt.¹⁵⁶ Wollen postuliert im Kontext des Politischen Modernismus zwei Avantgarden: eine lose um europäische und amerikanische Co-op-Bewegungen gruppiert und die andere assoziiert mit Godard,

¹⁵⁴ Vgl. LeGrice: Thoughts on Recent 'Underground' Film, a.a.O., hier insb. S. 13-19 sowie eine kürzere Typologie LeGrice: Material, Materiality, Materialism, a.a.O., hier insb. S. 165-167. Alternativ kann entlang solcher Typologien auch umgekehrt ein Begriff der filmischen Materialität eruiert werden und so schlägt Malcolm LeGrice eine vierfache Akzentuierung vor: Materialität als physische Substanz des Films (z. B. Filmstreifen etc.); Materialität als mechanischer und physisch-chemischer Prozess; Materialität als optische Funktionalität; Projektionssituation als materielles Ereignis (vgl. ebd.), wobei die letzten drei – die angesichts neuerer performativitätstheoretischer Materialitätskonzepte ihre Plausibilität haben – in einer Spannung zum ersten Aspekt bleiben.

¹⁵⁵ Vgl. Gidal: Theory and Definition of Structural/Materialist Film, a.a.O., S. 1-21.

¹⁵⁶ Vgl. Wollen, Peter: The Two Avant-Gardes (1975). In: Ders.: Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies. London: Verso, 1982. S. 92-104, hier S. 97.

Straub/Huillet, Hanoun, Jancso, die beide darüber hinaus auf ähnliche Entwicklungen in den 1920er und 1930er Jahren bezogen werden.¹⁵⁷ Die amerikanischen und Teile des britischen strukturellen Films folgen demnach der modernistischen Tradition Clairs, Man Rays und Richters, wogegen der zweite Strang eher der narrativen Tradition Eisensteins, Dovzhenkos und Vertovs verbunden ist.¹⁵⁸ Die Entwicklungen der 1920er und 1930er Jahre werden dabei als Alternativen zwischen Formalismus und Kontextismus – oder in Wollens semiotischer Reformulierung – zwischen Arbeit an Signifikanten oder Signifikaten pointiert.¹⁵⁹ Eine argumentativ vermittelnde Funktion erfüllt dabei der Kubismus. Für Wollen spielte die Malerei eine entscheidende Rolle für die Entwicklung des Modernismus und wirkte sich auf die anderen Künste aus, wobei der Kubismus den entscheidenden Schritt leistete, die künstlerische Arbeit von den Problemen der Signifikate, als ein klassisches Problem des Realismus, zu den einer Disjunktion von Signifikat und Signifikant im Zeichen selbst zu verschieben.¹⁶⁰ Diese offensichtlich gewordene „Disjunktion“ nutzt Wollen, um seine Historisierung der zwei Avantgarden zu begründen bzw. die Geschichte des Avantgardefilms, ausgehend von Saussures Semiotik, neu zu ordnen. Entscheidend ist, dass der strukturelle Film der formalistischen Tendenz angenähert und als eine Fortsetzung der Probleme der modernistischen Malerei im Film kritisiert wird:

The tendency of painting to concentrate on its own sphere of materials and signification, to be self-reflexive, has been translated into specifically cinematic terms and concerns, though here again ‚specifically cinematic‘ is taken to mean primarily the picture-track.¹⁶¹

Dieser Weg der fortschreitenden Abstraktion und Reflexivität, den Wollen dezidiert als Greenberg-Modernismus versteht, führt zu einem Purismus und Essentialismus, die er an Peter Gidals und Malcolm LeGrices Filmen veranschaulicht – als eine reflexive Essentialisierung des Films auf Fokus (Gidal) und auf Kopieren und Projektion (LeGrice), bei gleichzeitiger Privilegierung des Visuellen (etwa gegenüber dem Verbalen).¹⁶² Die Schärfe der Kritik findet ihren Niederschlag in der Parallelisierung des Essentialismus mit der Bazin’schen, dem Realismus verpflichteten Ontologie: „Ironically, anti-illusionist, anti-realist film has ended up sharing many preoccupations in common with its worst enemies.“¹⁶³ Statt allerdings das Spezifische des Kinos im Profilmischen zu suchen, wird diese nun in materiellen Bedingungen verortet – in Filmstreifen, Silberkörnern etc. Reflexivität führt so für Wollen, wenn sie von den Problemen der Signifikate entlastet wird, zu einer Tautologie des Films als Film,¹⁶⁴ zu einem zirkulären Prozess der Selbst-Reflexivität und Selbst-Erkundung.¹⁶⁵ In seinem späteren Aufsatz ‚*Ontology‘ and ‚Materialism‘ in Film* vertieft Wollen diesen Vergleich

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 92-94.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 99.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 94f.

¹⁶¹ Ebd., S. 97.

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

¹⁶⁵ Vgl. Wollen, Peter: ‚*Ontology‘ and ‚Materialism‘ in Film*. In: *Screen* 17.1 (1976): 7-23, hier S. 22.

und verbindet ihn explizit mit Ideologie bzw. Ideologiekritik – als Wechsel des ontologischen Unterfangens von Mainstreamtheorie (Bazin) zu Avantgardefilm, vom Idealismus zum Materialismus, wobei er auch amerikanische strukturelle Filme (Snow, Sharits, Landow, Gehr) und ihre Kritiker sowie ihren Greenbergianismus, wie er sich noch in den Minimalismus-Debatten fortsetzt, näher diskutiert und zumindest seine Position zu Gidal leicht entschärft.¹⁶⁶ Vor allem bestimmt er genauer die puristischen Tendenzen des Modernismus in Rückgriff auf Metz' Terminologie: als Ausschluss der nicht-spezifischen kinematografischen Codes (der Musik, der Sprache, der Narration, der Gesten etc.) auf der einen Seite und als Reduktion der zugelassenen, spezifischen kinematografischen Codes auf die Materialität bei gleichzeitiger Exklusion jeglicher Semantik jenseits der Signifikanten auf der anderen Seite.¹⁶⁷ Mit anderen Worten wirft er den strukturellen und strukturellen/materialistischen Filmen vor, den Materialismus auf die in der Materialität verankerte Ontologie des Films hinauszuführen.

Wollen favorisiert seinerseits nicht die „kontentistische“ Alternative, sondern einen mittleren, vom Kubismus vorgezeichneten Weg einer gleichzeitigen Auseinandersetzung mit den Signifikanten und Signifikaten, den er am ehesten bei Godard,¹⁶⁸ zunächst der zweiten Avantgarde angenähert, vorfindet und so quasi eine dritte Avantgarde andeutet. Wollens Argumentation, die eine politische Praxis auf zwei Ebenen begründet, resoniert nicht nur mit Fargiers Problemkonstellation in der Ideologie-Theorie-Opposition, vielmehr deckt sie sich hinsichtlich ihrer Bewertung mit der Position von den Herausgebern von *Cahiers du Cinéma*, Narboni und Comolli, die in ihrer Klassifikation der Filmpraxis entlang der Skala von ideologisch bis ideologiekritisch nur diejenige als vielversprechend erachten, die an zwei Fronten ideologiekritisch operieren – Signifikate und Signifikanten.¹⁶⁹ Hinsichtlich der Materialität ist dies für Wollen dabei gleichbedeutend mit der Notwendigkeit ihrer Semiotisierung.¹⁷⁰

Indessen lässt sich bemerken, dass der Film bereits als visuelles und erst recht als ein multiexpressives Medium die Saussure'sche Semiologie und die Signifikat-Signifikant-Unterscheidung analytisch herausfordern muss. Neben den bekannten Schwierigkeiten der Filmsemiologie sei aber auch an Derridas Kritik der Saussure'schen Terminologie und die Dekonstruktion der Unterscheidung erinnert,¹⁷¹ die ebenfalls die Form von Wollens Argumentation problematisch werden lässt. Auch lassen sich seine offensichtliche Privilegierung der Sprache, die für den Politischen Modernismus charakteristischen Binarismen und der grobe Schematismus kritisieren sowie sein Historisierungsversuch der Avantgarde in zwei oder drei Tendenzen im Detail oder grundsätzlich in Frage stellen.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 7-23.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁶⁸ Wollen liest Kubismus, ein zentrales Beispiel von Greenberg, somit gerade gegen diesen gerichtet. Zu Godard vgl. Wollen: *The Two Avant-Gardes*, a.a.O., S. 99f.

¹⁶⁹ Vgl. Comolli, Jean-Louis/Narboni, Paul: *Cinema/Ideology/Criticism* (1969). In: *Screen* 12.1. (1971): 27-38, hier S. 32.

¹⁷⁰ Vgl. Wollen: ‚Ontology‘ and ‚Materialism‘ in Film, a.a.O., S. 22f.

¹⁷¹ Vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983. Auf diesen Aspekt hat auch Rodowick hingewiesen, vgl. Rodowick: *The Crisis of Political Modernism*, a.a.O., hier S. 170-173.

Trotz möglicher berechtigter Kritikpunkte ist zumindest die Warnung vor essentialistischen Ontologisierungen ernst zu nehmen – die sich im vorliegenden Zusammenhang zugleich auch als eine Warnung vor einer Opazitätstheorie des Ästhetischen lesen lässt –, denn Diskurse des Purismus sind für Filmtheorie und -praxis keine Seltenheit. Solche Argumentationen finden sich zum einen in der Tat in den Thematisierungen des strukturellen und strukturellen/materialistischen Films, etwa bei LeGrice¹⁷², Sharits¹⁷³, Michelson¹⁷⁴, Mendelson/Simon¹⁷⁵, Cornwell¹⁷⁶ und bei Sainsbury¹⁷⁷. LeGrice, aber auch Gidal werden in späteren Aufsätzen wiederholt auf Wollens Vorwürfe eingehen und die entsprechende Filmpraxis und ihre eigenen Konzepte verteidigen¹⁷⁸ oder gegen den Essentialismus, Purismus und (Selbst-)Reflexivität abgrenzen.¹⁷⁹ Darüber hinaus firmiert der strukturelle Film bis heute unter Etiketten wie „Film als Film“¹⁸⁰, „pure film“¹⁸¹ oder „Metafilm“¹⁸², wobei die zum abstrakten Film der 1920er und 1930er Jahre gezogenen historischen und formalen Parallelen diese Diskursivierung unterstützen bzw. begünstigen.¹⁸³

Zum anderen erweisen sich (Selbst-)Reflexivität und Medienpurismus im Diskurs des Avantgardefilms insgesamt als zwei mächtige Konstanten, die über ihren material-ästhetischen Zweig hinaus traditionsreich dominieren. Obwohl Medienpurismus und selbstreflexive Befragung, die ebenfalls im modernen und postmodernen narrativen Film erfolgt, keineswegs deckungsgleiche Begriffe sind, werden sie im Kontext des avantgardistischen und experimentellen Films tendenziell in der Idee der Erforschung eigener Medialität verbunden, wodurch Selbstreflexivität nicht zuletzt auch als Ausweis der eigenen ästhetischen oder ideellen Autonomie gedeutet wird. Die Geschichte des

¹⁷² Vgl. Le Grice: *The History We Need*, a.a.O., S. 30, der an dieser Stelle seine schriftlichen, insbesondere historischen Arbeiten explizit als „Films als Films“ folgend einordnet.

¹⁷³ Vgl. Sharits, Paul: *Words per Page*. In: *Afterimage* 4 (1972): 26-42.

¹⁷⁴ Vgl. z. B. Michelson, Annette: *Toward Snow*. In: Gidal, Peter (Hg.): *Structural Film Anthology*. London: BFI, 1976. S. 38-44 für die Rhetorik des Puristischen und Medieneigenen hinsichtlich Michaels Snows Filmen; Michelson, Annette: *Paul Sharits and the Critique of Illusionism. An Introduction* (1974). In: *Film Culture* 65-66 (1978): 83-89.

¹⁷⁵ Vgl. Mendelson, Lois/Simon, Bill: *Ken Jacobs. Tom, Tom, the Piper's Son*. In: Gidal, Peter (Hg.): *Structural Film Anthology*. London: BFI, 1976. S. 78-86, hier ins. S. 78f.

¹⁷⁶ Vgl. Cornwell, Regina: *Paul Sharits. Illusion und Objekt* (1971). In: *Kinemathek* 72 (1988): 2-10; Cornwell, Regina: *Some Formalist Tendencies in the Current American Avant-garde Film*. In: *Studio International* 184.948 (1972): 110-114.

¹⁷⁷ Vgl. Sainsbury, Peter: *Editorial*. In: *Afterimage* 4 (1972): 2-5.

¹⁷⁸ Vgl. LeGrice: *Material, Materiality, Materialism*, a.a.O., hier S. 167-169; Le Grice: *The History We Need*, a.a.O., S. 36f.; LeGrice, Malcolm: *Some Introductory Thoughts on Gidal's Films and Theory* (1979). In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 65-77, hier S. 72-76; LeGrice, Malcolm: *Towards Temporal Economy* (1980). In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 184-209, hier S. 186-188.

¹⁷⁹ Vgl. Gidal: *Materialist Film*, a.a.O., S. 20-21; zu einer Kritik von Sharits Filmen, die nah an Wollens ist, S. 13-15; zur Verhandlung des Formalismus S. 95-99; gegen Reflexivität vgl. auch Gidal: *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, a.a.O., 10f.

¹⁸⁰ Vgl. Hein, Birgit: *Der strukturelle Film*. In: Ders./Herzogenrath, Wulf (Hg.): *Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Environment der siebziger Jahre*. Stuttgart: Hatje, 1977. S. 180-253.

¹⁸¹ Vgl. James, David E.: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1989. S. 237-279.

¹⁸² Vgl. Lindemann, Bernhard: *Experimentalfilm als Metafilm*. Hildesheim: Olms, 1977.

¹⁸³ Vgl. Hein, Der strukturelle Film, a.a.O., S. 180.

Avantgardefilms ist, wie Gabriele Jutz herausgearbeitet hat, theoretisch und praktisch markiert durch die dominante Vorstellung eines reinen Kinos, welches sich in der Besinnung auf die eigenen medienspezifischen Eigenschaften zu reinigen und so zu veredeln habe.¹⁸⁴ Programmatisch in den 1920er und 1930er Jahren als „cinéma pur“ oder „absoluter Film“ formuliert, wurde diese Vorstellung in der Nachkriegszeit seitens der Filmkritik und -praxis fortgesetzt, auch wenn die Kunst sie bereits verabschiedete:

In den meisten Theorien des Avantgardefilms – formuliert durch die Künstler selbst oder deren professionelle Interpreten – schwingt bis heute mehr oder weniger explizit die Vorstellung mit, ein Filmkunstwerk sei umso avantgardistischer, je ‚reiner‘ es sei, das heißt: je mehr es sich auf die Erforschung des ‚Eigenen‘ konzentriere und alles ‚Fremde‘ ausschließe. Diese meist unausgesprochene Vorannahme brachte eine Norm hervor, die eine Marginalisierung von Praktiken zur Folge hatte, die sich diesem Dogma bewusst oder unbewusst entziehen und aus diesem Grund in den Kanon avantgardistischer Filmkunst gar nicht erst aufgenommen werden.¹⁸⁵

Entsprechend lassen sich mit Wollens Differenzierungen (, *Ontology* ‘ and , *Materialism* ‘ in *Film*), aber gegen seine Historisierung (*The Two Avant-Gardes*) verschiedentlich organisierte Diskurse des Purismus pointieren, die in der Regel beide Aspekte – den Ausschluss von nicht-spezifisch-kinematografischen Codes und die Reduktion auf als kinemografisch-spezifisch verstandene – kombinieren: Die historischen Avantgardefilme werden in ihren antiillusionistischen, antinarrativen Tendenzen traditionell als ein Gegengewicht zu der sich um 1910 durchsetzenden Literarisierung und Theatralisierung des Kinos aufgefasst, was etwa neuerdings die zunehmende Forschung zum Verhältnis vom frühen Kino und Avantgardefilm motiviert. In den 1920er und 1930er Jahren war die Ablehnung des Literarischen und Theatralischen mit der Idee des reinen Kinos verknüpft, die durch Besinnen und Betonen der filmspezifischen Mittel den Film u. a. als Kunst etablieren und durchsetzen sollte. Sie drückte sich in der Favorisierung des Visuellen im impressionistischen Kino oder „cinema pur“¹⁸⁶ oder in der Ablehnung des Tonfilms durch russische Avantgardisten Eisenstein, Pudovkin und Aleksandrov zugunsten der Montage aus¹⁸⁷ – wie insgesamt die Ablehnung des Tons für den Avantgardefilm charakteristisch ist.¹⁸⁸ Abstrakt-rhythmische Zugänge Eggelings, Fischingers oder Rutmanns stehen den dokumentarisch-konstruktivistischen Ansätzen gegenüber, die das Filmspezifische wie Vertov oder Eisenstein im Intervall oder in der Montage verorten. Vertovs Protest „gegen die *Ineinanderschiebung* der Künste“ bei gleich-

¹⁸⁴ Vgl. Jutz, Gabriele: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien: Springer, 2010. S. 25-39.

¹⁸⁵ Ebd., S. 13.

¹⁸⁶ Vgl. Clair, René: *Pure Cinema and Commercial Cinema* (1925). In: Abel, Richard (Hg.): *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology*, Bd. 1. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1988. S. 270-271 oder Dulac, Germaine: *The Essence of the Cinema: The Visual Idea* (1925). In: Sitney, Adams P.: (Hg.): *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives, 1978. S. 36-42.

¹⁸⁷ Vgl. Eisenstein, Sergej M./Pudovkin, Vsevolod/Aleksandrov, Grigorij: *Die Zukunft des Tonfilms (Ein Manifest)* (1928). In: Schlegel, Hans-Joachim (Hg.): *Sergej Eisenstein. Schriften 4 (Das Alte und das Neue – Die Generallinie)*. München: Carl Hanser Verlag, 1984, S.166-169.

¹⁸⁸ Vgl. zur Kritik dieser puristisch-visuellen Position und zum Plädoyer für eine kritische Auseinandersetzung mit der Sprache Wollen, Peter: *The Field of Language in Film*. In: *October 17* (1981): S. 53-60.

zeitiger Proklamation vom „Tod des ‚Kinematographen‘“ verschränkt etwa die Diskurse des Reinen mit dem avantgardistisch-ikonoklastischen Narrativ des Neuen.¹⁸⁹ Der strukturelle Film der Nachkriegszeit verankert im Gegensatz zu modernistischen Tendenzen der 1920er und 1930er Jahre die eigenen medialen Grundlagen nicht in der Visualität u. Ä., sondern in der Materialität. Sogar in den aktuellen Debatten um kameralose Filme finden Purismusvorstellungen Eingang. Dass kameralose Praktiken in den letzten 15 bis 20 Jahren eine regelrechte Renaissance erfahren haben, wurde als eine symptomatische Reaktion und Auseinandersetzung mit den technologischen Verschiebungen von analoger zu digitaler Technologie diskutiert. Neben der Betonung der Materialität des analogen Filmsstreifens, die die kameralosen Praktiken und Debatten um sie unmittelbar an die um den strukturellen/materialistischen Film verweist und so auch wiederholt diskursiviert wurde, wird nun abermals die Indexikalität als das prominente Mediumspezifikum herausgestellt und beides – die Materialität und die Indexikalität des Analoges – dem Digitalen nicht nur gegenübergestellt, sondern auch abgesprochen.¹⁹⁰ Übersehen wird dabei, dass diese medienspezifische Indexikalitätsargumentation, will sie etwa die handgemachten Filme nicht ausschließen, bereits sich selbst dekonstruieren muss und die selektive und reduktive Lesart von Peirce’schen Semiotikentwürfen deutlich werden lässt.

Neben den Purismuskursen, die einen ontologisierenden Anstrich annehmen können, wird an Wollens Kritik ebenfalls ersichtlich, dass die Betonung der Materialität und die Reflexivität generell noch lange keine intrinsische Garantie für Kritik, Ideologiekritik, Politisierung ästhetischer Werke oder anderweitiger „Progressivität“ und „Intellektualisierung“ und entsprechender Adelungen darstellen, wie sie noch nie eine Besonderheit avantgardistischer Kunst waren. Auch Reflexivitätsstrategien haben ihre Geschichtlichkeit. Im Umkehrschluss heißt es aber auch, dass sie nicht per se schon formalistisch und essentialisierend sind. Essentialistisch wäre vielmehr, sie auf eine einzige Implikation festzuschreiben. Das Diskursivieren der Auseinandersetzung mit der eigenen Materialität und Medialität als rein zeugt entsprechend weder von einer puristischen Unausweichlichkeit noch davon, dass der Avantgardefilm dies tatsächlich war oder ist, sondern von den Hoffnungen auf die Institutionalisierung der marginalisierten Filmpraktiken, die an diese Vorstellung und Legitimierungsstrategie gebunden waren.¹⁹¹ Währenddessen ignorieren der starke Fokus und die bisweilen reflexartige Tradierung des Avantgarde- und Experimentalfilms über die negierend-purifizierenden und widerständig-oppositionellen Aspekte ihre konstruktiven, bejahenden, offenen – schließlich ist die Suche nach dem Dialog mit anderen Künsten mindestens genauso verbreitet wie eine Abgrenzung von diesen¹⁹² –, aber auch problematischen Dimensionen.

¹⁸⁹ Vertov, Dziga: Wir. Eine Variante des Manifests (1922). In: Ders.: Schriften zum Film. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Carl Hanser, 1973. S. 7-10, hier S. 7.

¹⁹⁰ Vgl. dazu ausführlicher Moskatova, Olga: Chronomente. Materialität des Films zwischen Essentialismus und Prozessualität. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra/Schöneegg, Kathrin (Hg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst. München: Fink, 2013. S. 75-92.

¹⁹¹ Vgl. Jutz: Cinéma brut, a.a.O., S. 32.

¹⁹² Diesen Aspekt hat u. a. Kim Knowles betont. Vgl. Knowles, Kim: A Cinematic Artist. The Films of Man Ray. Oxford [u. a.]: Peter Lang, 2009. S. 41-43. Bedenkenswert ist auch, dass viele avant-

Diese Bemerkungen gelten auch für aktuelle Analysen. Reflexivität allein ist noch nichts sagend und eine – verbreitete – einseitig gerichtete, emphatische Auszeichnung der reflexiven Strategien und ihre Reservierung für künstlerische Praktiken riskiert, problematische Oppositionsbildungen fortzuschreiben – wie etwa Kunst versus Unterhaltung, Experiment/Avantgarde versus Mainstream usw., die entlang der Bewertung von guten und schlechten (Kunst-)Objekten argumentiert und in ihren Prämissen identitätslogisch ist – oder einen bereits historisch gewordenen diskursiven Rahmen umstandslos fortzusetzen. Reflexivität – ob es nun explizit thematisiert wird oder nicht – ist kein neutraler Begriff, sondern in ein Feld von widerstreitenden Bewertungen eingebunden, ohne die die Debatten um sie kaum verständlich sind und zu einer analytischen Übung verkommen. Insgesamt sind an der Produktivität der Reflexivitätsperspektive berechnete Zweifel angemeldet worden.¹⁹³

Unter materialitätstheoretischen Gesichtspunkten stellt sie erneut eine Verengung des Analyseblickwinkels dar, weil Materialität so vorrangig in Kategorien der Sichtbarkeit¹⁹⁴ thematisiert wird. Abgesehen davon, dass die These ihrer Unsichtbarkeit schwer zu halten bis unplausibel ist, auch dann, wenn damit Verbergungsstrategien klassischer Repräsentation angesprochen sind (Marins weiter Reflexivitätsbegriff lässt sich u. a. so lesen), handelt es sich hierbei auch immer um die Materialität des Mediums. Baudry's Ansatz etwa, mit dem die Probleme und Oppositionsbildungen der Materialität im Modus der Reflexivität eingeleitet worden sind, ist aber produktiv gerade dort, wo das Problem von Zeigen und Verbergen noch gar nicht gestellt ist. Die Kennzeichnung der Vermittlung als eine Summe von Operationen und materiellen Transformationen

gardistische und experimentelle Filmemacher_innen nicht nur häufig anderweitig ästhetisch aktiv waren (Skulptur, Malerei, Fotografie etc.), sondern sich erst durch andere Praktiken hindurch dem Film zuwandten.

¹⁹³ Christiane Voss schlägt etwa gegenüber dem medientheoretischen Reflexivitätsfokus vor, stärker auf den Re-Flux abzuheben, d. h. auf das Affizierungspotenzial von medialen Anordnungen, wobei in diese Verschiebung auch bereits eine Korrektur eingebunden ist, Medien nicht als autonome Instanzen zu betrachten, sondern stärker von Mensch-Medien-Relationen aus zu denken. Vgl. Voss, Christiane: Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen. In: *ZMK 2* (2010): 169-184., insb. S. 179f. Aus einer anderen Perspektive, die weniger bei Reflexivität als mediale und medienästhetische Strategie, sondern dezidiert bei der Reflexion als epistemische Figur ansetzt, hat Barad im Anschluss an Donna Haraway ihre repräsentationalistische Falle der Widerspiegelungsoptik kritisch angemerkt und zugunsten der Diffraktion zu verschieben vorgeschlagen, die so auch eine andere Organisationslogik in der Schreibpraxis mit sich bringen muss. Vgl. Barad, Karen: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin: Suhrkamp, 2012. S. 11f.

¹⁹⁴ Mit Blick auf den Politischen Modernismus hat Rodowick diese Formulierung des Problems in Kategorien der Sichtbarkeit in eine andere Richtung ebenfalls kritisiert, weil sie die Probleme des Illusionismus, gegen den argumentiert wird, nochmals wiederholt. Indem von der Sichtbarkeit der ästhetischen Konstruktionsweise unmittelbar auf Bewusstseins-effekte beim Zuschauer geschlossen wird, wird nicht nur eine Gleichsetzung von Sichtbarkeit und Selbstevidenz vorgenommen, sondern auch das Verhältnis vom Zuschauer und der formalen Organisation eines Films als ein Spiegelverhältnis, als eine spiegelnde Reflexion, konzipiert. Diese Annahme, dass sich die Bedeutung einzig aus der internen Organisation eines Films ergibt und die identisch beim Zuschauer ankommt, begründet den Vorwurf des verdeckten Formalismus dieses Reflexivitätsdiskurses bei Rodowick. So zeigt er auch, dass in beiden Fällen – dem Verständnis von Illusionismus und Reflexivität – eine Einbahnstraße der Identität zwischen Text und Zuschauer postuliert wird, statt Bedeutung in einem mehrdimensionalen Netz aus ästhetischen Arbeiten, Historizität des Zuschauers, jeweils gegebenen diskursiven Formation, der jeweiligen gesellschaftlichen Historizität etc. zu verankern. Vgl. Rodowick: *The Crisis of Political Modernism*, a.a.O., S. 60f. und passim.

zeichnet nicht nur einen performativitätstheoretischen Fokus vor, der Fragen nach der Produktivität und Wirksamkeit der Materialität aufwirft und zulässt. Vielmehr ist damit auch mindestens die Materialität des Profilmischen vorgebracht, die den Binarismus von Materialität und Immaterialität fertiger Resultate um eine weitere Bezugsgröße erweitert, aber auch die fragwürdige Annahme der Vermittlung als Materialisierung des Immateriellen unterwandert, die bisweilen in Transparenz- und Opazitätsdiskursen geäußert wird.¹⁹⁵ Auch wenn nur negativ, so ist über die entkörperlichte Subjektpositionierung eine zusätzliche analytische Erweiterung in Richtung der Materialität der Körper impliziert, die auch nicht die der Zuschauer_innen bleiben muss. Umgekehrt lässt sich die These aufstellen, dass sich die Transparenz- und Opazitätsdebatten auch deshalb in Binarismen und ihrer Stabilisierung verstricken, weil Materialität konzeptionell von vornherein nur als Materialität des Mediums zu existieren scheint, und zwar bevorzugt auf der Stufe der Resultate der Mediations- und Produktionsprozesse.

4. Sichzeigen der Materialität

Das wohl umfassendste medientheoretische Konzept der Materialität hat Dieter Mersch in einer Reihe von Arbeiten vorgelegt, wobei Materialität über die Trias von Performativität, Aisthesis und Ereignis näher zu bestimmen versucht wird, die im Folgenden nur knapp und vorrangig mit dem Fokus auf das Asthetische vorgestellt werden. Wie alle Überlegungen Merschs sind auch seine materialitätstheoretischen eng mit der Idee der Negativität der Medien verknüpft. Die Herleitung dieser Negativität ist indessen nicht immer eindeutig und beinhaltet mehrere Dimensionen, die im Lichte des in vorherigen Kapiteln Explizierten widersprüchlich bis miteinander unvereinbar wirken können. Zumindest unter materialitätstheoretischen Gesichtspunkten legen sie konträre Herangehensweisen nahe. So müsste seine – noch zu diskutierende – Perspektivierung der Materialität über den ästhetischen Begriff des Sichzeigens jegliche These von der Unwahrnehmbarkeit der Materialität ablehnen und ließe sich gerade als eine Kritik spezifischer Auslegung der Transparenzthese stark machen, bei der Medialität und Materialität austauschbar werden bzw. zusammenzufallen scheinen. Lässt man für einen Moment außer Acht, dass dieses Zusammenfallen sich auch bei Mersch häufig einstellt, gerade wenn er beginnt, Medialität ebenfalls über das „Sichzeigen“¹⁹⁶ zu thematisieren, während er anderswo genau dieses den Medien abspricht,¹⁹⁷ so müsste diese mithin die ganze Transparenzthese zurückweisen, die auf dem Widerpart des Sichverbergens

¹⁹⁵ Vgl. etwa Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008. S. 83f.

¹⁹⁶ Vgl. Mersch, Dieter: *Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie*. In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008. S. 304-321, hier S. 306.

¹⁹⁷ Vgl. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 56; Mersch, Dieter: *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie Verlag, 2010. S. 74.

basiert. Jedoch gehen die Hinweise auf Sichzeigen in einem Zug mit denen auf das Verbergen und das Verschwinden im Erscheinen der Medien einher.¹⁹⁸

Diese Widersprüchlichkeit kann zwar in Rückgriff auf den von Mersch als zentral herausgestellten Stellenwert der Paradoxien kontextualisiert werden, die den Medien schließlich selbst zugeschrieben werden und an denen die Negativität der Medien prominent entfaltet werden soll.¹⁹⁹ Dennoch speist sie sich ebenfalls aus der Vermengung einer logisch argumentierenden Negativität mit der üblichen Transparenzthese der Unwahrnehmbarkeit und Unauffälligkeit der Medien, die dann zugleich oder abwechselnd auf Materialität und/oder Medialität angewandt und um weitere Aspekte der Negativität ergänzt werden. Beide laufen allerdings auf Unterschiedliches hinaus: auf eine Aisthesis einerseits und eine Anaisthesis andererseits. Angesichts der vielen problematischen materialitätstheoretischen Konsequenzen der Transparenzthese empfiehlt sich deswegen eine stärkere Differenzierung.

Der herkömmlichen These der Transparenz folgt Mersch u. a. in *Ereignis und Aura*, bei der auch die Störung nicht fehlen darf,²⁰⁰ und in die recht schnell andere „Negativitäten“ eingeflochten werden, etwa Negativität als etwas Unkontrollierbares, Unbeherrschbares oder nicht eindeutig Bestimmbares²⁰¹ und schließlich auch – mit systematischerem Anspruch verbundene – Negativität als „Nichtmediatisierbares“²⁰². An anderen Stellen kommen auch Anmerkungen zu spezifischer Aufmerksamkeitsfokussierung²⁰³ oder dem technischen Optimierungszwang hinzu,²⁰⁴ die wiederum mehr in Richtung Transparenzstrategien denn einer Funktionslogik weisen. Nicht selten verweist die Negativität auf Adornos Denken des „Nichtidentischen“²⁰⁵, sie speist sich aber auch aus der Lyotard'schen Ästhetik des Erhabenen als „*Erfahrung des Undarstellbaren*“²⁰⁶.

Diese Strategie der Nicht-Vereindeutigung täuscht indessen nicht darüber hinweg, dass diese Aspekte weder einander bedingen und notwendigerweise erfordern, noch dass Negativität, auch nicht in ihrer logischen Herleitung des Nichtmitmediatisierbaren, für die Art der Konzeption der Materialität, wie sie Mersch vorschlägt, überhaupt zwingend ist. Ohne alle diese Aspekte im Detail entfalten zu wollen, kann der des Nichtmitmediatisierbaren verdeutlichen, warum dieser zum einen nicht mit der herkömmlichen Transparenzthese übereinstimmt und zum anderen, was Mersch's materialitätstheoretisches Ausgangsproblem darstellt. Dergestalt können sowohl die produktiven wie riskanten Aspekte des negativistischen Materialitätskonzepts

¹⁹⁸ Vgl. Mersch: *Tertium datur*, a.a.O., S. 305.

¹⁹⁹ Vgl. Mersch: *Posthermeneutik*, a.a.O., S. 133-147; Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink, 2002. S. 28-36.

²⁰⁰ Vgl. Mersch: *Ereignis und Aura*, a.a.O., S. 56-58, zur Störung S. 63-64.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 65.

²⁰² Vgl. ebd., S. 66.

²⁰³ Vgl. Mersch: *Was sich zeigt*, a.a.O., S. 11f.

²⁰⁴ Vgl. Mersch, Dieter: *Das Dritte. Medium als paradoxe Kategorie*. In: Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas: *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*. München: Fink, 2010. S. 111-125, hier S. 113.

²⁰⁵ Vgl. Mersch: *Was sich zeigt*, a.a.O., passim; Mersch, Dieter: *Materialität und Formalität. Zur duplizitären Ordnung des Bildlichen*. In: Finke, Marcel/Halawa, Mark A. (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kadmos, 2012. S. 21-49, hier S. 40.

²⁰⁶ Mersch: *Posthermeneutik*, a.a.O., S. 68.

beleuchtet werden, die zugleich sowohl als Argumente gegen die Transparenzthese lesbar sind, wie sie deren Problemzonen zu vertiefen helfen – obwohl und gerade deswegen, weil die Transparenz- und Opazitätsdiskutanten sich nicht selten auf einander stützend beziehen und so die Unterschiede und ihr Reibungspotenzial in den Hintergrund geraten.

Angesprochen ist mit dem Nichtmitmediatisierbaren zunächst eine Figur des Rests, die Mersch als „*Paradoxie der Selbstinklusion*“²⁰⁷ auslotet: Medien, indem sie etwas mediatisieren und dieses Mediatisierte mitbedingen, gehen in das Mediatisierte nicht ein; sie können sich als Bedingungen der Vermittlung nicht mitvermitteln²⁰⁸ – zumindest, so wäre zu betonen, nicht gänzlich. Im Zusammenhang mit der Frage der Reflexivität wird dabei auch auf die Regressivität der Reststruktur verwiesen.²⁰⁹ Diese Negativitätsform, die Mersch auch analog auf zeichentheoretische Überlegungen anwendet und was so als das Nichtmitbezeichnenbare oder Nichtmitsignifizierbare zu nennen wäre, argumentiert logisch und im Anschluss an Wittgensteins sprachphilosophische Unterscheidung von Sagen und Zeigen.²¹⁰ Sie erzwingt keine These der Unwahrnehmbarkeit und Unsichtbarkeit, ganz im Gegenteil wird dieses Nichtmitvermittelbare auf das Phänomenale des Sichzeigens und des Aufweisens geöffnet: „Als Grundsatz einer negativen Medientheorie ergibt sich dann, dass sich die Struktur des Medialen nicht mitmediatisieren lässt – *sie zeigt sich*.“²¹¹ Neben der herkömmlichen Transparenzthese ist hier auch das Postulat, dass Medien in ihrem Erscheinen verschwinden,²¹² nicht unumgänglich und überdeterminiert den Sachverhalt eher mit zahlreichen Entzugsfiguren.

Entscheidend ist, dass die Dimension des Sichzeigens einen zentralen konzeptionellen Ansatzpunkt der Materialität darstellt, welche zunächst und in ihrer umfassendsten Theoretisierung in *Was sich zeigt* im Rahmen der zeichentheoretischen Überlegungen steht und ebenfalls der Restargumentation folgt:

Insofern kein Zeichen seine Materialität mitzubezeichnen vermag, bleibt in ihm eine Spaltung eingetragen, die bestenfalls auf ein weiteres Zeichen verweist, das diese anzeigt. Umgekehrt: Wenn *alles* unter den Prozeß einer Mediatisierung fällt, was mediatisierte dann das Medium? Es wäre nicht *im* Medium markierbar: So behält sich im Rekurs auf Materialität ein Mitgängiges: *Ereignis*, das, über die Differenz des Symbolischen hinaus, noch ein „Unfügsames“ andeutet, das beständig aufsässig bleibt: Differenz quer zu der zwischen Zeichen und Signifikation, quer auch zu den Gliederungen der *Signifikant/Signifikat*-Ketten, aus denen sich ihr Sinn entfaltet: *Differenz in der Differenz* und Anderssein der Zeichen in sich, insofern an ihnen etwas bleibt, was, indem sie be-zeichnen oder be-deuten, gerade *nicht* be-zeichnet oder be-deutet.²¹³

Dem Rest kommt hierbei eine strategische Dimension zu, insofern damit eine Vernachlässigungs- und Unterordnungsgeschichte der Materialität – auf eine, wie noch zu zeigen sein wird, ambivalente Weise – verhandelt wird. Mit der „*Differenz in der*

²⁰⁷ Ebd., S. 141.

²⁰⁸ Vgl. Mersch: *Tertium datur*, a.a.O., S. 304.

²⁰⁹ Vgl. Mersch: *Was sich zeigt*, a.a.O., S. 245.

²¹⁰ Vgl. ausführlich zu Wittgenstein und Mersch's Verschiebungen ebd. S. 240-261.

²¹¹ Mersch: *Tertium datur*, a.a.O., S. 306.

²¹² Vgl. ebd., S. 305.

²¹³ Mersch: *Was sich zeigt*, a.a.O., S. 152.

Differenz“ ist die „fundamentale *Differenz im Symbolischen* als *Unterschied zwischen Sagen und Sichzeigen*“²¹⁴ anvisiert, die zu der – hier in Saussure’scher Terminologie – von Signifikat und Signifikant hinzukommt. Sagen bezeichnet dabei nicht die mündliche Rede, sondern im weitesten Sinne das Bedeuten, während das Sichzeigen seinerseits für die ästhetische Dimension der Signifikationsprozesse, die auf ihrer Materialität gründet, einsteht und argumentativ die Unhintergebarkeit der Materialität einfordert. Es handelt sich also nicht um Sprachliches und Bildliches, sondern um die Doppelstruktur der Zeichen, die allerdings anderswo indirekt den verschiedenen medialen Formen angenähert werden,²¹⁵ nicht um sie gänzlich den jeweiligen Medien zuzuweisen, sondern um sie als in unterschiedlichen Medien gewichtet zu markieren. Es gäbe demnach Medien, in denen die beiden Dimensionen jeweils zuungunsten der anderen stärker sind.²¹⁶ Diesbezüglich lässt sich bereits festhalten, dass im negativistischen Materialitätskonzept keine Reduktion der Materialität auf Fragen der Sichtbarkeit vorgenommen wird, die für spezifische Varianten des Transparenz- und Opazitätsverhältnisses kennzeichnend ist – nicht nur, weil in diesem Aspekte der Ereignishaftigkeit²¹⁷, des Präsentischen²¹⁸ und der Performativität²¹⁹ mit dem Sichzeigen eng und intrikat verknüpft sind, sondern weil das Sichzeigen für eine Stärkung des Ästhetischen eintritt, die alle Sinne adressiert und eben nicht für Bildliches oder Visuelles steht.

Das Symbolische wird in *Was sich zeigt* zunächst synonym mit Zeichen gebraucht.²²⁰ Obwohl mit der „*Differenz in der Differenz*“ im gleichen Zuge auf Saussure’sche Terminologie verwiesen wird, handelt es sich weniger darum, ausgehend von einer ausgewählten Zeichentheorie ein Materialitätskonzept zu erarbeiten, sondern den Zeichentheorien, seien diese eher semiotisch, seien diese eher semiologisch bzw. funktionalistisch oder strukturalistisch,²²¹ durchweg die Vernachlässigung der Materialität nachzuweisen, was dann in einzelnen Kapiteln geschieht. Vorgeworfen wird diesen die „Auszeichnung der *dictio*, des *Besagens* oder *Bedeutens*“²²², der

²¹⁴ Ebd., S. 133.

²¹⁵ Vgl. Mersch, Dieter: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine „negative“ Medientheorie. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, 2004. S. 75-95, hier S. 84f.

²¹⁶ Ebd. Mersch unterscheidet hierbei zwischen diskursiven Medien (Wort, Zahl) und ästhetischen (Bild, Ton), bei denen jeweils – trotz Gleichzeitigkeit der beiden Modi – eins dominanter ist.

²¹⁷ Zum Ereignishaften vgl. ausführlich Mersch: *Was sich zeigt*, a.a.O., S. 382-423.

²¹⁸ Vgl. zu Ereignis und Präsenz in kritischer Diskussion von Derrida ebd., S. 357-381. Mersch wirft Derrida vor, noch in seiner Abweisung der Präsenz einen logozentrisch vorentschiedenen Präsenzbegriff zu wahren, statt ihm eine andere Kontur jenseits der Logosbefangenheit zu geben (vgl. ebd., S. 378).

²¹⁹ Performativität wird wesentlich stärker im späteren Buch *Posthermeneutik* verhandelt, welches an *Was sich zeigt* terminologisch und programmatisch anschließt und ebenfalls Ereignishaftigkeit, Präsentisches, Aisthesis etc. als Grenzen des Symbolischen und Hermeneutischen entwirft. Der Begriff der Performativität wird dabei von seiner sprechakttheoretischen Linie abgesetzt, der ebenfalls das Primat des Sinnhaften vorgeworfen wird, und hebt nun weniger auf Produktion von Sinneffekten ab, sondern auf die auf der Materialität gründenden, ereignishaften Setzungs- und Vollzugsakte, wobei der Setzungscharakter dreifach spezifiziert wird: als Ein-, Aus- und Entsetzung. Vgl. Mersch: *Posthermeneutik*, a.a.O., insb. S. 45-49, S. 211-245.

²²⁰ Vgl. Mersch: *Was sich zeigt*, a.a.O., S. 12.

²²¹ Vgl. zu dieser Klassifikation ebd., S. 13f. und 134f.

²²² Ebd., S. 15.

„Vorrang des Semantischen“²²³ oder das „Primat des Hermeneutischen“²²⁴ usw., die derart Sinn- und Bedeutungsprobleme gegenüber ihren materiellen Bedingungen privilegieren, „während die Materialität des Zeichens als *asignifikant* ausgeschlossen bleibt, sofern sie selbst nichts bezeichnet oder bedeutet.“²²⁵ Zwar wird insbesondere den strukturalistischen Zeichenmodellen zugebilligt, die Materialität der Zeichen in Rechnung zu stellen, doch nur als Strukturalität der Marken und so unter dem Gesichtspunkt der Ordnung und Form.²²⁶ Mit dem Begriff des Sichzeigens, der die ästhetische Dimension der Materialität kennzeichnet, wird der Materialität eine Dimension der Eigenwertigkeit verliehen, die sich nicht nur auf die Dimension des Bedeutens im weitesten Sinne nicht reduzieren lässt, sondern als Grenze und Rest des Symbolischen ihr genuin Anderes ist – kein „anderes Sagen ist, sondern schlechthin ‚Anders-als-Sagen‘“²²⁷.

Der strategische Wert der logisch hergeleiteten Dimension des Nichtmitbezeichnenbaren, in Analogie zum Nichtmitmediatisierbaren, liegt darin, der Duplizität von Bedeutung und Materialität, Sagen und Sichzeigen, ein Gewicht systematischer Grundsätzlichkeit und Unhintergebarkeit zu verleihen. Allerdings hat diese Argumentation einen Preis: Die Materialität wird gegenüber dem zeichentheoretischen Primat des Sagens zwar nun eingeschlossen, dies vollzieht sich aber unter den Prämissen des beklagten Ausschlusses selbst – „sofern sie selbst nichts bezeichnet oder bedeutet.“ Dies ist freilich kein Versehen, sondern bildet den zentralen An- und Einsatzpunkt von Mersch's Materialitätskonzept, das sich – inklusive seiner Folgeprobleme – kaum nachvollziehen lässt, wenn nicht eine zusätzliche Linie markiert wird, gegen die Mersch anschreibt. Die Kritik der Vernachlässigung ist zugleich auch eine Kritik an einer Form der Unterordnung, die über eine wertende Hierarchisierung zweier Pole hinausgeht und die sowohl mit dem Blick auf Zeichentheorien wie die Philosophiegeschichte formuliert ist. Das Kapitel zu Hegel und Adorno²²⁸ hat dabei einen paradigmatischen Charakter für die Problemstellung und -verschiebung, die auf die bereits oben angeführte Thematik der „Materialverteilung“ (Kap. II.2) zurückverweist. Mersch diskutiert in diesem seine Duplizität von Materialität und Bedeutung in Analogie zur Hegel'schen Dialektik von Wesen und Erscheinung, wobei bei Hegel eine Duplizität zwar angenommen werde, aber nur um sie aufzuheben, insofern die Materialität als etwas Mangelhaftes, Unwesentliches und die Wahrheit Verunreinigendes bestimmt werde.²²⁹ Als eine Reformulierung der Stoff-Form-Unterscheidung in die von Form-Inhalt ausgewiesen, laufe die Dialektik bei Hegel, so Mersch, auf ihre Verschmelzung „zur *Idealität* ihrer Identität“²³⁰ hinaus:

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd., S. 16.

²²⁵ Ebd., S. 136.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 287.

²²⁷ Ebd., S. 207.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 133-158.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 139-144.

²³⁰ Ebd., S. 141.

So bleibt ihr Unter-Schied [von Materialität und Bedeutung, O.M.] ein Uneinlösbares oder Gegensatz, den Hegel gleichwohl dadurch auszulöschen trachtete, daß er den Widerspruch zwischen Wesen und Erscheinung der Teleologie des Begriffs als der „Wahrheit des Seins und Wesens“ überantwortete, welche die Zufälligkeiten der Existenz tilgen sollte, um beide zuletzt in die Einheit von Form und Inhalt zusammenzuführen. Gleichmaßen muß das Symbolische vom Makel der sinnlichen Präsenz befreit werden, um ganz mit seinem Sinn identisch zu werden [...]. So ist der Differenz ein Zwang zur Selbstaufhebung eingegeben [...].²³¹

Vor dem Hintergrund einer Unterordnung der Materialität als ihre Sublimierung und idealisierende Vergeistigung erschließt sich, warum bei Mersch der häufig betonte Chiasmus der Materialität und Bedeutung nicht für eine Kreuzungsfigur steht, sondern für den Widerstreit, für Kluft, Spalt, Riss und mithin für Adornos Antinomie und das Nichtidentische,²³² sodass zur Negativität des Nichtmitbezeichnaren die Negativität des dialektisch Unversöhnlichen hinzutritt. „Die Materialität des Symbolischen nennt dessen *Nichtidentität*.“²³³ Mersch verhandelt hierbei einen Aspekt, auf den bereits als eine der grundlegenden Möglichkeiten, mit der Differenz von Materialität und ihrem Anderen umzugehen, hingewiesen wurde: ihre Auflösung zugunsten einer Seite, die eine idealistische Form annimmt. Materialität wird dabei als etwas den Sinn Unterstützendes, Verstärkendes und mit diesem Übereinstimmendes perspektiviert. Es handelt sich um eine Form der Unterordnung, bei der eine Seite der Komplementarität in Kategorien der anderen gedacht wird und dieser anverwandelt werden muss. Dies wird Mersch auch weiteren Autoren vorhalten, etwa Cassirers Symboltheorie, die auf eine Versöhnung des Stoffs und der Form, des Inhalts und der Form in der „*Einheit des Sinns im Sinnlichen*“²³⁴ hinauslaufe oder der Barthes'schen Doppelcodierung.²³⁵ Demgegenüber besteht er auf ihrer Unauflösbarkeit und radikalisiert sogar die Differenz zur Gegensätzlichkeit. „„Anders-als-Sagen““ beugt damit jeglichem Versuch vor, Materialität als eine alternative und/oder zusätzliche Form von Bedeutungsproduktion zu verstehen, wie sie etwa die Ikonologie der Werkstoffe fokussieren würde oder in dem Maße, wie das Wie des Sichzeigens noch als Beitrag zum Sagen verbuchen ließe,²³⁶ vorbeugt. Letztere können für den Autor nur wieder das Primat des Sinns fortschreiben. Dergestalt wird Materialität zum „Nicht-Zeichen im Zeichen“²³⁷, „*Nichtsinn im Sinn*“²³⁸.

Diese Differenzüberbetonung birgt allerdings ihre eigenen Risiken: Wenn die Zeichentheorien die Materialität ausschließen, weil die Indifferenz von Bedeutung und Materialität angenommen wird, d. h. Unterschiede im Material die Bedeutung nicht ändern,²³⁹ läuft Mersch's Postulat des Sichzeigens der Materialität, der „demnach *nicht* wieder die Dimension des *Bedeutens*“²⁴⁰ zukommt, letztendlich ebenfalls auf eine

²³¹ Ebd., S. 143.

²³² Vgl. Mersch: Materialität und Formalität, a.a.O., S. 40; Mersch: Was sich zeigt, a.a.O., S. 151ff., 258f.

²³³ Mersch: Was sich zeigt, a.a.O., S. 153.

²³⁴ Ebd., S. 175.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 186ff.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 186f.

²³⁷ Ebd., S. 28.

²³⁸ Ebd., S. 19.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 136f., 162.

²⁴⁰ Ebd., S. 147.

These der Indifferenz hinaus, auch wenn diese Indifferenz nicht mehr den Gedanken der Nichtrelevanz miteinschließt. Auch wäre zu fragen, wie sich die unversöhnliche Unfüglichkeit der Materialität gegenüber der Bedeutung, deren vorgängige „Basis“²⁴¹ sie ist, zu der idealistischen, von Mersch beklagten Vorentscheidung verhält, dass die Stofflichkeit an sich amorph und bedeutungslos ist und erst die Form den Sinn konstituiert.²⁴² Auch die negativistische Produktionsästhetik wiederholt die Prämissen des von ihr Kritisierten, indem sie das Widerständige des Materials im „Nichtformbaren“²⁴³ verortet, statt die Stoff-Form-Unterscheidung und mit ihr die Verengung des Materials auf einen Werkstoff bei gleichzeitiger Ausblendung der Materialität des Körpers, der Werkzeuge etc. zu verlassen.

In der Tat lässt sich Mersch's aisthetischer Ansatz als ein Versuch verstehen, eine formlose Materie nicht nur zu affirmieren, sondern sie zuallererst um jeden Preis frei zu schälen. In der Logik der Funktionsbegriffe Stoff-Form läuft dies darauf hinaus, dass das vorangestellte Problem und seine Lösung auf denselben Annahmen aufbauen: dass es zunächst eine formlose Materie und eine immaterielle Form gibt. Mersch leistet der Funktionslogik wiederholt Vorschub – durch genealogische Hinweise; durch Vergleiche der Ansätze; indem die Begriffe ineinander übersetzt werden. Deutlich wird dieser Sachverhalt etwa an der Kritik der strukturalistischen Zugangsweisen, denen die Reduktion der Materialität auf Formalität vorgeworfen wird:

Beides wird zusammen gedacht: Das Strukturelle wie das Materielle, wobei die Struktur lediglich in Form einer Materialität existiert, wie die Materialität immer schon als strukturiert erscheint. D. h. die „Form“ der Sprache zeichnet sich in ihrer Materialität ab, wie die Materialität umgekehrt durch eine Form *gezeichnet* ist. Wie Hegel die Materie als Form denkt, um sie in den Begriff „aufzuheben“, reduziert sie der Strukturalismus auf die Differenz, die sie *als* Materialität in die Negativität der „Spur“ auslöscht [...]. Das bedeutet, daß es als Materielles nur in dem Maße Signifikanz gewinnt, wie es seine Materialität annulliert. [...] Saussure führt demnach den Gesichtspunkt der Materialität ein, um ihn sogleich wieder auszustreichen.²⁴⁴

Die strukturierte Materialität erweist sich für Mersch letztlich als gleichbedeutend mit einer Form bzw. im Umkehrschluss: „Materialität als Materialität“²⁴⁵ kann nur zum Tragen kommen, wenn sie unstrukturiert und unformiert ist. Der Radikalisierung des Saussure'schen Programms bei Derrida zur *différance* wird entsprechend angelastet, nicht nur die Konsequenzen dieser Reduktion und Degradation der Sprache und (ihrer) Materialität auf Form bzw. Formation zu ziehen, sondern zugleich mit der Ausstreichung des Präsentischen den Preis „*ab-soluter Immaterialität*“²⁴⁶ zu zahlen.²⁴⁷ Strukturalität, Differenzialität und Funktionalität „als solche“ müssen damit nach Mersch im Kontrast zur Materialität „als solcher“ als immateriell angesehen werden.

²⁴¹ Ebd., S. 147, 157.

²⁴² Vgl. ebd., S. 176.

²⁴³ Ebd., 176, hier und auf folgenden Seiten klingen auch Aspekte einer negativistischen Produktionsästhetik an.

²⁴⁴ Ebd., S. 328, ähnliche Argumente finden sich auch in Mersch: Ereignis und Aura, a.a.O., S. 62.

²⁴⁵ Mersch: Was sich zeigt, a.a.O., S. 112.

²⁴⁶ Ebd., S. 234.

²⁴⁷ Vgl. ebd., 342-345.

Die Kritik unter den Prämissen des Kritisierten setzt sich auch in seinem Aufsatz *Materialität und Formalität*²⁴⁸ fort, der den Verweis auf die Stoff-Form-Unterscheidung bereits im Titel trägt. In diesem thematisiert Mersch die Duplizität des Bildlichen aus der philosophiehistorischen Perspektive, u. a. der Stoff-Form-Unterscheidung, und übersetzt bzw. flicht diese kontinuierlich in seine eigenen Begriffsprägungen ein. Die Abwertung und Unterordnung der Materie unter Form wird auch in Begriffen wie „Boden“, was genauso gut von Mersch häufig verwendete „Basis“ heißen könnte, oder „Rest“ beschrieben und kritisiert,²⁴⁹ die für seine eigene Konzeption wiederum durchweg zentral sind. Auch das Negative und Unverfügbare tauchen unter anderen Vorzeichen wieder auf: Materialität, statt *dynamis* im Sinne des aktiven Vermögens zu sein, werde auf Widerstrebendes, nicht gänzlich Formbares reduziert und als solche mit der Negativität der Verderbnis, des Hemmenden und Bösen belegt,²⁵⁰ nur um einige Seiten später umformuliert wiederzukehren, wobei das Widerstrebende, nicht gänzlich Formbare, nun als Ausweis der Eigenständigkeit und als Bollwerk gegen die Sublimation als ihre Grenze fungiert:

Wir haben es gleichsam mit einer *negativen Nichtnegativität* zu tun: insofern erweist sich die Materialität als *nichtkontingent* oder als „Notwendigkeit“, die immer schon *vor* und *nach* der Form kommt – als das, was ihr widerstrebt und was sie zugleich austrägt, wie umgekehrt auch der Rest oder „Übrigbleibendes“, wenn sie untergeht und ins Amorphe zurückfällt. Kein Stoff ist zur Gänze zu tilgen oder auszuschließen.²⁵¹

Die nicht zuletzt an Saussure und Derrida bemängelte Reduktion der Materialität auf Strukturalität findet hierbei ihren Widerhall in der Kritik, dass nun das Medium als materielles Dispositiv auf Formalität reduziert wird.²⁵² Die Parallelen zur Materialität, ausgehend von Zeichendiskursen in *Was sich zeigt*, sind frappierend. Deutlicher kann der Bezug von Mersch's Projekt zu Funktionsbegriffen Stoff-Form und ihren Problemen nicht sein. Überall, so formuliert der Autor später mit Blick auf Zeichen- und Medientheorien, interessiert „das Formierende bzw. das Mediale unter der Bedingung ihrer Materialität, nicht schon diese selbst“²⁵³. Sein Ansatz wird so auch dieser Materialität „selbst“ und im Gegensatz zur Formalität eine positive Bestimmung zu geben versuchen.

Mersch's Konzept der Materialität liest sich dergestalt als eine positivierende Umdeutung einzelner Bestimmungen der Materie, die woanders für ihre Abwertung, Unterordnung und Vernachlässigung erhalten – eine Herangehensweise, die an Derridas dekonstruktives Vorgehen bei der Bildung des generalisierten Schrift(nicht)-begriffs der *différance* erinnert, der freilich bei Derrida den Unterscheidungen wie Sinn und Sinnlichkeit *vorgelagert* ist und das Zustandekommen dieser und solcher Unter-

²⁴⁸ Mersch: *Materialität und Formalität*, a.a.O., S. 21-49.

²⁴⁹ „Form ist folglich das Bestimmende, das determiniert, was Inhalt werden kann, während die Materialität ihr entweder den ‚Boden‘ bereitet oder als unverwertbarer Rest übrig bleibt.“ Ebd., S. 27.

²⁵⁰ Ebd., S. 28.

²⁵¹ Ebd., S. 34.

²⁵² Vgl. ebd., S. 29.

²⁵³ Mersch: *Posthermeneutik*, a.a.O., S. 140.

scheidungen erst ermöglicht und erklären soll.²⁵⁴ Diese positivierende Umdeutung läuft dabei bisweilen auf eine Horizontalisierung der Hierarchisierung hinaus, mal endet sie aber auch in der einfachen Umdrehung der Hierarchie, weil nun eindeutig dem Aisthetischen und Materiellen der Vorzug gegeben wird. Allerdings ist die Materialität bei Mersch weder passiv noch eine metaphysische Substanz und auch die Analogie zu den Funktionsbegriffen verläuft weniger entlang des Äußerlichkeitsverhältnisses noch der Passivität (während die Frage des Unbestimmten und Widerstrebenden ambivalent bleibt), sondern entlang der unangetasteten Spaltung und ihrer Abstraktionslogik²⁵⁵, die die Idee der Formlosigkeit der Materie über die Abzugsbewegung der Reststruktur gewinnt.

Zu beleuchten bleibt, wie Mersch diese „Materialität selbst“ bestimmt, welche Positivität er ihr angesichts der metaphysischen Bürde verleihen und was überhaupt ihr Verhältnis zur Signifikation vor dem Hintergrund der verschärften Gegensätzlichkeit sichern kann. Materialität wird als unverzichtbar, notwendig und irreduzibel gedacht, sie hat Relevanz und Gewicht. Zunächst wird sie als ein „Wirken“, das *geschieht*²⁵⁶ pointiert, das sie so sowohl auf das Performative wie das Ereignishafte öffnet. Mit Wirken setzt Mersch Materialität verbal von substantialisierenden Bestimmungen ab,²⁵⁷ wobei in dieser Perspektive zugleich auch die Absetzung vom „vordergründig Stoffliche[n]“²⁵⁸ impliziert ist. Materialität wäre demnach eher etwas, das sich von solchem Stofflichen her ereignet, als dieses selbst zu sein.²⁵⁹ Die Faktizität der Materialität als „Daß“ (quoid)²⁶⁰, die Mersch permanent betont, zielt demnach weniger auf Wirklichkeit denn auf Wirksamkeit. Der Beitrag der Materialität zu Signifikationsprozessen lässt sich dabei entlang dreier Aspekte skizzieren: 1. *Vorgängige Basis*: Sie geht dem Symbolischen vorweg, als ein Ort, von dem aus die Signifikation erst möglich wird.²⁶¹ Sie ist „Basis ihrer Signifikanz“²⁶². Neben dem Ermöglichenden wird die Materialität auch als beschränkende Bedingung der Signifikationsprozesse ausgemacht.²⁶³ Als „Leere einer Unbestimmtheit“ hat sie eine Positivität als ein nicht

²⁵⁴ Vgl. Derrida, Jacques: Die Différance. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Wien: Passagen-Verlag, 1999. S. 31-56.

²⁵⁵ Von der Abstraktionslogik lässt sich insofern sprechen, weil Form und Materie so verstanden werden können, dass Materie das ist, was nach dem Abzug der Form bleibt, und Form das ist, was nach dem Abzug der Materie bleibt. Vgl. dazu auch Kap. III.2. Fn. 27.

²⁵⁶ Mersch: Was sich zeigt, a.a.O., S. 134.

²⁵⁷ Vgl. ebd., Fn. 1.

²⁵⁸ Ebd., S. 134, ähnlich S. 83 sowie in Mersch: Posthermeneutik, a.a.O., S. 38, 140. Diese häufige Absetzung der Materialität von kruder und vordergründiger Stofflichkeit wirft Fragen auf. Zielt sie auf eine Absetzung der Materialität von konkreten Materialien? Warum können diese aber nicht einer ereignishaften, performativen Bestimmung unterzogen werden? Insbesondere Tim Ingold hat diesen Zug der Materialitätsdebatten bemängelt, weil diese systematisch konkrete Materialien ausblenden, ohne zugleich verständlich machen können, was Materialität überhaupt bedeuten soll und was den Auseinandersetzungen mit materieller Kultur eine seltsame Schiefelage verpasst. Vgl. Ingold, Tim: Materials Against Materiality. In: *Archaeological Dialogues* 14. 1 (2007): 1-16.

²⁵⁹ Vgl. Mersch: Was sich zeigt, a.a.O., S. 134.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 21 und passim.

²⁶¹ Vgl. Mersch: Was sich zeigt, a.a.O., S. 157.

²⁶² Ebd., S. 147.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 18.

vereinnehmbares „Zuvorkommende[s]“.²⁶⁴ Mit diesen Gesichtspunkten ist zunächst die „Notwendigkeit einer Verkörperung, die nicht beziehungslos nebenher läuft, sondern konstitutiv ist“²⁶⁵ angesprochen. Doch welche Art von Beziehung wird vorgezeichnet? 2. *Vorrang des Aisthetischen*: Dieses Konstitutive verweist zunächst auf die präsentierende Funktion. Zeichen stehen für etwas ein oder in einem System. Sie können ihre Funktion aber nur erfüllen, wenn sie selbst erscheinen, sich materiell manifestieren und ästhetisch präsent sind. Materialität legt so die Unverzichtbarkeit des Aisthetischen im Symbolischen frei. Der performative Beitrag der Materialität zur Bedeutungskonstitution selbst, zum Sagen, wird auf ihr Zur-Erscheinung-bringen beschränkt, sie selbst „hält sich nicht im Bereich des Sinns auf; sie ‚ist‘“²⁶⁶. 3. *Widerständigkeit*: Das Widerständige steht nicht für einen einmischenden Beitrag *in* die und *zur* Signifikation, sondern *gegenüber* der Signifikation, gegenüber der Vereinnahmung durch das Sinnhafte. Die Widerständigkeit der Materialität gegenüber dem Symbolischen ist entsprechend auch nicht das, „durch das hindurch der Sinn verstärkt, verschoben, umgeleitet oder entfremdet werden kann“²⁶⁷ (vielmehr wird diese Perspektive an der Barthes’schen Doppelcodierung kritisiert), sondern als Grenze sein schlechthin Anderes. Als modellhaft werden hierbei die avantgardistischen Kunstwerke genannt, die ihre Materialität – „ihre *Ekstasis* statt eine *Poetik der Signifikanz*“²⁶⁸ – ausstellen: Dadaismus etwa statt Surrealismus, aber auch Performance-, Zufalls- und Materialkunst. Wenn das Sichzeigen den Zugriffen des Symbolischen ausgesetzt wird, dann nur im sekundären Akt.²⁶⁹ Wenn dabei etwa der Dadaismus für die dem Primat der Form, der Bedeutung und des Hermeneutischen trotzen Selbstausstellung der Blöße der Materialität gedeutet und stark gemacht wird,²⁷⁰ so zeichnen sich auch hier wieder die Konturen einer zur Opazitätstheorie des Ästhetischen neigenden Privilegierung, deren Probleme im letzten Kapitel bereits ausführlich thematisiert wurden.

Während Merschs Argumentation vor dem Hintergrund der Vernachlässigungs- und Unterordnungsgeschichte der Materialität verständlich wird, bleibt diese dennoch einseitig und lässt offen, inwiefern und wie die Materialität – trotz aller Irreduzibilität – notwendigerweise und auch positiv zur Bedeutungskonstitution in der Dimension des Sagens beiträgt, sie verändert, umlenkt, signifizierend wirkt und was, wie oben gezeigt wurde, zugunsten der ästhetischen Eigenwertigkeit gerade nicht vorkommen darf. Mit dieser Beschränkung auf Phänomenalität, ungeachtet der implizierten Wirksamkeit und Produktivität, verbannt er das Materielle in ein nicht nur a-, sondern auch vordiskursives, -semiotisches, -symbolisches etc. Off der (relevanten) Bedeutungslosigkeit, dessen Risiken feministische Materialitätstheoretikerinnen, allen voran Butler

²⁶⁴ Ebd., S. 159. Den Begriff Zuvorkommendes entlehnt Mersch Schelling. Vgl. dazu ausführlich ebd., S. 382-402.

²⁶⁵ Ebd., S. 139.

²⁶⁶ Ebd., S. 147.

²⁶⁷ Ebd., S. 188.

²⁶⁸ Ebd., S. 195f.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 203.

²⁷⁰ Vgl. auch Mersch: Posthermeneutik, a.a.O., S. 34-36.

in der Analyse des „biologisch[en] Geschlecht[s] der Materialität“²⁷¹, ausbuchstabiert haben.²⁷² Zugleich wird in diese Reststruktur der Materialität immer wieder die Rhetorik des Unfüglich-Störenden eingeflochten,²⁷³ auf deren Gefahren bereits hingewiesen wurde. Wurde an Krämers „Spur“ das problematische (Relations-)Konzept der Synthese des „Vorsynthetischen“ angemerkt, entsteht bei Mersch wiederum der Eindruck eines Parallelismus von Materialität und Immaterialität der Bedeutung. Dieser ist in Begriffen wie Spalt, Riss, Kluft und Abgrund beschrieben und zitiert Inkompatibilität statt Irreduzibilität herbei. Ein Zusammenhalt wird überhaupt nur dadurch einholbar, dass Materialität zu einer „Basis“ erklärt wird, wobei die hierbei implizierte Logik des Stützenden mitten in die von Butler problematisierte sexuierte Vorstellung der Materie als leerer Ort oder Fläche führt und damit die Frage der Äußerlichkeit auf andere Weise wieder stellt.²⁷⁴

Unhinterfragt bleiben generell die Ausgangsprämissen, die von einer „an sich“ bedeutungslosen Materialität und einer „an sich“ immateriellen Bedeutung, von einer formlosen Materie und einer immateriellen Form ausgehen. Dabei lässt sich festhalten, dass die entlang der Duplizität von Sichzeigen und Sagen problematisierte Annahme einer Kluft zwischen Materialität und immaterieller Bedeutung ein charakteristischer, obwohl begrifflich variiertes Zug der Transparenz- und Opazitätsthese ist. Diese ist freilich selten vor dem Hintergrund einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Abwertungs- und Unterordnungsgeschichte der Materialität, wie sie Mersch leistet, erarbeitet, vielmehr wird sie wie selbstverständlich vorausgesetzt. Statt sich nicht an der Umdeutung dieser Abwertung abzureiben, wird letztere bisweilen affirmativ fortgesetzt. Allerdings wurde gerade die Stoff-Form-Unterscheidung bereits mehrfach in Frage gestellt und im 20. Jahrhundert ist Simondon zweifellos einer der ausgewiesenen Kritiker, dessen Wirkung sich noch, über Deleuze-Rezeption vermittelt,²⁷⁵ bis in den New Materialism etwa eines De Landa²⁷⁶ nachreicht.

Geäußert ist damit zugleich die Beobachtung, dass in den Materialitätsdebatten generell der Begriff der Immaterialität, der zu den unbefriedigenden symmetrischen oder asymmetrischen Zweiheiten beiträgt bzw. sie trägt, selbst keiner Analyse unterworfen wird. Als Negationsbegriff besagt Immaterialität jedoch nicht, worum es sich handelt, sondern lediglich worum nicht. Vor diesem Hintergrund lässt sich Beliebiges darunter subsumieren: Relation, Prozess, Sachverhalt, Gedanke, Ding, Kultur, Diskurs etc. wären

²⁷¹ Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997. S. 80.

²⁷² Vgl. ebd., S. 13-87.

²⁷³ Vgl. Mersch: Was sich zeigt, a.a.O., S. 19, 24, 184, S. 418 und passim; Mersch: Posthermeneutik, a.a.O., S. 234.

²⁷⁴ Vgl. Butler: Körper vom Gewicht, a.a.O., S. 13-87 sowie Barad, Karen: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin: Suhrkamp, 2012. S. 39.

²⁷⁵ Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve, 1992. S. 506-514.

²⁷⁶ Vgl. u. a. De Landa, Manuel: Deleuze and the Open-ended Becoming of the World. In: *Chaos/Control: Complexity Conference*. June 27, 1998. o. P. (Online unter: <http://www.egs.edu/faculty/-manuel-de-landa/articles/deleuze-and-the-open-ended-becoming-of-the-world/>) (Zugriff: 20.08.2013) sowie De Landa, Manuel: *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London/New York: Continuum, 2002. S. 16-28, S. 40f.

so nicht Materialität. Vergegenwärtigt man sich die erstaunliche Generalisationskraft und die Fülle der Übersetzungsmöglichkeiten der Funktionsbegriffe, auf die die Gegensatzpaare wie sex – gender, Natur – Kultur, Materialität – Bedeutung, Materialität – Diskurs gleichermaßen rekurren und von ersteren strukturiert sind,²⁷⁷ wird dann auch deutlich, dass die Zweiheit von Materialität und ihrem wie selbstverständlich als immateriell codierten Komplementärbegriff zu systematischen wie unhaltbaren Fehlschlüssen verleiten muss. Wird etwa ausgehend von dem Paar Dinge – Zeichen das wiedererwachte Interesse für erstere als eine überfällige Hinwendung zur Materialität aufgefasst, wie es in den aktuellen Debatten nicht selten geschieht, so ist die Logik der Zweiheit schon unterschrieben und die Materialität der Zeichen selbst wieder durchgestrichen. Zugleich ist mit dem negierenden Aspekt der Immaterialität noch gar nicht geklärt, ob hierbei die Frage des Reduktionismus und Nichtreduktionismus verhandelt wird (etwas ist materiell, aber erschöpft sich nicht darin), ob hierbei die materielle Verankerung von etwas abgesprochen wird und mithin eine unabhängige Existenz angenommen wird. Wird andererseits in der Logik der Zweiheiten ein enges Verhältnis bzw. wechselseitiges Abgrenzungsverhältnis von Materialität und Immaterialität angenommen, so müsste ein differenziertes Materialitätskonzept sinnvollerweise einen entsprechend elaborierten Immaterialitätsbegriff mit sich bringen. Letzterer bedarf schließlich auch einer Diskursgeschichte, die noch zu schreiben wäre. Das Verständnis der Materialität hat nämlich selbst häufig Auswirkungen darauf, was demgegenüber als immateriell ausgeschlossen wird, und umgekehrt. Wird etwa reduktiv davon ausgegangen, dass Materielles immer etwas Stabiles, Festes, unmittelbar Tastbares ist, so müsste dann auch die Luft als immateriell klassifiziert werden.²⁷⁸

So bleibt es am Ende unverständlich, warum es nicht möglich wäre, die Materialität selbst auf die Doppelstruktur des Sagens und Sichzeigens hin zu befragen bzw. der Überschüssigkeit auf die Weise Rechnung zu tragen, dass die Materialität nicht gänzlich ins Off der Bedeutungslosigkeit verbannt wird, sondern das Asthetische als eine Modalität zusätzlich zum Bedeutungskonstitutiven und Bedeutsamen stehen gelassen wird, denn mehr als berechtigte Vorbehalte gegen eine restlose Semiotisierung der Materialität erzwingen nicht ihre restlose Asemiotizität. Produktiver wäre – ganz im Sinne des von Mersch wiederholt betonten Chiasmus, nun aber als Kreuzungsfigur –, auf der Bedeutsamkeit *und* Überschüssigkeit der Materialität gegenüber der Bedeutung wie auch auf der Materialität der Bedeutung *und* der Überschüssigkeit der Bedeutung gegenüber der Materialität *zugleich* zu bestehen und diese wechselseitige Implikation bei gleichzeitiger Überschüssigkeit als einen Ausdifferenzierungsprozess zu denken. Diese Prozesshaftigkeit muss aber mit einem Re* oder Iter* verbunden werden, um

²⁷⁷ Diese Übersetzungspaare sind Butler und Barad entnommen. Die Funktionsfigur der Materie als leere Einschreibefläche/Form, die sowohl auf platonische als auch aristotelische Genealogie befragbar ist, organisiert sie, und zwar – nun vorrangig – entlang der Achse von Passivität und Aktivität. Vgl. Barad: *Agentieller Realismus*, a.a.O., S. 39 und Butler: *Körper vom Gewicht*, a.a.O., S. 21-35.

²⁷⁸ So überzogen diese Bemerkung auch wirken mag, spiegelt sie meine Beobachtungen der akademischen Diskussions- und Argumentationszusammenhänge wider, allen voran auf Konferenzen zur Materialität und/oder Material. Zusätzlich zur Frage nach dem Aggregatzustand kommen nicht selten die Dauerhaftigkeit und Speicherung hinzu, sodass Flüchtiges und Ephemeres ebenfalls als immateriell codiert werden.

keinen Ursprung der Differenzierung (in einer ursprünglich leeren materiellen Basis) setzen zu müssen. Der starke Fokus auf Performativität bei Mersch lässt es zu. So, aus dem Prozess heraus gedacht, ließe sich auch die anderswo bereits angesprochene Figur einer nachträglichen Verknüpfung vorher unabhängig voneinander konstituierter Bereiche vermeiden. Diese wechselseitige Implikation und Überschüssigkeit lassen sich womöglich dennoch nur dann durchhalten, wenn dabei die Bedeutsamkeit nicht bereits und ausschließlich semiotisch perspektiviert und sie darüber hinaus nicht dem Bereich des Menschlichen reserviert wird.

5. Zwischenresümee

An der verzweigten und variantenreichen Transparenz- und Opazitätsdebatte wurden einige grundlegende Schwierigkeiten im Denken des Materiellen markiert und gezeigt, inwiefern Materialität hierbei als ein bereits gegebenes Relatum einer Relation konzipiert und in Relationsmodelle der Äußerlichkeit und Synthese involviert wird; inwiefern der Medienbegriff in Rückgriff auf einen metaphysischen Materiebegriff konzipiert wird; inwiefern die Kritik der transparenten Repräsentation zur Reduktion des ästhetischen Objekts auf Stoffliches radikalisiert werden kann sowie inwiefern auf der einen Seite die Transparenzdebatten die Abwertungsgeschichte des Materiellen affirmativ fortzuschreiben drohen und auf der anderen Seite die Korrektur einer Abwertungsgeschichte zu einem Parallelismus von Materialität und Bedeutung führen kann. Die materialitätstheoretischen Konsequenzen der Transparenz- und Opazitätsdebatte sind folglich keineswegs identisch, vielmehr beleuchten sich ihre Varianten gegenseitig in ihrer Aushandlung der Zweiheit aus Materialität und ihrem „Anderen“. An der materialistischen Privilegierung der Opazität und komplementär auch an Mersch's Verhandlung der idealistischen Abwertungsgeschichte wurde aufgezeigt, dass die Durchstreichung oder Auflösung der Zweiheit zugunsten einer der Seiten keine Alternative sein kann. Sie würde in letzter Konsequenz und innerhalb der Logik der Funktionsbegriffe gedacht dazu führen, ästhetisch und medienwissenschaftlich hilfreiche wie auch notwendige Begriffe zu kassieren. Die Herausforderung liegt also darin, ihr Verhältnis zu bestimmen. Demgegenüber wurde dargelegt, dass die stärkere Aufrechterhaltung der Zweiheit zwischen einer Radikalisierung zu einer nahezu unvereinbaren Gegensätzlichkeit (Mersch) und ihrer vermittelnden Überbrückung nach dem Modell einer nachträglichen Verbindung zweier Pole (Krämer) changieren kann. Beiden Alternativen, so wurde argumentiert, liegt eine spezifische Ausprägung der Funktionsbegriffe als Stoff-Form als ihre Ausgangsprämisse zugrunde. Dabei lässt sich insgesamt eine hohe Affinität der in der Transparenz- und Opazitätsdebatte verhandelten Zweiheiten zur Stoff-Form-Unterscheidung festhalten, die etwa insbesondere Diskutanten der Debatte wie Krämer, Alloa und Mersch auf unterschiedliche Weise explizit machen und – ambivalent – thematisieren. Freilich wurde die hierbei implizierte Logik der Funktionsbegriffe als Problem herausgestellt, die nicht nur zu spezifischen Formen der Generalisierung und

Fokusverengung einlädt, sondern auch die beobachtete Übersetzbarkeit der Begriffe ineinander begünstigt wie erklärt. Zugleich operiert diese asymmetrisierend-verdeckend, wobei die materielle Verfassung entweder auf einer oder auf beiden Seiten durchgestrichen wird.

Im Folgenden wird es vor diesem Hintergrund deshalb darum gehen, die Funktionsbegriffe Stoff-Form selbst zu hinterfragen, und zwar entkoppelt von den Transparenz- und Opazitätsthesen und entlang der Simondon'schen Auseinandersetzung mit und Verschiebungen von aristotelischem Hylemorphismus. In dem Maße, wie in dieser Arbeit von der Unverzichtbarkeit der medienwissenschaftlichen und ästhetischen Differenzen ausgegangen wird und ihre Fassung als Gegensätzlichkeit weder für unausweichlich noch für plausibel gehalten wird, steht die Frage des Relationalen nicht nur zwangsläufig im Mittelpunkt der Problematik und mit ihr auch Gefahren seiner „synthetischen“ Modellierung, vielmehr setzt – wie noch zu zeigen sein wird – der aristotelische Hylemorphismus dieses problematische Relationsmodell seinerseits voraus. Das Potenzial von Simondons Individuationsphilosophie für die Fragestellung wird entsprechend zunächst in seinen relationstheoretischen Überlegungen verortet. Dabei gilt es zum einen zu beleuchten, inwiefern diese eine Reformulierung der Zweiheiten erlauben, und zum zweiten, inwiefern das Relationale und mit diesem die ästhetischen und medialen Objekte auf Vielheiten geöffnet werden können. Dabei wird auch an die hilfreichen Aspekte der vorgestellten Debatten angeschlossen, die die Produktivität und Wirksamkeit des Materiellen betonen, wie dies etwa Merschs performativitätstheoretische Perspektive vorschlägt oder Baudrys Betonung der Transformationsprozesse und Operationen, in der auch zugleich eine Blickerweiterung von der Frage nach der Materialität des Mediums vorgezeichnet ist. Diese beiden Aspekte werden allerdings nicht in Richtung bzw. vor dem Hintergrund bestehender Performativitätsdebatten verfolgt, sondern nehmen ihren Ausgang vom Simondon'schen Denken des Operativen.

III. PLURIVIDUUM: VOM INTER* ZUM TRANS*

1. Simondons Individuationsphilosophie – vom Verhältnis zur Relation

Eine verstärkte internationale Rezeption der Arbeiten des französischen Philosophen Gilbert Simondon hat erstaunlicherweise erst in den letzten Jahrzehnten eingesetzt. Dabei dürften einige seiner Konzepte und ihrer Abwandlungen dennoch vertraut sein. Begriffe wie Disparation, Problematisches, Präindividuelles, Metastabilität tauchen etwa in Büchern von Gilles Deleuze auf, wie auch seine bekannten Begrifflichkeiten wie molar und molekular unübersehbar von der Interpretation Simondon'scher Überlegungen beeinflusst sind. Auch noch die stark deleuzianisch geprägten Debatten des New Materialism verdanken einiges Simondons Auseinandersetzung mit dem aristotelischen Hylemorphismus, obwohl – durch Deleuze-Rezeption vermittelt – dieser Bezug selten explizit gemacht wird.

Alle diese Begriffe und Problemfelder rekurren dabei auf Simondons Individuationsphilosophie, die vor allem in seiner – zunächst in zwei Teilen und im Abstand von über 20 Jahren erschienen – Dissertation *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*¹, aber auch in *Du mode d'existence des objets techniques*² entfaltet wird. In der eigenwilligen Auseinandersetzung mit so heterogenen Positionen wie antike Philosophie, Psychoanalyse, Thermodynamik, Quantenmechanik, Informationstheorie und Gestalttheorie entwickelt der Autor eine Philosophie der Individuation, die zugleich auch eine der Relationen, Operationen und Prozesse ist. Sein Ansatz lässt sich dabei als pluralistisch kennzeichnen und obwohl er diesen selbst als „Pluralismus der Phasen“ (*pluralisme des phases*) (Ind. I, S. 230) bezeichnet, stellt sich die Frage des Pluralen auf vielfältigen Ebenen, die durchaus in unterschiedliche Richtungen weisen und weiterentwickelt werden können. Auf welche Weise sich durch und mit Simondon Zweiheiten auf Vielheiten öffnen lassen, hängt damit eng zusammen.

Seine Perspektive entwirft der Franzose zunächst durch die Kritik philosophischer Auffassungen hindurch, die ein Prinzip der Individuation postulieren. Im Zentrum stehen dabei der aristotelische Hylemorphismus und der Substanzialismus. Für Simondon zeichnen sich beide dadurch aus, dass sie einem bereits individuierten und konstituierten Individuum den Vorrang geben und ein Prinzip annehmen, der der Individuation vorausgeht und das Individuum erklären soll und bestimmt (vgl. Ind. I,

¹ Die Dissertation ist erst im Jahre 2005 unter dem ursprünglichen Titel vollständig erschienen (Simondon, Gilbert: *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Millon, 2005), zunächst wurde sie in zwei Teilen publiziert. Der erste Dissertationsteil (Simondon, Gilbert: *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Grenoble: Millon, 1995) erschien ursprünglich im Jahre 1964 bei P.U.F. unter diesem Titel, der zweite im Jahre 1989 bei Aubier (Simondon, Gilbert: *L'individuation psychique et collective. À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*. Paris: Aubier, 1989). Im Folgenden wird der erste Dissertationsteil als Ind. I und der zweite als IPC abkürzend zitiert. Wo es sinnvoll erscheint, werden im fließenden Text französische Ausdrücke kursiv in Klammern angegeben.

² Simondon, Gilbert: *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989 (Ersterscheinung erfolgte bei demselben Verlag im Jahr 1958), dt.: Simondon, Gilbert: *Die Exiszenzweise technischer Objekte*. Zürich: Diaphanes, 2012. Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung zitiert und durchgehend als EWTO abgekürzt.

S. 21). Im Falle des Substanzialismus wird das Prinzip der Individuation in der Existenz der Atome verortet, wobei diese wiederum selbst einem bereits konstituierten Individuum angenähert sind (vgl. Ind. I, S. 21), im Falle des Hylemorphismus in der Form oder der Materie (vgl. Ind. I, S. 22). Die Suche nach ihm setzt demnach entweder nach der (Atomismus) oder vor der Individuation (Hylemorphismus) an, so Simondon, statt konkrete Prozesse und Operationen eben dieser in den Blick zu nehmen (vgl. Ind. I, S. 22). Eingespannt zwischen dem Prinzip und dem bereits konstituierten Individuum, wird, mit anderen Worten, die Individuation selbst in ihrem konkreten Vollzug übersprungen und keiner erklärenden Analyse unterzogen. Simondons ganze Philosophie wird an diesem Punkt ansetzen, um diesen Vollzug zu denken. Es gilt dabei, das Individuum durch die Individuation hindurch (*à travers*) zu fassen, statt die Individuation ausgehend (*à partir*) vom Individuum rückwärts zu konzipieren (vgl. Ind. I, S. 22),³ was gerade mit Blick auf die Darstellung des Atomismus mithin auf die Erklärung eines Individuums durch ein anderes hinausläuft – das Zuerklärende und das Erklärende fallen zusammen.

Die Begriffe Substanzialismus (Atomismus) und Hylemorphismus erweisen sich bei Simondon als etwas irreführend, insofern Substanzialität ebenso für die aristotelische Konzeption zentral ist.⁴ Sein Ausgangspunkt lässt sich dabei begrifflich etwas anders pointieren: Man könnte auch sagen, dass *Simondons* Problem ein Prinzipienmonismus und ein Prinzipiendualismus darstellt. Der Hylemorphismus spielt dabei eine paradigmatische Rolle nicht nur bei dem Denker, sondern auch für die Themenstellung dieser Arbeit, insofern hier zwei Prinzipien angenommen werden (wobei durch seine Rezeptionsgeschichte hindurch mal der Materie, mal der Form der Vorrang gegeben wurde) und mit ihnen die Frage der Relationen vordergründig wird. In dem Maße, wie dieser das Werden der Substanzen als Vereinigung von Stoff und Form anvisiert,⁵ ohne dabei den konkreten Operationen und Prozessen der Individuation Aufmerksamkeit zu schenken, präfiguriert er ein spezifisches Modell des Relationalen, bei dem die Relata der Relation nicht nur als gegebene vorausgehen, sondern bei dem letztere als einfache, quasi-synthetische Verbindung gedacht werden muss. Der Hylemorphismus steht bei Simondon, auch über die aristotelische (Meta-)Physik und ihre explizite Rezeptionsgeschichte hinaus, geradezu für ein (Relations-)Denken der Extreme und einander äußerlichen Endpunkte:

Le schéma hylémorphique comporte et accepte une zone obscure, qui est précisément la zone opérationnelle centrale. Il est l'exemple et le modèle de tous les processus logiques par lesquels on attribue un rôle fondamental aux cas-limites, aux termes extrêmes d'une réalité organisée en série, comme si la série pouvait être engendrée à partir de ses bornes. (IPC, S. 208)

³ Muriel Combes hat auf die Wichtigkeit der sprachlichen Nuancierung zwischen *à travers* (über, dadurch, mittendurch) und *à partir* (von, ausgehend von) hingewiesen, indem die erste das prozessuale Durchschreiten, während die zweite das Ansetzen bei Fundamenten konnotiert. Vgl. Combes, Muriel: Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual. Cambridge, Mass./London: MIT, 2013. S. 109, Bemerkung 3.

⁴ Vgl. zur Substanz (*ousia*) etwa Met. Δ, 8; Met. Z; Met. H; Met. I, 2.

⁵ Vgl. Met. Z, 7, 8.

Diese entgrenzte und paradigmatische Lesart, die im Grunde Stoff und Form als Funktionsbegriffe auszeichnet, erlaubt es Simondon, verschiedene Problemstellungen, etwa Kant'sche Erkenntnistheorie, Wahrnehmungs- oder Informationstheorie, in ihrem Lichte zu betrachten und zu verschieben. Dabei wird die Form des Inbeziehungsetzens bereits isoliert voneinander konstituierter, extremer Relata als Verhältnis (*rapport*) bezeichnet und von Relationen im engeren Sinne (*relation*) abgesetzt, die er in den Rang des Seins (*rang d'être*) erhebt:

La méthode consiste à ne pas essayer de composer l'essence d'une réalité au moyen d'une relation *conceptuelle* entre deux termes extrêmes, et à considérer toute véritable relation comme ayant rang d'être. La relation est une modalité de l'être; elle est simultanée par rapport aux termes dont elle assure l'existence. Une relation doit être saisie comme relation dans l'être, relation de l'être, manière d'être et non simple rapport entre deux termes que l'on pourrait adéquatement connaître au moyen de concepts parce qu'ils auraient une existence effectivement séparée. C'est parce que les termes sont conçus comme substances que la relation est rapport de termes, et l'être est séparé en termes parce que l'être est primitivement, antérieurement à tout examen de l'individuation, conçu comme substance. (Ind. I, S. 30)

Diese Differenzierung von Verhältnissen und Relationen ist dabei in mehrfacher Hinsicht ambivalent. Zunächst spricht Simondon an dieser Stelle nicht explizit vom Hylemorphismus, gleichwohl ist dieser – als das Modell der extremen Terme – in dieser methodischen Passage impliziert und in Anbetracht des vorherigen Zitats sogar sein Paradigma. Gleichzeitig setzen seine Bewertungen und Abgrenzungen von Verhältnissen und Relationen im Kapitel zu Stoff und Form am Beispiel der Ziegelsteinproduktion (vgl. Ind. I, S. 37-64) abwechselnd unterschiedliche Akzente, sodass die Frage entsteht, gegen welche Folie er *genau* das Relationale konturieren möchte. Vorweggreifend lässt sich bemerken, dass der Aspekt des Extremen in Simondons eigenen Begriff der Inkompatibilität einwandern wird. Ebenso lässt sich argumentieren, dass mit seinen zentralen Begriffen der zwei Größenordnungen die hylemorphe Zweiheit funktional fortlebt und damit das Relationale nach wie vor vor dem Hintergrund einer Zweiheit verhandelt zu werden scheint. Geht es beim Verhältnis (*rapport*) hierbei also um Vorgängigkeit der Terme oder doch eher um ihre Getrenntheit und welcher Art ist letztere? Insbesondere die letzten beiden Teilfragen berühren Simondons konkrete Auslegung des Hylemorphismus.

Zunächst betont die Erhebung der Relation in den Rang des Seins vor allem ihre ontogenetische Relevanz gegenüber dem Relationalen als pure logische und konzeptuelle Kategorie, für die begrifflich Verhältnis (*rapport*) entsteht. Ihre Differenzierung erschöpft sich aber nicht darin, wie auch der Ausdruck *terme* – genauso wie viele andere sprachliche Formulierungen von Simondon, allen voran *être* – mehrdeutig ist und zwischen konzeptuellem Term, Prinzip der Individuation (vgl. zur dieser Verwendung Ind. I, S. 21) und einem konkreten End- bzw. extremen Ausgangspunkt einer realen Individuation changiert. Gerade der letzte Aspekt offenbart, inwiefern das in den Individuationsbüchern entfaltete Verständnis der Stoff-Form-Unterscheidung auf eigenen Prämissen aufbaut, nämlich tendenziell auf der Annahme, bei der die Zweiheit der Terme für eine unabhängige, getrennte Existenz zweier End- bzw. Ausgangspunkte steht, die nicht rein logisch oder begrifflich sind.

Für eine Immanenz-Lesart des aristotelischen Schemas ist dies durchaus Streitbar und steht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Aristoteles und Platon im Rahmen des Chorismos-Problems.⁶ Der häufige Rekurs auf Getrenntheit der Materie und Form im ersten Kapitel (vgl. Ind. I, S. 38f., 48, 59, 60) unterstützt diesen Eindruck zusätzlich, wobei bereits die Wahl des Beispiels – einer Ziegelsteinproduktion – diese Perspektivierung nahelegt. Simondons Bewertungen und Schlussfolgerungen hinsichtlich des Hylemorphismus würden gewiss anders ausfallen, wenn er beispielsweise von der Seele als Form⁷ ausgehen würde. Diese Prämisse muss der Kritik der Reduktion der Relationen auf Verhältnisse keineswegs den Boden⁸ entziehen, allerdings zeigt sie einmal mehr, dass keine Rede von DEM Hylemorphismus sein kann, sondern immer nur von einer seiner Varianten und Interpretationen. Um die Konzeption des Relationalen ausloten zu können, müssen dabei zuerst einige der zentralen Begriffe der Individuationsphilosophie vorgestellt werden.

Die Originalität von Simondons Ausführungen liegt zunächst darin, die gängige Vorstellung der Relation als Inbeziehungsetzung von zwei Relata, die ihr vorausgehen, als ein substanzmetaphysisches Überbleibsel auszuweisen.⁹ Der Anknüpfungspunkt zur

⁶ Vgl. ausführlich zur Frage der Getrenntheit bei Aristoteles Hübner, Johannes: Aristoteles über Getrenntheit und Ursächlichkeit. Meiner: Hamburg, 2000; Spellmann, Lynne: Substance and Separation in Aristotle. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995. Mit Immanenz der Form beschäftigt sich ausführlich Buchheim, Thomas: Was heißt „Immanenz der Formen“ bei Aristoteles? In: *Prolegomena* 1 (2002): 5-17.

⁷ Vgl. insb. De an. II, 1-4 sowie Met. Z, 10, 1035b, 15f., Met. Z, 11, 1037a, 5.

⁸ Eine solche Auslegung des Hylemorphismus kann in anderen Kontexten durchaus grundlegende Konsequenzen nach sich ziehen: Wird etwa die existenzielle Getrenntheit als sein Kernproblem vorangestellt und eine Argumentation dagegen entfaltet, so kommt man – aus der Perspektive der Immanenz-Lesart – nicht bei der Kritik des Hylemorphismus an, sondern beim hylemorphischen Komposita selbst. Entscheidend ist also nicht nur welche Lesart die Ausgangsbasis darstellt, sondern auch, was daran als problematisch in den Vordergrund gerückt wird.

⁹ Es ist nicht uninteressant zu bemerken, dass sich die Frage der Relation mit Blick auf Aristoteles noch auf zwei andere, aber mit dieser Darstellung verknüpfte Weisen stellen kann. Zum einen stellt Relation bei Aristoteles eine der ontologischen Kategorien neben der Substanz dar, zu der sie sich wie ein Akzidenz verhält (Met. Δ, 15). Sie folgt so einer bereits konstituierten Entität, der Substanz. Obwohl in der obigen Argumentation das Relationale in das Verhältnis von Form und Materie verlegt ist, betreffen die Verschiebungen auch dieses Substanz-Relation-Modell, wie sich weiter unten zeigen wird. Die zweite Fragelinie ist die Lesart des Materiebegriffs als Relationsbegriff, worauf bereits verwiesen wurde. Vgl. Happ, Heinz: Hyle. Studien zum aristotelischen Materie-Begriff. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1971. S. 784-787 sowie Kap. II.1, Fn. 71. Gerade mit Blick auf die Luhmann'sche Medium-Form-Unterscheidung wirft es die Frage nach dem deontologisierenden Potenzial des Relationsdenkens auf. Dies ist allerdings eine zeitgenössische Verwendungsweise, die nicht auf das aristotelische Substanz-Relation-Modell rekurriert. Luhmann will ganz im Gegenteil ausdrücklich die Substanz-Akzidenz-Logik verabschieden und auch noch bei Happ ist die Opposition von Relation und Sein spürbar (vgl. ebd., S. 798ff.). Relevant ist dieser Hinweis auch deshalb, weil damit bereits drei Zugangsweisen zum Relationalen (Substanz-Relation; Relation versus Sein; Relation als schichte Verbindung des Präkonstituierten) angesprochen wären, zu denen Simondons Konzept als viertes hinzukommen wird. Letzterer erhebt die Relation gerade umgekehrt in den Rang des Seins (s. o.), verabschiedet aber ebenfalls das Substanzdenken. Inwiefern Simondon damit eine neue bzw. neuartige Ontologie vorlegt, die bisweilen sogar als „operational ontology of relations“ bezeichnet wurde (Toscano, Alberto: *The Theatre of Production. Philosophy and Individuation between Kant and Deleuze*. Houndmills [u. a.]: Palgrave Macmillan, 2006. S. 141), ist indessen mehr als diskussionswürdig, insofern die *Ontogenese* die *Ontologie* zu ersetzen und *nicht* ein Teilbereich letzterer zu konstituieren scheint. Instrukтив sind hierbei die letzten Passagen der Einleitung (vgl. Ind. I, S. 34), in denen die Logik – und letztenendes **logie* selbst – auf die **genese* verwiesen wird. Vor diesem Hintergrund wird zum einen nochmals die Besonderheit

Rekonzeptualisierung des Relationalen führt damit zunächst zur Demontage des Individuums als Substanz oder Vereinigung zweier Substanzen. Diesbezüglich muss Simondon überhaupt die Ausgangsbasis von konstituierten Entitäten abweisen, die in die Rolle von gegebenen Relata einrücken können. Allerdings verschiebt er nicht lediglich die Perspektive, indem er die Erklärung der Konstitutionsprozesse der Individuen einfordert, vielmehr wird mithilfe der Einführung verschiedener Begriffe entlang der Analyse spezifischer Modi der Individuation die Vorstellung stabiler, fertiger, selbstidentischer Wesen insgesamt problematisch. Dergestalt vollzieht sich nicht nur eine Verschiebung der Betrachtungsweise von Individuen auf ihre Entstehung, sondern vielmehr die Auflösung ersterer in Prozesse und – wie sich zeigen wird – Relationen.¹⁰

Dies stellt Simondon vor konzeptionelle und sprachliche Herausforderungen und die Notwendigkeit neuer Begriffe. Er muss zunächst konstatieren, dass die Philosophiegeschichte das Sein (*être*) auf zwei Weisen betrachtet hat, wobei sie sie beständig miteinander verwechselt hat: einmal grundlegend als das, was es gibt, und einmal als das individuierte Sein (vgl. Ind. I, S. 34); diese zwei Weisen lassen sich auch als Sein und (Einzel)Wesen(heit) bezeichnen, die es im Deutschen für die Übersetzung des französischen *être* und des englischen *being* gibt.¹¹ Durch diese Verwechslung wurde die erste Weise des Seins auf die Ansammlung von individuierten Wesen(heiten) reduziert. Dies führt mit Simondons Prinzipienkritik gedacht dazu, dass die Individua-

des Simondon'schen Entwurfs deutlich, zum anderen ist damit betont, dass der Rekurs auf Relationalität nicht selbsterklärend ist, sondern eine Fülle von Herangehensweisen implizieren kann. So ließe sich weiterhin auf das präpositionale Modell bei Serres verweisen, welches ebenfalls das deontologisierende Potenzial der Relationen herausstellt (vgl. Serres, Michel: *Drittes Gespräch: Beweisführung*. In: Ders.: *Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour*. Berlin: Merve, 2008. S. 117-183, hier insb. S. 154-169 sowie Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987). Auch die Unterscheidung von internen und externen Relationen, die De Landa neuerdings favorisiert (vgl. De Landa, Manuel: *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*. London [u. a.]: Bloomsbury, 2006. S. 9-11), wäre erwähnenswert (gegen diese Unterscheidung scheint Simondon im Übrigen in Ind. I, S. 60f. zu argumentieren). Schließlich wäre auch die relationskritische Note bei Graham Harman anzuführen (vgl. exemplarisch Harman, Graham: *Prince of Networks. Bruno Latour and Metaphysics*. Melbourne: re.press, 2009), genauso wie es lohnenswert wäre, das relationale Modell der ANT, zwischen Serres und Simondon situiert, herauszuarbeiten. Jede dieser mehr oder weniger zeitgenössischen Fluchtlinien und ihr Vergleich würden eine gesonderte Untersuchung verdienen und zwar nicht nur mit Blick auf die (De-)Ontologisierung der Relationen, sondern auch auf die Konturierung ihrer Struktur (zweistellig, mehrstellig, netzwerkartig, rhizomatisch etc.) und ihre „qualitative“ Konkretisierung (aistische, epistemische, affektive etc. Relationierungen) bzw. Mehr- oder Eindimensionalität.

¹⁰ Dass dies mit Blick auf verschiedene Individuationsregime differenzierter betrachtet werden muss, wird an dieser Stelle zunächst zurückgestellt.

¹¹ Diese Doppelbedeutung des französischen Nomens *être* bringt die Herausforderung mit sich, jeweils vom Fall zu Fall entscheiden zu müssen, ob Simondon von einem Einzelwesen (als Individuiertes, Individuierendes oder kurz als Individuum) oder allgemeiner vom Sein spricht. Sehr häufig ist *être* adjektivisch oder kontextuell konkretisiert, sodass für die Übersetzung jeweils entweder eher (Einzel)Wesen (z.B. *être vivant*, *être individué*) oder eher Sein (*être préindividuel*) naheliegender erscheint. In anderen Fällen, insbesondere im Kontext des Relationsdenkens (z. B. „Une relation doit être saisie comme relation dans l'être, relation de l'être, manière d'être [...]“ (Ind. I, S. 30)) und nach der Einführung des Begriffs des Präindividuellen sind diese Unterschiede auf eine spezifische Weise verwischt, was als programmatisch zu lesen ist. Obwohl sich hier die Frage des Selbstwiderspruchs aufdrängt, liegt es in Anbetracht der Kritik der Substantialisierung des Seins, d. h. der Reduktion des Seins auf selbstgenügsame und stabile individuierte Wesen, nahe, diese Verwischung mit umgekehrtem Vorzeichen zu lesen, als Entgrenzung des (Einzel)Wesens auf Sein bzw. des Individuums auf Präindividuelles und Milieu, also auf alles, was das Individuelle übersteigt.

tion nicht mehr erklärbar wird, weil die Selbstwerdung der Wesen(heiten) nur auf andere bereits gegebene und konstituierte Wesen(heiten) verweisen muss, oder aber dazu, dass allem, was nicht als bereits individuiertes Wesen fokussierbar ist, der Status des Seins überhaupt abgesprochen werden muss. Diese Beobachtung zieht eine logische Konsequenz nach sich, einen Begriff wie des Präindividuellen zu erarbeiten und durch ihn hindurch das Konzept des Seins zu verschieben.

Das Individuum wird von Simondon als relativ verstanden, als eine Weise und ein Aspekt des Seins (*être*), dem eine präindividuelle Realität vorangeht, die größer und reicher als dieses ist (vgl. Ind. I, S. 232). Damit wird philosophisch und konzeptuell markiert, dass nicht alles Sein sich im Individuellen erschöpft. In klarer Absetzung von Begriffen, die für den Philosophen mit der Konzeption des Einzelwesens als Substanz, Form oder Materie verbunden sind (vgl. Ind. I, S. 23), wird das Präindividuelle auf die kurze Formel „*mehr als Einheit und mehr als Identität*“ (*plus qu'unité et plus qu'identité*) (Ind. I, S. 24)¹² gebracht. Einheit und Identität sind als Begriffe nicht nur für diese Realität ungeeignet, sondern auch für die Individuation bzw. Rekonzeptualisierung des Individuums. Das Präindividuelle wird dennoch nicht lediglich über eine Negation eingeführt. Vielmehr wird es als ein von Spannungen und Potenzialen durchzogenes Regime¹³, als ein Zustand der Inkompatibilität und „*ohne Phasen*“ (*sans phases*) (Ind. I, S. 232, vgl. auch S. 23) akzentuiert. Weder statische noch homogene Totalität ist es charakterisiert durch die Pluralität verschiedener Größenordnungen, zwischen denen es zunächst keine Kommunikation gibt (vgl. Ind. I, S. 30, Fn. 9).

Die Charakterisierung des Präindividuellen über das Potenzielle – und bisweilen über das Mögliche (*réalité du possible*, IPC, S. 196) oder Virtuelle (*virtualités*, IPC, S. 205) – hat in der Rezeption von Simondon nicht selten zu seiner Annäherung an den aristotelischen Begriff der *dýnamis* geführt.¹⁴ Obwohl Simondon bisweilen sprachlich

¹² Wenn übersetzte Ausdrücke in Anführungszeichen kursiv gesetzt werden, entstammt die Hervorhebung dem Original. Auch hier wird ansonsten nur auf eigene Hervorhebungen gesondert verwiesen.

¹³ Zu Semantiken und Übersetzungsschwierigkeiten des französischen „régime“ vgl. Hinweise von Michael Cuntz in: Simondon, Gilbert: Die technische Einstellung. In: Hörl, Erich (Hg.): Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2011. S. 73-92, hier S. 73f., Fn. 1. Als dynamischer und technischer Begriff, der sich von statischer Struktur absetzt, wird er im Zusammenhang von Simondons Überlegungen zum Technischen als „Betriebsform“ übersetzt. Dies wäre für die einführende Vorstellung der Rahmenkonzepte der Individuation an dieser Stelle etwas irreführend.

¹⁴ So kritisiert etwa Del Lucchese, dass Simondon den traditionellen Binarismus von *dýnamis/enérgeia* nicht wirklich verwirft, d. h. trotz der Kritik des Hylemorphismus sich auf einen seiner zentralen Binarismen verlässt und so hinter seine eigene Kritik zurückfällt (Del Lucchese, Filippo: Monstrous Individuations. Deleuze, Simondon, and Relational Ontology. In: *Differences* 20.2/3 (2009): 179-193, hier S. 182-185). Anders als Del Lucchese, der mehr implizit als explizit *dýnamis/enérgeia* mit dem Präindividuellen/Individuellen parallelisiert, setzt Virno diese in eins: „The analogy between the potentiality/actuality double and the preindividual/individual double often emerges in Simondon as well.“ (Virno, Paolo: Angels and the General Intellect. Individuation in Duns Scotus and Gilbert Simondon. In: *Parrhesia* 7 (2009): 58-67, hier S. 63), ohne dabei die Spannung zur Simondon'schen Kritik des Hylemorphismus, die Virno wenige Seite vorher thematisiert, zu markieren und zu problematisieren. Chabot nähert das Präindividuelle darüber hinaus dem aristotelischen Begriff der Materie an. In aristotelischen Begriffen, so Chabot, wäre das Präindividuelle eine Potenz ohne Akt, eine reine Passivität, Simondon konzipiere das Präindividuelle dagegen als positiv, generativ und kreativ (vgl. Chabot, Pascal: The Philosophy of Simondon. Between Technology and Individuation. London/New York: Bloomsbury, 2013. S. 86): „Its potency is a vitality that is still untamed, a pure nature, a *physis*, a *natura naturans*. The

und konzeptionell zu dieser Engführung einlädt, ist sein Begriff des Potenzials an den physikalischen Begriff der potenziellen Energie sowie den thermodynamischen der Metastabilität und der metastabilen Phasen angelehnt. Das Präindividuelle wird als ein metastabiles System aufgefasst, in dem Potenziale real gegeben sind, und zwar durchaus in Absetzung vom Hylemorphismus (vgl. IPC, S. 67f., Fn. 14; S. 210) und quer zur Opposition zwischen Stabilität und Instabilität, Bewegung und Ruhe (vgl. Ind. I, S. 24). Das stabile Gleichgewicht schließe, so die Argumentation, das Werden aus, es entspricht einem Systemzustand mit überaus niedrigem Niveau potenzieller Energie, in dem die möglichen Transformationen bereits realisiert sind, die potenzielle Energie bereits aktualisiert ist (vgl. Ind. I, S. 24). Damit gibt es aber auch keine Spannungen und Inkompatibilitäten mehr, keine Unterschiede. Der stabilste Zustand ist laut Simondon ein Zustand des Todes; diesen weist ein System auf, das Diskrepanzen, Asymmetrien, Heterogenität homogenisiert hat (vgl. IPC, S. 49).

Potenzielle Energie und Metastabilität werden – analog zur paradigmatischen Lesart des Hylemorphismus – ausgeweitet und stehen somit für einen konflikthaften, übersättigten Zustand, der die Voraussetzung für eine ereignishaft induzierbare Transformation ist. Dem Physikalischen und Thermodynamischen entnommen, werden sie *philosophisch* produktiv – sie werden philosophischen *Individuationen* unterzogen. Das Präindividuelle als metastabil zu denken, stellt den Versuch dar, dies von der Substanzialisierung zu retten. Ihr Gegenmodell liefert einmal mehr die stabile und vereinheitlichte Substanz, die auf einmal gegeben ist. Das Energetische bleibt für Simondon dabei durchgehend zentral, jedoch entfernen sich seine Analysen vom engeren Bezugsfeld der potenziellen Energie, sodass diese im weitesten Sinne zu einer (intensiven) Differenzgröße des Gradierbaren, des Polarisierbaren wird. Letztendlich wird mit dem Präindividuellen eine unterschiedlich skalierbare Pluralität und Heterogenität festgehalten, wobei die Abwesenheit der Kommunikation bedeutet, dass die Spannungen und Inkompatibilitäten der verschiedenen Levels wie mikro- und makroskopisch, inter- oder intramolekular etc. noch nicht innerhalb eines *konkreten* Individuationssystems *ontogenetisch* wirksam sind.

Ontogenese erfasst dabei – als Synonym für Individuation und zugleich als das die Genese des Individuums Überschreitende – das Werden des Seins im Vollzug, wobei Simondon damit erklärtermaßen die Opposition von Sein und Werden, die er als charakteristisch für die Substanzmetaphysik anführt, unterwandern möchte (vgl. Ind. I, S. 23). Das Sein wird als werdend, *während* es ist, ausgezeichnet. Das Werden stellt

pre-individual is nature at its source, nature still untouched by determination, formless and limitless, but already full of vitality that will be shaped by determination.“ (Ebd.) Diese dichte Aussage amalgamiert eine Reihe nicht unschuldiger Motive – von der traditionell gegenderten Figur der ungezähmten Natur über Analogisierung von Natur mit unbestimmter, formloser Materie bis hin zu Aufrufung der zweiten, von Del Lucchese und Virno übersehenen *dynamis*-Komponente, dem Vermögen, welches bei Aristoteles in passive (denen Materie bisweilen zugeordnet ist) und aktive aufgeteilt ist und zwischen denen Chabots Präindividuelle nun seltsam changiert (vgl. zu beiden Aspekten der *dynamis* Kapitel II.1, Fn. 67, zur passiven und aktiven Vermögen Kapitel III.2, Fn. 30 in dieser Arbeit). Man kann auch sagen, dass Chabot das Präindividuelle dem aktiven Vermögen bei Aristoteles annähern möchte, dabei aber den Abstraktionsbegriff der formlosen Materie übernimmt. Zum Abstraktionsbegriff vgl. in dieser Arbeit Kapitel III.2, Fn. 27.

eine Dimension und einen Modus des Seins und keinen diesem äußerlichen Rahmen dar (vgl. Ind. I, S. 23). Diese Dimension setzt mit dem Auftreten der Phasen und der damit einhergehenden Auflösung der anfänglichen Inkompatibilitäten in/zu einer neuen Systematik ein, die in Struktur übersetzt und so aufbewahrt werden und im Zuge dessen zugleich das Individuum *und* das assoziierte Milieu entstehen (vgl. Ind. I, S. 23). Die Individuation als Auftreten der Phasen, als „Phasenverschiebung“ (*déphasage*) (Ind. I, S. 32), macht damit zugleich eine Temporalisierung hin zum Pluriphasischen wie eine Verdopplung (Individuum-Milieu) (vgl. dazu Ind. I, S. 24f.) kenntlich, die das (sich) individuierende Sein, analog zum Präindividuellen, erneut dem Selbstidentischen entreißen. Das Individuum erweist sich nicht als das Un-Teilbare, sondern als das in die Pluralität der Phasen Diskontinuierliche. Es ist dabei bezeichnend, dass Simondon die „substanzielle Wesenheit“ (*l'être substantiel*) (Ind. I, S. 238) als ein Modell des Monophasischen schlechthin – des Stablen, Selbstidentischen, Kohärenten, Gegebenen – versteht (vgl. Ind. I, S. 238). Diesem steht die pluriphasische Individuation entgegen. Diese resultiert nicht aus dem Werden, sondern ist Werden selbst (vgl. Ind. I, S. 237). Die Verschiebung, die hier vollzogen wird, lässt sich dabei mit der Konzeption und dem Kriterium der Substanz bei Aristoteles kontrastieren: Es ist insbesondere die Form, die in der *Metaphysik* als primäre Substanz qualifiziert wird und die Substantialität des Kompositums begründet.¹⁵ Während das Kompositum wird, ist die Form von diesem Prozess selbst unberührt, sie entsteht nicht, unterliegt nicht dem Werden und geht ihm als sein Ziel voraus.¹⁶ Auf diese Weise entsteht nicht nur der Hiatus zwischen Sein und Werden, den Simondon mit dem im Obskuren verschwundenen Operationellen bezeichnet hat, sondern auch ein Prädeterminismus der Form.

Damit diese Konzeption nicht als versöhnend auftritt, müssen Vorsichtsmaßnahmen eingeführt werden: Die Individuation wird als eine partielle, nicht erschöpfende Auflösung der Spannungen, Potenziale und Inkompatibilitäten verschiedener Größenordnungen perspektiviert (vgl. Ind. I, S. 23). Ein bestimmtes Niveau der Potenziale bleibt erhalten und die Werdensprozesse sind immer noch möglich. Das sich individuierende Wesen verbraucht nicht die ganze präindividuelle Realität, vielmehr trägt es eine assoziierte Ladung des Präindividuellen mit sich, die eine Ressource weiterer metastabiler Zustände und neuer Individuationen (vgl. Ind. I, S. 26) und damit auch weiterer Phasen (z. B. des Transindividuellen vgl. IPC, S. 193) bereitstellt. Das Werden wird bisweilen sogar als eine „*Verkettung metastabiler Zustände*“ (*enchaînement d'états métastables*) (Ind. I, S. 239) gekennzeichnet. Damit dieses möglich bleibt, müssen Spannungen systemisch produktiv und aufrechterhalten werden, wie auch das Allmähliche und Vorläufige der Individuation auf diese Weise betont werden. Sie wirkt als ein konstruktiver und inventiver Prozess, in dem überhaupt der Modus dieser Auflösung hergestellt bzw. erfunden werden muss:

¹⁵ Vgl. Met. Z, 7, 1032b, 1f.; Met. Z, 8, 1033b, 16.

¹⁶ Vgl. Met. Z, 8, 1033a, 25-1033b, 19 sowie zur Vorgängigkeit der Form Met. Θ, 8, 1050a, 4f.; Met. Θ, 8, 1050b, 2-5.

L'individuation résolutive est celle qui conserve les tensions dans l'équilibre de métastabilité au lieu de les anéantir dans l'équilibre de stabilité. L'individuation rend les tensions compatibles mais ne les relâche pas; elle découvre un système de structures et de fonctions à l'intérieur duquel les tensions sont compatibles. [...] Les tensions internes restent constantes sous la forme de la cohésion de l'être par rapport à lui-même. La résonance interne de l'être est tension de la métastabilité; elle est ce qui confronte les couples de déterminations entre lesquels existe une disparation qui ne peut devenir significative que par la découverte d'un ensemble structural et fonctionnel plus élevé. (Ind. I, S. 204)

Als zentrales Moment, das das Nichtversöhnende exemplifiziert, figuriert die inventive Passage von Disparation zur internen Resonanz. Mit Disparation wird einer der vielen Begriffe zur Verfügung gestellt, die das Präindividuelle als den Zustand der Inkompatibilität ohne Kommunikation charakterisieren. Dem Optischen entnommen, bezeichnet sie die Differenz des linken und des rechten Netzhautbildes, die sich dadurch ergibt, dass beide Augen aus leicht unterschiedlichen Perspektiven wahrnehmen (vgl. Ind. I, S. 203, Fn. 15). Auf der Ebene der Zweidimensionalität bleiben sie disparat, während genau diese Differenz das räumliche Sehen ermöglicht; auf der Ebene der Dreidimensionalität wird die Disparität modifiziert, nicht indem die Differenz negiert, sondern auf einem neuen systemischen Level signifikant ist und genutzt wird (vgl. Ind. I, 206). Nicht das, was den Bildern gemeinsam ist, nicht das Ähnliche, sondern die Differenz ist entscheidend, wobei ihr Produktivwerden eben die Etablierung einer neuen Stufe oder eines Systems erfordert. Die Disparation fungiert als Denkfigur des Nicht-Vereinheitlichten sowohl auf der Ebene des Präindividuellen (optisch gesprochen der Zweidimensionalität) als auch des Individuationssystems, das die Differenz ontogenetisch wirksam machen kann (optisch gesprochen der Dreidimensionalität). Interne Resonanz ist das prozessual markierte Korrelat zur Disparation, sie bezeichnet das Kommunikativwerden der disparaten Spannungen.

Dieses Kommunikativwerden produziert neues Sein im Werden, wobei Simondon ersteres allgemeiner als Mediation bezeichnet: „Le véritable principe d'individuation est médiation [...]“ (Ind. I, S. 25). Genauso wie die später erfolgende Reformulierung des nachrichtentechnischen Begriffs der Information, der wiederum die (u. a. aristotelische) Form ersetzen soll, lässt sich die Mediation nicht einfach mit herkömmlichen medienwissenschaftlichen Positionen gleichsetzen. Sie benennt das relationale Einsetzen der Ontogenese, das ontogenetische Werden (vgl. Ind. I, S. 23, Fn. 2), wobei die interne Resonanz einen Aspekt davon ausmacht und eine Form der internen Relationalität umschreibt.¹⁷ Mediation stellt eine *mittlere* Größenordnung zwischen zwei noch inkompatiblen Größenordnungen her – einer, die größer und einer, die kleiner als das Individuum ist –, wobei sich an dieser Stelle eine Annäherung zwischen Mediation und Relation abzeichnet. Z. B. ist die Individuation einer Pflanze als Einsetzen der Vermittlung zwischen der kosmischen Ordnung und der infra-

¹⁷ Interne Resonanz ist eine Reziprozität (vgl. IPC, S. 206). „L'être est relation, car la relation est la résonance interne de l'être par rapport à lui-même, la façon dont il se conditionne réciproquement à l'intérieur de lui-même, se dédoublant et se reconvertissant en unité. [...] La relation ne peut jamais être conçue comme relation entre termes préexistants, mais comme régime réciproque d'échange d'information et de causalité dans un système qui s'individue. La relation existe physiquement, biologiquement, psychologiquement, collectivement comme résonance interne de l'être individué; la relation exprime l'individuation, et est au centre de l'être.“ (IPC, S. 210)

molekularen Ordnung zu verstehen, wobei die Nahrungsmittel, Mineralien etc. der Erde und Atmosphäre mit der Lichtenergie via Photosynthese in Relation gesetzt werden (Ind. I, S. 32f., Fn. 12). Die Pflanze relationiert als ein „interelementarer Knoten“ (*nœud interélémentaire*) zwei Schichten der Realität ohne vorherige Kommunikation (Ind. I, S. 32f., Fn. 12).

An dieser Stelle wird die erste Nuance und Konsequenz von Simondons Relationskonzept deutlich. Die Pflanze als „interelementarer Knoten“ *wird*, indem sie *relationiert*. Sie verbindet nicht, sie modifiziert bzw. sie verbindet, indem sie modifizierend integriert. Sie assoziiert dabei nicht etwas, was schon immer als konzeptuell stabiler Term gegeben ist, sondern heterogene und inkompatible Bereiche (in Bezug auf das konkrete Individuationssystem handelt es sich immer um unterschiedliche Inkompatibilitäten). Die hierbei relevanten Begriffe der Information und der Transduktion werden später noch thematisiert.¹⁸ Mit Blick auf Stoff und Form lässt sich anmerken, dass die beiden inkompatiblen Größenordnungen des Präindividuellen diese als „*unbestimmte Dyade*“ (*dyade indéfinie*) (Ind. I, S. 28) quasi ersetzen. Sie stehen für systemische und energetische Bedingungen realer Potenziale, die für Individuation und mit ihr auch Relation notwendig sind. Die damit angesprochene Assymetrie des Energetischen umkreist die Möglichkeitsbedingung für Relationalität bei Simondon (vgl. Ind. I, S. 65f., 80, 88f.). Sie kommen, genauso wie die Funktionsbegriffe Stoff-Form, als Hilfsgrößen zum Tragen und leider neigt der Verfasser dazu, die Größenordnungen auch tatsächlich mit Stoff und Form als Funktionsbegriffe zu belegen (und den Informationsbegriff als dritte Größe hinzuzuziehen) (vgl. u. a. Ind. I, S. 80),¹⁹ was aber entkoppelbar ist und mit und gegen Simondon entkoppelt werden muss. Obwohl Simondon in seinen Analysen darüber hinaus von zwei Größenordnungen spricht und diese so eine zweistellige Relationalität suggerieren, ist es stärker und konsequenter, als dieser es selbst tut, auf ihrem pluralen Charakter zu bestehen.²⁰ Sie zeichnen lediglich eine Assymetrie eines heterogenen und mehrstelligen Individuationssystems aus und sind, was ausschlaggebend ist, vor konkreten Analysen ontisch nicht spezifiziert. Zugleich verbergen sich hinter diesen Größenordnungen präindividuelle, nicht bereits individuierte und konstituierte Ausgangsbedingungen, die keinen prinzipiellen Status haben. Das Präindividuelle ist *prinzipienlos*. Wenn es irgendein Prinzip der Individuation gibt, dann ist dieses für Simondon eher in dem Vollzug, in der Mediation, in den Individuationsoperationen, mithin in der Relation selbst zu suchen.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch, worauf er abhebt, wenn er von der Relation als Modalität des Seins oder als Rang-des-Seins-habend spricht. Die Relation ist seinsetzend, sie bezeichnet eine *prozessuale Aktivität* der Individuation als eine Inkompatibilitäten überbrückende. Sie hat Realität (*réalité de la relation*, Ind. I, S. 67),

¹⁸ Vgl. Kapitel III. 5 weiter unten.

¹⁹ Vgl. ausführlicher Kapitel III.3 und III.5 und hier insb. Fn. 78, 80, 81.

²⁰ Das deutet er etwa in Ind. I, S. 30, Fn. 9 an, wobei neben der Bestimmung des Präindividuellen als „*mehr als Einheit und mehr als Identität*“ hier insbesondere auf die Pluralität der Größenordnungen selbst verwiesen wird.

macht einen Aspekt der internen Resonanz und so auch des Systemzustandes aus (Ind. I, S. 26f.). Es ist dabei bezeichnend, dass sich an dieser Stelle die Oszillation zwischen *être* als (werdendes) Einzelwesen und Sein einstellt und damit auch eine zusätzliche Nuance, die das Individuum selbst als Relation präfiguriert: nicht als Term, sondern als „Aktivität der Relation“ (*activité de la relation*) (Ind. I, S. 61), „Theater und Agent der Relation“ (*théâtre et agent d'une relation*) (Ind. I, S. 60). Das (sich) individuierende Individuum ist selbst eine Relation, statt ein Relatum zu sein (vgl. Ind. I, S. 60). Relationen werden aber nicht von fertig gegebenen und individuierten Entitäten zu ebensolchen unterhalten, vielmehr konstituieren und individuierten sie erst letztere. Mit anderen Worten können sie nur stattfinden, wenn (noch) Potenziale zum Werden vorliegen. Entsprechend wird Simondon insbesondere an der psychisch-kollektiven Individuation zeigen, inwiefern Relationen auch zwischen Individuen ausgebildet werden, nämlich mittels ihrer noch nicht verbrauchten Metastabilität, die so quasi eine Co-Individuation ermöglicht. Diese wird er mit dem Begriff der Transindividualität belegen, als eine co-individuierende Relation, die ein Kollektiv entstehen lässt, und von Interindividualität, die nur Verhältnisse zwischen bereits Individuiertem herstellt, abgesetzt (vgl. IPC, S. 154, 191-197; EWTO, S. 229). Transindividualität und Interindividualität, mithin Trans* und Inter* allgemein, verhalten sich zueinander wie Relationen zu Verhältnissen.

Die Rede von *Interelementarem* im oberen Pflanzenbeispiel führt vor diesem Hintergrund bis zu einem gewissen Grad irre, insofern sie einen dritten Term *zwischen* zwei Termen konnotiert. Sie suggeriert eine „Zwischengliedslogik“²¹, die eine Relationierung von zwei ihr vorgängigen Relata mittels einer gegebenen dritten Größe nahelegt. Die Pflanze existiert aber nicht bereits und erst recht nicht als dritter Term. Sie emergiert vielmehr überhaupt erst, wenn etwas eine Kompatibilität der Größenordnungen herzustellen erlaubt, was dem Relationalwerden der prärelationalen Disparation als interne Resonanz entspricht. Der (sich) individuierende Knoten stellt dabei eine Aktivität der Relation nicht nur hinsichtlich des Präindividuellen dar, sondern auch mit Blick auf das mit dem Individuum co-emergierende Milieu, das von der gleichen Größenordnung ist. Die Relation ist damit nicht nur ontogenetisch wirksam, sie begründet einmal mehr das Nicht-Vereinheitliche des Individuums. Als Aktivität der Relation weist letzteres immer über sich selbst hinaus. Eine Entität ist damit nicht nur vor der Relationierung nicht gegeben – etwa in Form eines einem bereits konstituierten Individuum angenäherten Prinzips oder etwa in Gestalt einer Form als primäre Substanz²² –, sondern auch nicht vollständig beim Einsetzen dieser ersten ontogenetischen Relationierung. Das in die Individuationsprozesse aufgelöste Individuum entfaltet sich vielmehr als eine pluriphasische Passage. Es wird durch und als Relationen hindurch, welche darüber hinaus verschiedene Existenzniveaus und Bereiche durchqueren (können):

²¹ Vgl. zur „Zwischengliedslogik“ Cuntz, Michael: Wie Netzwerkuntersuchungen zu Ermittlungen über Existenzweisen führen. Anmerkungen zur *Enquête sur les modes d'existence* anlässlich eines Interviews mit Bruno Latour. In: *ZKM 2* (2013): 101-110, hier S. 103.

²² Vgl. Met. Z, 7, 1032b, 1f.; Met. Z, 8, 1033b, 16.

La relation existe physiquement, biologiquement, psychologiquement, collectivement comme résonance interne de l'être individué; la relation exprime l'individuation, et est au centre de l'être. (IPC, S. 210)

Welche Arten der Relationalität zum Tragen kommen (können) oder wie lange diese möglich sind, hängt dabei von der Individuationsweise (physisch, lebendig, technisch, ästhetisch etc.) und dem Regime der Metastabilität selbst ab bzw. umgekehrt. Dies erlaubt Simondon, verschiedene Bereiche und Fragestellungen mithilfe des verschobenen Relationskonzepts umzuarbeiten – bis hin zu Fragen der Wahrnehmung, Emotionen und Affektivität (vgl. IPC, S. 73-123), die damit ebenfalls zu quasi-ontogenetischen Operationen werden. Das was *existierend wird*, kann dabei weder in die Position eines *gegebenen* Relatums noch eines gegebenen Zwischenglieds eintreten. Es kann überhaupt keine Relation formieren und sein, ohne sich dabei zu individuierten. Das Inter* im Interelementaren ist also nicht so sehr als Zwischenglied aufzufassen, sondern viel eher als eine Bezeichnung, die vorrangig auf die Skalierung zu beziehen ist – auf eine skalierte mittlere Größenordnung, relativ zu einer kleineren und einer größeren, in einem modifikatorischen und ontogenetischen Prozess. Das rekonzeptualisierte Relationale erweist sich demnach als ein Resultat zahlreicher Operationen und Verschiebungen. Diese sind:

- a) Einführung des prinzipienlosen Präindividuellen, das die dem Individuum angenährten, eine Substantialität besitzenden Individuationsprinzipien ersetzt.
- b) Relation bekommt gegenüber ihrem konzeptionellen Wert als logische Kategorie eine reale ontogenetische Wirksamkeit (Realität der Relation).
- c) Individuum wird selbst zur Relation, zur Aktivität der Relation.
- d) Diese Aktivität der Relationierung ist ein singulärer und konkreter Prozess, wobei die Aufmerksamkeit für die und Analyse der jeweiligen Operationen das Modell schlichter Vereinigung bzw. Synthese ersetzt.
- e) Co-Resultat der ersten ontogenetischen Relationierung (interne Resonanz) ist selbst eine Relation (Individuum-Milieu).
- f) Relation zwischen zwei Individuen kann keine Relation zwischen gegebenen Termen sein, sie ist Co-Individuation, d. h. Relation zwischen zwei Relationen.

Abgrenzungen gegenüber dem Hylemorphismus finden dabei vor allem in den ersten vier Schritten statt, aber auch unter e) lassen sich Umformulierungen geltend machen, worauf noch einzugehen sein wird. Das Verhältnis von Simondons eigenen Konzepten zu Aristoteles dürfte dabei als gespalten bezeichnet werden. Obwohl seine Philosophie durch eine kritisch-distanzierende Haltung zum Hylemorphismus geprägt ist, verdankt sie einiges der aristotelischen Terminologie und Überlegungen. Entsprechend bemerkte Muriel Combes, dass die Stoff-Form-Unterscheidung von Simondon nicht gänzlich verworfen, sondern eher umgearbeitet wird.²³ Dies erfordert nicht nur eine Aufmerksamkeit dafür, wie er sie genau verschiebt und durch welche eigenen Begriffe er sie

²³ Vgl. Comes: Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual, a.a.O., S. 5.

ersetzt, sondern macht es auch notwendig, die Verschiebungen weiterzutreiben. Im nächsten Schritt gilt es also zunächst, seine Analyse der Terme Materie und Form genauer zu beleuchten.

2. Form und Materie

Spätestens mit der Einführung der Metastabilität zeichnet sich ab, dass Simondons eigene Begriffe weder gegebene und abgeschlossene noch für sich isolierte Individuen sein können, sondern selbst metastabil sind, miteinander resonieren, vielfältige Individuationsoperationen durchgehen können und auf weitere offen sind. Dies gilt auch für Form und Materie, die zugleich verabschiedet, dann immer wieder aufgegriffen und neu verschoben werden. Der ursprüngliche Dissertationstitel *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* deutet dabei bereits an, dass der Reformulierung der Form – die ihre ausdrücklichste Verschiebung hin zu einem eigenwilligen Entwurf der Information findet – eine explizitere Aufmerksamkeit gewidmet wurde als der Materie. Die ausführlichsten Auseinandersetzungen mit letzterer finden dagegen im Zuge der detaillierten Problematisierung des Hylemorphismus als technologisches Paradigma am Beispiel der Ziegelsteinproduktion (vgl. Ind. I, S. 37-64) statt.

Es wurde bereits hingewiesen, dass Simondons Lesart des aristotelischen Modells auf eigenen Prämissen aufbaut und in gewisser Hinsicht auch durchaus selektiv ist. Auch ohne einen Rückgriff auf den Begriff der Metastabilität sollte es klar sein, dass auch Aristoteles' Texte ihre eigene Geschichte, Rezeptionsgeschichte, Problemstellungen und konkurrierende Auslegungen etc. haben. Nicht einmal bei dem Griechen selbst lässt sich von einem einzigen Hylemorphismus sprechen, vielmehr wurde konstatiert, dass es zwischen den Konturierungen in *Physik* und *Metaphysik* Modifikationen gibt.²⁴ Bisweilen werden sogar zwei unterschiedliche Konzepte innerhalb der *Metaphysik* angenommen,²⁵ sodass von einer Einigkeit darüber, was konkret den Hylemorphismus ausmacht, nicht auszugehen ist. Simondon zitiert Aristoteles nicht direkt und gibt auch keine Referenzen zu seinen Texten an. Jedoch lassen sich einzelne Problemstellungen erkennen, die adressiert und in den Vordergrund gerückt werden.

Es ist hilfreich, einige Aspekte der Form-Stoff-Unterscheidung anhand des aristotelischen Verständnisses des substantiellen *Werdens* darzulegen, um Simondons Verschiebungen pointieren zu können. Gerade mit Blick auf den ersten Schritt der Relationskonzeption (Punkt a)) kann dabei der häufige Rekurs auf und Absetzung von Präexistenz und Vorgängigkeit der Terme (vgl. Ind. I., S. 25, 31, 33, 48, 59) konkretisiert werden. Denn es kann nicht darum gehen, jegliche Form von etwas der Individuation Vorgängigem abzustreiten und so ein Werden quasi aus dem Nichts zu

²⁴ Vgl. de Vries S. J., Josef: Zur aristotelisch-scholastischen Problematik von Materie und Form. In: *Scholastik* 32 (1957): 161-185.

²⁵ Vgl. Yu, Jiyuan: Two Conceptions of Hylomorphism in *Metaphysics* ZHΘ. In: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 15 (1997): 119-145.

postulieren, sondern vielmehr eine bestimmte Auffassung davon zu verwerfen. Für Aristoteles *wird* nun das Kompositum, die hylemorphe Substanz, nicht jedoch die Form und – in bestimmter Hinsicht – auch nicht die Materie:

Indem nun das werdende durch etwas wird (darunter verstehe ich das, von dem der Anfang des werdens (*g nesis*) ausgeht) und aus etwas (dies mag aber nicht die Formberaubung, sondern der Stoff sein; denn wir haben schon erklärt, wie wir dies meinen) und etwas wird (nämlich Kugel oder Kreis oder sonst anderes der Art), so macht der Werktätige sowenig wie den Stoff, das Erz, ebensowenig auch die Kugel, ausgenommen im akzidentellen Sinne, weil die ehernen Kugel eine Kugel ist und er jene macht. [...] Ich meine, das Erz rund machen heißt nicht das Runde oder die Kugel machen, sondern etwas anderes, nämlich diese Form, in einem anderen hervorbringen. [...] Aus dem Gesagten erhellt also, daß dasjenige, was wir als Form oder Wesenheit bezeichnen, nicht wird, wohl aber die nach ihr benannte Vereinigung (*s nholos*), und daß in jedem werdenden ein Stoff vorhanden ist, und das eine dies, das andere das ist.²⁶

Werden basiert demnach auf zwei quasi „nicht-werdenden“ Entitäten. Das Nicht-Werden der Form und der Materie wird dabei unterschiedlich begründet und erklärt. Die Materie wird bei Aristoteles als Zugrundeliegendes verstanden, das durch die Prozesse des werdens und vergehens hindurch beharrende.²⁷ Ein Klumpen Erz zu einer ehernen Kugel zu verarbeiten, bedeutet die Annihilation des Klumpens, aber nicht von Erz, welches in der ehernen Kugel beharrt. Dies lässt sich auf zwei Weisen auslegen: Wird der Klumpen Erz als hylemorphes Kompositum betrachtet, d. h. davon ausgegangen, dass Materie nie wirklich ohne Form existiert, bedeutet das Werden der ehernen Kugel eine Umformung.²⁸ Der Klumpen verliert eine Form und gewinnt eine andere. Wird der Klumpen Erz als formlos gesetzt, liegt mit der Entstehung der ehernen Kugel eine Formung vor. In diesem Zusammenhang wird die Materie auch als vermögend gefasst, als dem Vermögen nach etwas Bestimmtes oder Anderes,²⁹ wobei

²⁶ Met. Z, 8, 1033a, 24-1033b, 19.

²⁷ Vgl. Phys I, 7, 190a, 17f.; Phys. I, 7, 190b, 1-17; Phys. I, 9, 192a, 2-35. Josef de Vries hat darauf hingewiesen, dass die Konzepte der Materie in der *Physik* und der *Metaphysik* divergieren. Der physischen Konzeption der Materie als Zugrundeliegendes und als durch Prozesse des werdens und vergehens hindurch beharrendes steht ein metaphysischer Abstraktionsbegriff zur Seite, der durch die logische Operation der Subtraktion *aller* Bestimmungen gewonnen wurde und so zur Vorstellung der Materie als Bestimmungsloses, Unerkennbares, reine Potenz führt (de Vries: Zur aristotelisch-scholastischen Problematik von Materie und Form, a.a.O., hier S. 162-167). Im *Metaphysik*-Buch Z, 3 wird der Abstraktionsbegriff eingeführt, allerdings spricht Aristoteles in Z, 3 und anderswo in der *Metaphysik* auch von der Materie als Zugrundeliegendes und Beharrendes (vgl. Met. Z, 7, 1033a, 9f.; Met. Z, 8, 1033a, 25-31; Met. Z, 13, 1038b, 1-6). Ich folge hier der Analyse von Hübner, der das Verhältnis der beiden Materiebegriffe diskutiert und in der Einführung des auf Abstraktion basierenden Materiebegriffs in Z, 3 u. a. die Motivation der Freilegung und Isolierung des Zugrundeliegenden sieht, aber auch die Disqualifikation des Zugrundeliegenden als ausreichendes Substanzkriterium, da andernfalls (nur) die Materie zur primären Substanz würde, dies aber ohne eigene substantielle Bestimmtheit nicht kann (Hübner, Johannes: Aristoteles über Getrentheit und Ursächlichkeit. Meiner: Hamburg, 2000. S. 53-64, insb. S. 61). Hübner weist auch darauf hin, dass auch in der *Physik* Aspekte dieses Abstraktionsbegriffs vorkommen (vgl. ebd., S. 60f., Fn. 121). Zum Nicht-Werden der Materie als Zugrundeliegendes in der *Metaphysik* vgl. ebd., S. 155-163. Man kann in gewisser Weise sagen, dass der Materiebegriff bei Aristoteles immer eine Abstraktionsoperation impliziert, insofern Materie als das bestimmt wird, was an einer konkreten Substanz durch Abzug der Form bleibt.

²⁸ Zu dieser Lesart vgl. Hübner: Aristoteles über Getrentheit und Ursächlichkeit, a.a.O., S. 168. Die zweite Möglichkeit dürfte die Immanenz-Lesart streng genommen nicht akzeptieren. Vgl. ebd., S. 159, S. 168, insb. Fn. 59.

²⁹ Vgl. Met. Z, 7, 1032a, 20-22; Met. H, 1, 1042a, 27f.; Met. H, 2, 1043a, 14-16; Met.  , 8, 1050a, 15f.; Met. A, 2, 1069b, 14-21; Met. A, 5, 1071a 10f.

dieses Vermögen nicht selten als passiv festgelegt wird.³⁰ Das Werden des hylemorphen Kompositums kann also entweder als Übergang von einer Bestimmtheit zur nächsten oder als ein Übergang von einer Unbestimmtheit zu einer Bestimmtheit perspektiviert werden, dem immer etwas Beharrendes zugrunde liegt. Die Materie unterliegt zwar den Prozessen des Werdens und Vergehens, aber als Vermögen nach etwas Bestimmtes zu sein oder nicht zu sein,³¹ nicht als Zugrundeliegendes und Konstituens des Kompositums.

Bestimmtheit erhält ein konkretes Ding aber durch die Form, die primäre Substanz.³² Obwohl das substanzielle Werden explizit über einen Wandel oder Erhalten der Form konzipiert wird, ist die Form selbst wiederum explizit als dem Vergehen und Werden nicht unterworfen eingeführt. Aristoteles begründet dies zunächst damit, dass es sonst zu einem Regress führen würde:

Denn wenn man auch diese, die Form, hervorbrächte, so müßte man sie aus einem anderen hervorbringen, denn dies war vorausgesetzt; z. B. man macht eine eiserne Kugel so, daß man aus diesem, nämlich dem Erz, dies macht, nämlich die Kugel. Wenn man nun auch dies selbst wieder macht, so müßte man es offenbar auf dieselbe Weise machen, und es würde so das Werden ins Unendliche fortschreiten.³³

Dies gilt aber laut diesem Argument auch für die Materie, sodass es an dieser Stelle der *Metaphysik* unklar bleibt, warum die Form darüber hinaus nicht dem Werden und Vergehen unterworfen ist. Auch bleibt es unplausibel, warum die (Um)Formung nicht vorläufige Zwischenformen beinhalten kann. Eine Antwort ist darin zu suchen, dass die Form als primäre Substanz qualifiziert wird und damit im Rahmen des aristotelischen Entwurfs bestimmte Kriterien der Substantialität dies erfordern. Primäres kann laut Aristoteles in verschiedenen Hinsichten ausgesagt werden und die Substanz ist dem Begriff, der Erkenntnis und der Zeit nach primär, was ihre selbstständige Abtrennbarkeit garantiert.³⁴ Form als primäre Substanz und Wirklichkeit kann nicht zugleich mit dem hylemorphen Kompositum entstehen, ohne ihr zeitliches Primärsein einzubüßen.³⁵ Auch als eine der vier Ursachen des Werdens (wie auch Materie) muss sie diesem vorausgehen. Erkennbar ist für Aristoteles weiterhin nur etwas, was nicht vergänglich ist, weswegen auch die konkreten zusammengesetzten Substanzen als primäre Substanzen ausscheiden.³⁶ Aus diesen Gründen muss er auch die Form, Garant der Substantialität eines Kompositums, als (definitiv) getrennt von der Materie

³⁰ Zur Unterscheidung von passiven und aktiven Vermögen vgl. Met. Δ, 12, 1019a, 15-30; Met. Θ, 1, 1046a, 9-25; zur Passivität der Materie GC I, 7, 324a, 21; GC I, 7, 324b, 5; GC I, 7, 324b, 18; GC II, 9, 335b, 29-35.

³¹ Vgl. hier auch Met. Z, 15, 1039b, 20-31.

³² Vgl. Met. Z, 7, 1032b, 1f.; Met. Z, 8, 1033b, 16.

³³ Met. Z, 8, 1033b, 1-5.

³⁴ Vgl. Met. Z, 1, 1028a, 30-35.

³⁵ Auf die Frage der Vorgängigkeit im Rahmen der Möglichkeit-Wirklichkeit-Unterscheidung wurde schon hingewiesen, vgl. Met. Θ, 8, 1050a, 4f.; Met. Θ, 8, 1050b 2-6.

³⁶ Vgl. Met. Z, 15, 1039b, 20-1040a, 8. Gegenstand des Wissens kann damit im Grunde nur Allgemeines sein (vgl. zur Allgemeinheit als Unveränderliches-Ewiges Met. B, 4, 999a, 24-999b, 6), für Aristoteles kann aber das Allgemeine keine Wesenheit, kein bestimmtes Etwas sein (vgl. Met. B, 6, 1003a, 6-16; Met. Z, 13), sodass ein zentrales Problem der *Metaphysik* sein wird, den Widerspruch zwischen zwei verschiedenen Kriterien auszuhandeln und die Erkennbarkeit der Form als partikuläre zu begründen.

konzipieren, weil letztere als etwas Unbestimmtes keinen Begriff hat, an sich unerkennbar ist und den Prozessen des Werdens und des Vergehens unterliegt.³⁷ Wie die Getrenntheit der Form bei Aristoteles und in Absetzung von einer platonischen Position genau projiziert wird und worauf sie sich alles bezieht, ist dabei Gegenstand reger Forschung.³⁸ Kurz: Die Form muss dem Werden und Vergehen entzogen werden, damit sie eine definitorische, epistemologische und ontologische Priorität gegenüber der Materie und dem Kompositum erhalten kann. Dass dies nicht ohne Folgeprobleme, Widersprüche und offene Fragen bleiben kann, dokumentieren zahlreiche Kontroversen zum aristotelischen Hylemorphismus. Anders als zahlreiche Aristoteles-Forscher interessiert Simondon jedoch nicht, wie diese Probleme exegetisch eingestuft oder Widersprüche innertheoretisch gelöst werden können, sondern ob diese Konzeption überhaupt tragfähig ist. Die Form ist bei Aristoteles dabei durchaus komplexer als in den Beispielen, die dem Kunstfertigen bzw. Technischen entnommen sind. Im Bereich des Natürlichen kann sie nicht mehr einfach eine geometrisch erfassbare Gestalt meinen, sondern bedeutet als Seele³⁹ vielmehr – in der Quintessenz – die Ursache⁴⁰ und die vollendete Wirklichkeit⁴¹ von Leben(saktivitäten)⁴² eines natürlichen organischen Körpers.

Entscheidend bleibt aber, dass jenseits definitorischer Manöver im Rahmen aristotelischer Metaphysik, die hylemorphe Konzeption ihre größte Anschaulichkeit und Plausibilität gerade aus dem Kunstfertigen bzw. Technischen zieht. Es ist an solchen Beispielen am ehesten ersichtlich, warum die Form dem Kompositum als vorausgehend gedacht werden kann – als mentale Vorstellung eines Herstellenden⁴³, die möglicherweise den Herstellungsprozess erst initiiert. Deshalb wird es auch nachvollziehbar, weshalb Simondon feststellt, dass der Hylemorphismus dem technologischen Bereich entnommen und auf andere Individuationsformen generalisierend übertragen wurde (vgl. Ind. I, S. 37). Dass dieses Modell aus zeitgenössischer Sicht durch die Problematisierung eines autonomen Subjekts und im Zusammenhang mit dem Subjekt-Objekt-Verhältnis getroffen werden kann, thematisiert Simondon nicht, während er an anderen Stellen genau seine Infragestellung betreibt. Er setzt seine Analyse anderswo an, wobei er die

³⁷ Vgl. Met. Z, 10, 1035a, 1-31 und 1035b, 31-1036a, 11; Met. Z, 11, 1036a, 25-1036b, 6 (Gerade an dieser Stelle treten allerdings in Bezug auf die (definitorische) Ablösbarkeit der Seele als Form vom Körper, anders etwa als bei der erzernen Kugel, Ambivalenzen auf.).

³⁸ Getrenntheit kann etwa definitorisch, lokal, numerisch oder ontologisch gemeint sein. Vgl. zu unterschiedlichen Positionen Spellmann, Lynne: Substance and Separation in Aristotle. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995. S. 83-93; Hübner: Aristoteles über Getrenntheit und Ursächlichkeit, a.a.O.; Fine, Gail: Separation. In: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 2 (1984): 31-87; Morrison, Donald: Separation in Aristotle's Metaphysics. *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 3 (1985): 125-157; zum Problem der Einheit des hylemorphen Kompositums aus der Perspektive der Potenzialität und Aktualität vgl. Witt, Charlotte: Hylomorphism in Aristotle. In: *Apeiron* 22 (1989): 141-158.

³⁹ Vgl. De an. II, 1, 412a, 20-21 sowie Met. Z, 10, 1035b, 15-19; Met. Z, 11, 1037a, 5.

⁴⁰ Vgl. De an. II, 4, 415b, 8-12.

⁴¹ Vgl. De an. II, 1, 412a, 27f.; 412b, 6.

⁴² Vgl. De an. II, 2, 413a, 20-25.

⁴³ Für die technischen Beispiele spricht Aristoteles davon, dass ihre Form in der Seele vorhanden ist (vgl. Met. Z, 7, 1032b, 1).

Voraussetzungen der antiken Variante und ihre beiden zentralen Begriffe sukzessive mit seinen eigenen konfrontiert und sie so umarbeitet.

Simondon gesteht durchaus zu, dass der Hylemorphismus ein Modell der Individuation, der Ontogenese, beinhaltet (vgl. Ind. I., S. 37; IPC, S. 41). Dieses wird aber als abstrakt und zu summarisch abgewiesen (vgl. Ind. I, S. 38). Seine Abstraktheit liegt u. a. darin, dass das hylemorphische Schema den konkreten Operationen des Werdens keine Rechnung trägt (und somit auf den vierten Schritt d) der Simondon'schen Relationskonzeption verweist); aber auch die von diesem vorausgesetzten Form und Materie sind abstrakt bzw. abstrakte Begriffe (Punkt b))⁴⁴, während die Analyse des tatsächlichen Herstellungsprozesses zeigt, dass dafür eine nicht-beliebige Form und eine nicht-beliebige Materie benötigt werden (vgl. Ind. I, S. 37-38).⁴⁵ Ein wirkliches Individuum wie Ziegelstein entsteht nicht, indem sich eine abstrakte, immaterielle und nicht-werdende Form mit einer beliebigen Materie bzw. ein Begriff einer geometrischen Form wie Rechteck mit einer „rohen“ Materie vereinigt und dieser aufgezwungen wird. Die Vorstellung der Vereinigung negiert nicht nur konkrete technische Operationen, sondern übersieht auch, dass eine geometrische Form wie Rechteck und eine Menge „rohem“ Lehm zu inkompatibel sind; zwischen ihnen kann keine direkte Mediation hergestellt werden (vgl. Ind. I, S. 38). Damit diese beiden zu unvereinbaren Realitäten einander begegnen können, müssen zunächst zwei unterschiedliche Operationsketten eine gemeinsame Mediation vorbereiten, die sich zwischen einer makrophysischen (größer als Individuum) und mikrophysischen (kleiner als Individuum) Größenordnung abspielt (vgl. Ind. I, S. 38).

Die erste Operationskette produziert eine materielle Gießform, die aus geeignetem Material und so konstruiert werden muss, dass sie sowohl offen wie geschlossen sein kann, ohne dass die in sie gegossene Lehm Masse durchsickert; die Innenwände müssen bearbeitet oder spezifisch beschichtet sein, damit der feuchte Lehm nicht an den Wänden haften bleibt und so der spätere Ziegelstein bei der Entnahme nicht beschädigt wird (vgl. Ind. I, S. 38). Die technischen Operationen, die die Gießform durchläuft, spielen sich auf der makroskopischen Größenordnung relativ auf das zukünftige Individuum ab (vgl. Ind. I, S. 39, Fn. 2). Die zweite Operationskette muss den Lehm vorbereiten, diesen von großen Kieselsteinen, Wurzeln oder Pflanzenresten reinigen und sieben; damit er formbar wird, muss er befeuchtet und zu einer homogenen Masse geknetet werden, die plastisch genug ist, um sich der Gießform anzupassen und konsistent genug ist, um nach der Trocknung diese Form zu halten bzw. nicht zu zerbröseln (vgl. Ind. I, S. 39). Die Reinigung und die Vorbereitung des Lehms müssen unter Ausnutzung seiner kolloidalen Eigenschaften – d. h. auf einer mikroskopischen Größenordnung einsetzend – eine Homogenität und einen Feuchtigkeitsgrad erreichen, damit die Konsistenz und die Plastizität im Einklang stehen (vgl. Ind. I, S. 39). Der

⁴⁴ Hier kommt die bereits angemerkte Ambivalenz zwischen Extremen der *konzeptuellen* Terme und Extremen *konkreter* End- bzw. Ausgangspunkte einer *realen* Individuation zum Tragen.

⁴⁵ Im Übrigen hat Aristoteles darauf selbst hingewiesen – jedes Ding hat seine eigene Materie und nicht aus jeder kann man alles machen. Vgl. Met. H, 4, 1044a, 15-32.

Lehm ist als kolloidales bereits geformt, weist das auf, was Simondon an anderer Stelle mit impliziten Formen bezeichnet (vgl. Ind. I, S. 50-55).

Als entscheidend an dieser Analyse erweist sich dabei weniger der Befund, dass die Materie bereits eine Form hat. Das wäre vor dem Hintergrund der aristotelischen Argumentation akzeptierbar und würde den Lehm als ein hylemorphes Kompositum ausweisen, welches eine Form verliert und als Ziegelstein eine andere gewinnt. Gravierender wirkt sich die Feststellung aus, dass auch die Form materialisiert ist, und zwar nicht als dem Ziegelstein immanent und als sein Ziel, sondern als ein zweites Artefakt – was im Rahmen der aristotelischen Begriffe zu einer unmöglichen Konzeption des Werdens ausgehend von zwei hylemorphen Komposita und damit in eine Sackgasse führt. Die Bemühungen der Unterscheidung der Form und Materie sowie die Begründung der Immaterialität der Form zielen genau darauf, Form selbst nicht zu einem hylemorphen Kompositum werden zu lassen, welches als vergängliches als unerkennbar gesetzt wird. Die Analyse konkreter technischer Operationen eines einzigen Beispiels führt das hylemorphe Projekt an seine Grenzen, weil sie eine Realität befördert, die die begriffliche Arbeit der Metaphysik nicht vorsieht. Mit Didi-Huberman lässt sich pointieren, dass diese „die philosophische Bedeutung des Worts ‚Form‘ umkehrt, indem es zu seiner handwerklichen Realität zurückkehrt.“⁴⁶ Zugleich horizontalisiert Simondon die vertikale und hierarchische Beziehung zwischen Form und Materie, indem diese auf einer Ebene situiert und beide prozesshaft werden sowie die Aktiv-Passiv-Hierarchie destabilisiert wird:

Form und Materie sind als zwei transformative Halbketten (*demi-chaînes de transformations*, Ind. I, S. 39) einer technischen Operation zu betrachten, die schrittweise miteinander in eine Beziehung treten, und zwar auf demselben „Level der Existenz“ (*niveau d'existence*) (Ind. I, S. 41). Dem Voraus und Danach eines Denkens der Ursachen oder Prinzipien der Individuation hält Simondon das Während, Trans* und Co* entgegen. Dass der Lehm eine rechteckige Form erhält, stellt weder die erste noch die letzte Etappe der Transformationen dar. Die Lehm Masse muss sich in der Gießform gleichmäßig und ohne Lufteinschlüsse verteilen, wobei die kolloidalen Eigenschaften die Bedingungen dafür sind. Die Gießform zwingt der Lehm Masse dabei keine Form auf, sondern lenkt und limitiert ihre Ausbreitung; sie fungiert wie modulierende Handgesten, die jedoch fixiert sind (vgl. Ind. I, S. 40). Dieser Verteilung und Begrenzung folgen Prozesse der Trocknung und des Brennens. Die Formung findet nicht einfach dadurch statt, dass die Lehm Masse äußerlich die Gestalt der Gießform annimmt, sie geschieht genauso auf der Ebene der mikroskopischen Verteilung, auf der Ebene der molekularen Relationen. Für Simondon kann die Plastizität des Lehms keine passive Fähigkeit zur (äußerlicher) Formbarkeit bedeuten, vielmehr machen seine kolloidalen Eigenschaften ihn aktiv plastisch (vgl. Ind. I, S. 39).

In diesem Sinne spricht Simondon nicht passivisch von der Formung oder Empfangen der Form, sondern von der „Formnahme“ (*prise de forme*) (Ind. I, S. 43). Allerdings wäre damit wenig gewonnen, hierbei lediglich von einer „Aktivierung“ der Materie

⁴⁶ Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln: DuMont, 1999. S. 139.

auszugehen und Simondons Reformulierung der Materie als Verschiebung von „form-receiving passivity“ zu „form-taking activity“⁴⁷ zu lesen, wie es Tim Ingold vorschlägt. In dem Maße, wie die Form-Materie-Hierarchie traditionell auch von einer Aktiv-Passiv-Hierarchie grundiert ist, würde die Aktivierung der Materie zwar zu einem Bruch mit den fixierten Zuschreibungen von Aktivität und Passivität führen, ihre Hierarchisierung selbst aber unangetastet lassen, insofern dem Aktiven wieder der Vorrang gegeben wäre.⁴⁸ Statt das Aktive einseitig zu positivieren, deutet Simondon dagegen eine Horizontalisierung im Modus der Simultanität an: Die Fähigkeit, eine Form zu empfangen, ist gleichbedeutend mit der Fähigkeit, diese zu halten (vgl. Ind. I, S. 39).⁴⁹ Die Formnahme vollzieht sich weder dadurch, dass einer passiven Materie eine aktive Form aufgezwungen wird, noch dadurch, dass einer aktiven Materie eine passive Form gegenüber steht. Vielmehr handelt es sich um einen gemeinsamen Prozess, der auf interner Resonanz, einem Kommunikativwerden von zwei gleichwertigen Kräften in einem System, beruht:

Les parois du moule jouent par rapport à un élément d'argile le même rôle qu'un élément de cette argile par rapport à un autre élément voisin: la pression d'un élément par rapport à un autre au sein de la masse est presque aussi forte que celle d'un élément de paroi par rapport à un élément de la masse; la seule différence réside en ce fait que la paroi ne se déplace pas, alors que les éléments de l'argile peuvent se déplacer les uns par rapport aux autres et par rapport aux parois. (Ind. I, S. 40f.)

Die Mediation geht für Simondon genau dadurch vonstatten, dass die mikroskopischen Bedingungen des Lehms mit den makroskopischen der Gießform und ihrer Innenwände in einer Systematizität komplementärer und gleichwertiger „Kräfte“ aufeinander abgestimmt werden, miteinander resonieren. Die Innenwände bilden einen limitierenden Widerstand, einen Gegendruck zu dem sich ausbreitenden Lehm, welcher wiederum seinerseits einen Druck auf die Innenwände ausübt – nicht zuletzt deshalb, weil er die Bewegungen des Eindrückens des Arbeiters und seine Energie kanalisiert. Im Prozess des Ausfüllens der Gießform aktualisiert sich schrittweise die potenzielle Energie, die der Lehm mit sich trägt, wobei die potenzielle Energie einen Zustand des Gesamtsystems aus Hände-Lehm-Gießform bezeichnet (vgl. Ind. I, S. 40-43).⁵⁰ Sobald

⁴⁷ Ingold, Tim: *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York/London: Routledge, 2013. S. 25.

⁴⁸ Vgl. ausführlicher zu diesem Problem aktueller Konzepte des Materiellen, insbesondere im Kontext der Agency-Ansätze, Moskatova, Olga: *In the Event of Non-Happening. On the Question of Activity and Passivity of Materials*. In: Finke, Marcel/Weltzien (Hg): *State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials*. Berlin: Reimer, 2017. S. 105-120.

⁴⁹ Simondon analysiert nicht die Rolle des herstellenden Menschen in Bezug auf die Problematik von Aktivität und Passivität, insofern diese hier als Verhältnis von Form und Materie adressiert ist. Diese Frage wird im Kapitel IV.1 behandelt.

⁵⁰ Mit Blick auf die klassischen Anwendungsbereiche der potenziellen Energie als Lage- und Spannenergie (gehobene und gespannte Körper) bleibt es unklar, ob in diesem Falle tatsächlich von potenzieller Energie gesprochen werden kann und wie Simondon diese hier genau denkt. Auch stellt sich die Frage, warum vorrangig die potenzielle Energie und keine andere für Individuationssysteme *physikalisch* entscheidend ist. Nicht zuletzt dieses Beispiel legt vielmehr nahe, potenzielle Energie eher *philosophisch* zu lesen – als eine Asymmetrie und Heterogenität des Systems, die im Rahmen von Simondons Philosophie der Individuationen und Relationen eine wichtige Bedingung für Transformationen und Prozesse darstellt. Auch seine Beispiele der ungleichmäßigen Wärmeverteilung

die Gießform vollständig mit der Lehm Masse gefüllt wird, gleichen sich diese Kräfte aus, sie verteilen sich gleichmäßig im nun stabilisierteren System: Diese Verteilung und Reziprozität der Kräfte etabliert einen Zustand, der einem höheren Gleichgewicht entspricht (vgl. Ind. I, S. 41f.).

Die Formnahme als ein gemeinsamer Prozess exemplifiziert nichts anderes als die Relation als einen realen, konstituierenden Vorgang des Individuationssystems (Punkte b) und c)). An dieser Stelle wird auch verständlich, worauf Simondon zielt, wenn er dem Hylemorphismus vorwirft, dass dieser das Prinzip der Individuation entweder in der Form oder in der Materie verortet, aber nicht in ihrer Relation selbst (vgl. Ind. I, S. 48) (was gegenüber der Darstellung in III.1 einen neuen problematischen Aspekt einführt). Mit dem Entfalten dieser Aktivität der Relationierung als zwei transformative Halbketten kann Simondon auch plausibel machen, inwiefern der Prozess des Werdens keine einfache Synthese oder Verknüpfung von Teilen sein kann (Punkt d)), weil sie in diesem Modell faktisch als Extreme getrennt bleiben müssten (vgl. dazu Ind. I, S. 48) (Aspekte, die unter Punkt a) verhandelt werden) und ggf. nur mental-konzeptionell verbunden wären (Punkt b)). Dadurch wird auch deutlich, inwiefern die Reformulierung der extremen Terme in inkompatible Größenordnungen das Problem nicht ihrerseits wiederholen muss (was später mithilfe des Transduktionsbegriffs ebenfalls thematisiert wird). Die Bemerkung, dass der Hylemorphismus das Individuum zum Relatum, zum Term einer Relation macht, statt es als Aktivität der Relation zu betrachten (vgl. Ind. I, S. 60), der den Akzent der Absetzung wieder etwas anders legt, aber die Frage der Präexistenz zu interpretieren scheint (Aspekte, die unter Punkt a) verhandelt werden), erklärt sich allerdings nur mit Blick auf die Form als primäre Substanz, was Simondon nicht direkt entfaltet. Diesbezüglich führt er vielmehr seinerseits eine irreführende Charakterisierung ein, indem er die Form nun als nicht-werdend (vgl. Ind. I, S. 42f.) bezeichnet.

Vor dem Hintergrund der Analyse der relationalen Formnahme werden die Form als eine topologische, limitierende Bedingung und die Materie als Vehikel potenzieller Energie reformuliert (vgl. Ind. I, S. 43). Bezüglich dieser limitierenden Funktion der Gießform schlussfolgert Simondon dabei, dass die Form anders als die Materie nicht wird, sich nicht modifiziert und nicht entwickelt (vgl. Ind. I, S. 42, 43). Zwar ist gewiss nicht ihre *metaphysische* Konzeption gemeint, sondern die konkrete Gießform, und zwar hinsichtlich eines der Teilprozesse der Individuationsoperation. Allerdings verspielt Simondon damit auch eine mögliche Pointierung seiner Analysen und eine kritische Absetzung von dem Nicht-Werden der Form bei Aristoteles. Obwohl diese später durch den (prozessual-relationalen) Begriff der Information ersetzt wird, lassen sich bereits den Ausführungen zur Formnahme wichtige Nuancierungen entnehmen, insofern hierbei physische Pluralisierung und eine Prozessualisierung der Formen gezeigt werden: das Werden der Form als Gießform und das Werden der Form als Lehm. Beide sind aufgelöst in Prozesse als zwei komplementäre Operationsketten,

eines Körpers demonstrieren zwar eine Asymmetrie und Veränderbarkeit des Systems, jedoch nicht potenzielle Energie im engeren Sinne (vgl. Ind. I, S. 65).

welche keine Formungen, die eine Formlosigkeit voraussetzen, sondern eine Reihe von Transformationen erfassen.

Transformation, auch angesichts seiner medienwissenschaftlichen Relevanz, bleibt dabei durchaus ein ambivalenter Begriff, insofern er zum einen eine Wandlung, eine Modifikation im weitesten Sinne bezeichnen kann, zum anderen aber auch buchstäblicher eine Wandlung der Form, eine Umformung, und damit wieder nahelegt, dass das Entscheidende am Werden oder an Veränderungen auf der Ebene der Form – auch wenn nun prozessualisiert – zu suchen ist, während die Materie als Beharrendes vorausgesetzt bleibt. Simondons Individuationsphilosophie scheint sich durchaus von dieser Vorstellung zu distanzieren. Nicht die Form hat einen Erklärungswert, sondern Relationen, Operationen und Zustände der Metastabilität. Individuation ist genereller angesetzt und die Formnahme hat eine Erklärungskraft lediglich für einige Individuationsoperationen, aber auch nicht mehr. Laut Simondon lässt sich die Formnahme von der Individuation, aber nicht Individuation von der Formnahme her denken (vgl. IPC, S. 208). Als eine spezifische technische Operation lässt sie sich weder auf andere Modi der Individuationen verallgemeinern, noch für jegliche technische Prozeduren als verbindlich erklären. Hylemorphismus und seine Schlussfolgerungen orientieren sich an wenigen Verfahren wie Keramikproduktion, während sie bereits bei der Metallurgie oder landwirtschaftlichen Techniken an ihre Grenzen kommen (vgl. Ind. I, S. 54).

Darüber hinaus lässt Simondon keinen Zweifel daran, dass Individuationen für ihn materiell verankerte Operationen sind. Obwohl er proklamiert, dass der Begriff der Materie – neben dem der Substanz oder Form – zu ersetzen und zu verwerfen ist (vgl. Ind. I, S. 30), behält er diesen bei und spricht immer wieder von Materie, auch wenn diese nicht mehr als passive Unbestimmtheit gesetzt und aus dem metaphysischen Korsett herausgelöst ist. Nicht zuletzt deshalb, weil Simondon auf sie vorrangig im Kontext des – nun umgearbeiteten – Hylemorphismus explizit zu sprechen kommt, ist seiner Reformulierung der Form als limitierend und Materie als Vehikel der Energie noch einmal anders zu begegnen, was im Folgenden in zwei Schritten entfaltet wird.

3. Pluralität, Relativität und Rekursivität des Präindividuellen

In dem Maße, wie Simondons Beispiele immer bestimmte Aspekte der Individuationsprozesse entfalten, die über diese hinaus eine Aussagekraft haben, ist es nicht überraschend, dass er die energetisch-limitierende Funktionen auch an einer Elektronenröhre vorführt (vgl. Ind. I, S. 44) oder sogar – im Kontext der Kristallindividuation – die hylemorphe Situation generell als eine bezeichnet, in der die Materie der mikroskopischen und die Form der makroskopischen Größenordnung angehört (vgl. Ind. I, S. 80). Diese verallgemeinerten Zuweisungen sind allerdings sowohl bedenklich als auch nicht plausibel. Sie drohen Materie und Form wieder zu Funktionsbegriffen zu machen und vor allem Simondons eigene Begriffe durch Annäherung an aristotelische, nicht zuletzt auch im Hinblick auf das Relationale, in Selbstwidersprüche zu verwickeln. Mit anderen Worten: Eine Verallgemeinerung der

Form als limitierend bzw. makroskopische Größenordnung und Materie als Vehikel der Energie bzw. mikroskopische Größenordnung würde eine erneute Festschreibung und Rigidisierung riskieren. Hinzu kommt, dass das Präindividuelle in der Rezeptionsliteratur in die Nähe des aristotelischen *dýnamis*-Begriffs gerückt wurde und damit die Frage nach der Materie noch einmal auf einer anderen Ebene aufgeworfen wird. Dergestalt entsteht der Eindruck, dass das Präindividuelle entweder den metaphysischen Begriff der Materie allein oder beide Funktionsbegriffe beerbt.

Dagegen wurde darauf hingewiesen, dass das Potenzial des Präindividuellen und der Größenordnungen gerade darin besteht, sie nicht im Vorfeld zu spezifizieren und zu belegen und sie zugleich, trotz der Rede von zwei Größenordnungen, nicht als eine Zweiheit, sondern als eine heterogene Vielheit zu explizieren, die je nach konkreten Individuationssystemen und -regimen auf vielfältige Weise realisiert ist. Dies ist nicht nur bereits durch die Kurzformel „*mehr als Einheit und mehr als Identität*“ (*plus qu'unité et plus qu'identité*) (Ind. I, S. 24) vorgezeichnet, sondern auch in konkreten Analysen der Individuationsprozesse entfaltet. Die Gießform, so bemerkt Simondon in einer Fußnote, erweist sich nicht einfach als eine Gießform, sondern umfasst und totalisiert als eine Seite der technischen Operationskette das ganze Ensemble, das größer als das zukünftige Individuum ist, und bezieht sich auch auf die Werkstatt, Pressung, Lehm, Arbeiter etc. (vgl. Ind. I, S. 39, Fn. 2). Ähnlich bezeichnet die Form als Funktionsbegriff in Kristallisationsbeispielen die ganze makroskopische Ebene des Individuationssystems (vgl. Ind. I, S. 80). Als Funktionsbegriffe verdecken Stoff-Form und Größenordnungen also eine Heterogenität und damit auch nicht zuletzt eine, mit konkreten Individuationssystemen varrierende materielle Vielfältigkeit.

Was Simondon mit der Ziegelsteinproduktion vorführt, ist nicht so sehr als die operative Kompatibilitätsherstellung von materialisierter Form und informierter Materie zu pointieren, sondern als die von konkreten Materialien wie Holz und Lehm, die in materielle Anordnungen wie Werkstatt eingebettet sind, wie sie auf die Körperlichkeit des Arbeiters angewiesen sind, *aber sich darin nicht erschöpfen*. Die Größenordnungen, ihren faktisch mehrstelligen Wert bedenkend, stehen für eine Asymmetrie, für ein spannungsreiches Gefälle, für Metastabilität, die von den Funktionsbegriffen von Stoff und Form distanziert werden müssen, damit diese ihre heterogene, nicht-metaphysische Reichhaltigkeit zurückerhalten können. Vergegenwärtigt man sich, dass Simondon auf präindividuelle Metastabilität rekurriert, um so unterschiedliche Sachverhalte wie Wahrnehmung, Denken, Revolutionen, Kristallindividuationen oder Kollektivität etc. in ihrem Werden zu beschreiben, wird ersichtlich, dass die Erklärung des Präindividuellen aus dem Materie-, Material oder Materialitätsbegriff heraus, wie dies etwa Grosz vorschlägt,⁵¹ mehr verunklärt als

⁵¹ Grosz kennzeichnet das Präindividuelle als Materialität, Materie oder Material (zugleich und abwechselnd), bei der/dem es noch keine Trennung und Ausdifferenzierung von Materie und/oder Geist, Körper, Seele, Konzept gibt. Es ist eine Materialität, die Idealität, Mentalität und Konzeptualität etc. einschließt. Materie ist pluriformal, hat Potenzial zu einer Vielzahl von Formen. Vgl. Grosz, Elisabeth: Identity and Individuation. Some Feminist Reflections. In: de Boever, Arne/Murray, Alex/Roffé, Jon/Woodward, Ashley (Hg.): Gilbert Simondon. Being and Technology. Edinburgh: Edinburgh Univ.

erklärt, und vor allem riskiert, ein materielles *Prinzip* wiedereinzuführen und das Präindividuelle so wieder unter die Ägide einer Einheit zu stellen.⁵²

Vor diesem Hintergrund erweist sich Simondons Terminologie bisweilen als etwas inkonsistent. Auf der einen Seite wird das Präindividuelle als eine Disparation der Größenordnungen bestimmt und auf der anderen Seite neigt er dazu, diese auf einer Seite der Hilfsgrößen, der mikroskopischen Größenordnung, zu verorten, wie dies etwa in der Spezifizierung des Lehms im Ziegelsteinbeispiel oder der amorphen chemischen Lösung im Kristallisationsbeispiel geschieht (vgl. Ind. I, S. 43, Fn. 6; S. 76), was die Annäherung an den Funktionsbegriff der Materie begünstigt. Zugleich scheint Simondon mit der Charakterisierung dieser übersättigten Realität als ausdrücklich ohne Werden (*l'être sans devenir*, Ind. I, S.23) und ohne Phasen (*l'être en lequel il n'existe pas de phase*, Ind. I, S.23) die Opposition von Sein und Werden wieder zu errichten, die er als charakteristisch für substantielles Denken ausgewiesen hat: Dem Präindividuellen wird das Prozesshafte versagt. Dieser für Simondon zentrale Begriff adressiert eine Reihe von Problemstellungen und bietet eine Reihe von Alternativen für substanzialisierendes Denken an. Allerdings droht das nicht-phasische Präindividuelle, das dem Werden als Entstehung der Phasen sowohl logisch als auch ontogenetisch vorgelagert ist, die Etablierung ontologisch stabiler Seinsbereiche, wobei es zum Fundament bzw. einer fundamentalen Ressource des Werdens gerät. Das Individuum wird zwar relativiert und von der Idee eines absoluten Ursprungs abgesetzt, dafür beginnt das Präindividuelle, einem solchen zu gleichen.

Muriel Combes hat eine Lesart angeboten, die das Präindividuelle zumindest nicht als a-prozessual konzipieren muss:

[...] preindividual being can be perpetuated only by *dephasing*. The notion of dephasing, which in thermodynamics indicates a change in state of a system, becomes the term for becoming in Simondon's philosophy. Being is becoming, and becoming happens in phases. But dephasing is prior to phases, which stem from it – this is why preindividual being can be said to be without phase.⁵³

Das Dephasieren geht der Phase voraus, der Prozess dem Zustand. Jedoch bleibt das Problem der ontologisch definierten Bereiche und des Ursprungscharakters des Präindividuellen bestehen. Eine andere Lösung zeichnet sich bei Simondon selbst ab, der beiläufig auf die Möglichkeit seiner relativen Rekursivität eingeht:

Ultérieurement, l'être individué peut être à nouveau le théâtre d'une individuation, car l'individuation n'épuise pas d'emblée les ressources potentielles de l'être en une première opération d'individuation: le premier état préindividuel de l'être peut continuer à exister, associé au résultat d'une première individuation; on peut supposer, en effet, que l'individuation s'opère de manière quantique, par sauts brusques, *chaque palier d'individuation pouvant à nouveau être par*

Press, 2012. S. 37-56, hier S. 44f. Ich sehe nicht, auf welche Weise es aus der Materievorstellung als Vermögen nach/zu etwas Bestimmten hinausführen soll.

⁵² Während man durchaus in Frage stellen kann, inwiefern von einer Einheitlichkeit des Materiellen, einer Materie im Singular gesprochen werden kann, leistet die Annahme eines Prinzips genau diese Vereinheitlichung.

⁵³ Combes, Muriel: Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual. Cambridge, Mass./London: MIT, 2013. S. 4.

rapport au suivant comme un état préindividuel de l'être; il se produit alors un rapport des états successifs de l'individuation. (Ind. I, S. 237, eigene Herv.)

Diese Aussage bleibt bei Simondon nicht ohne Ambiguität. Dass ein Stadium der Individuation in Bezug auf eine folgende als präindividuell fungieren kann, legt die Relativität und eine gewisse Rekursivität des Präindividuellen nahe. Simondon hat hierbei allerdings vorrangig eine (rekursive) Relativität innerhalb einer Individuation im Blick, eine Relativität der Phasen eines Individuationssystems in Bezug auf dieses selbst. Dieses lässt sich dabei unschwer als das eines lebendigen Individuums erkennen, welches die Kapazität zur permanenten Individuation aufweist bzw. als eine Passage von einer zur nächsten Metastabilität definiert wird (vgl. Ind. I, S. 25, 27). Das Präindividuelle erscheint so doppelt denkbar – als etwas, das die Individuation ermöglicht und als ein Zwischenzustand von eben dieser. An anderen Stellen deutet sich darüber hinaus an, dass – wieder am Beispiel des Lebendigen (aber auch am Beispiel des Prärevolutionären (vgl. IPC, S. 63)) – Metastabilität ebenfalls ein Ergebnis von Entdifferenzierung und Destrukturierung, einem Prozess der in der Individuation sich einstellenden Inkompatibilität, darstellen kann (vgl. IPC, S. 55-60).

Obwohl diese Relativität, bisweilen Rekursivität und Entstehen von Metastabilität nah an die lebendigen Individuationssysteme gebunden sind und die Unterschiede in Metastabilitätsregimen etwa zwischen physischen, lebendigen und technischen Individuen nicht außer Acht gelassen werden dürfen,⁵⁴ schließt es ihre stärkere Berücksichtigung für andere Individuationssysteme nicht aus – insbesondere nicht die der Aspekte der Relativität und des Entstehens (weniger der Rekursivität im obigen Zitat). Dabei ist es nicht zwingend, diese Relativität überhaupt nur innerhalb eines Werdensregimes zu suchen: Eine Analyse der Individuationsprozesse z. B. eines ästhetischen Objekts, etwa einer Holzstatue, würde schnell offenbaren, dass in dieses u. a. ein pflanzliches Individuum eingeht. Dieses wäre als *ein Aspekt* des Präindividuellen, die Größenordnungen mitkonstituierender, aufzufassen, durch das hindurch das ästhetische Individuationssystem sich formieren kann. In diesem Sinne erweist sich das Präindividuelle nicht per se einfach als nicht-individuell, nur ist das Individuelle darin nicht das Entscheidende, sondern seine Inkompatibilitäten mitformierende Rolle. Das pflanzliche Individuum hat bereits zahlreiche Individuationsoperationen durchlaufen und ist nur *in Bezug auf* ein gänzlich anderes Individuationssystem, anderes Individuum und d. h. neue Existenz, als ohne Phasen zu verstehen. Damit ist nicht nur auf der Relativität und dem rekonfigurierenden Entstehen des Präindividuellen innerhalb einer Individuation, sondern auch quer zu Individuationssystemen zu bestehen, was auch konsequenterweise bedeutet, nicht von EINEM präindividuellen metastabilen System auszugehen, sondern von vielfältigen und konkreten.

⁵⁴ Zur aufschlussreichen Pointierung der Metastabilitätsregime vgl. Cuntz, Michael: Keine Synthese, kein Bauplan. Leben und (bio)technische Objekte in Simondons irreduktionistischer Philosophie der Individuation als Operation der Information. In: Gramelsberger, Gabriele/Bexte, Peter/Kogge, Werner (Hg.): Synthesis. Zur Konjunktur eines philosophischen Begriffs in Wissenschaft und Technik. Bielefeld: Transcript, 2014. S. 147-169, hier S. 159.

Dies impliziert nicht, dass wieder alles Seins zum bereits individuierten Sein erklärt oder in Individuen atomisiert wird. Wird es ernst genommen, dass es unterschiedliche Modi, Grade und Stabilitätsniveaus der Individuationen, die auf verschiedenen Levels und auf mehr oder weniger komplette Weise existieren können (vgl. Ind. I, S. 61), und der Individuen-Milieu-Paare gibt, ist damit vielmehr eine Differenzierungsweise markiert, die sich auf jeweils konkrete und variable Skalierung der Prozesse bezieht: D. h. das Präindividuelle ist nicht durch das Positionieren vor eine gegebene Differenz zwischen diesem und der Individuation identifizierbar, sondern durch das Begeben mitten in die Prozesse der Individuation eines jeweiligen Individuationssystems, in dem es als nach Größenordnungen skalierte Heterogenität relativ auf das konkrete System erst bestimmbar wird.⁵⁵ Dies erfordert auch konsequenter von Disparität zweier Größenordnungen auszugehen, statt das Präindividuelle einer der beiden zuzuweisen. Derart ist anzunehmen, dass die Individuationssysteme interferieren und das Präindividuelle so zu einer multiperspektivischen, prozessdifferenziellen Frage wird.

4. Materie – Material – Transmaterialisierung

The chemical combination of two substances produces, as is well known, a third substance, with properties different from those of either of the two substances separately, or both of them taken together. Not a trace of the properties of hydrogen or of oxygen is observable in those of their compound, water.⁵⁶

John Stuart Mill, 1882

Wenn dergestalt vorgeschlagen wurde, das Präindividuelle zu heterogenisieren, zu dynamisieren und zu relativieren, und vor allem Stoff und Form aus der Logik der *Funktionsbegriffe* herauszulösen und damit auch von der Zuweisung zu Größenordnungen, welche Konsequenzen hat es für eine Konturierung des Materiellen? Die Ziegelsteinproduktion führt die Produktivität und Prozessualität von konkreten Materialien vor, die sie nicht nur gemeinsam und relational entfalten, sondern auf die Art und Weise auch nur relativ auf spezifische Operationen. Ihre unterschiedlichen Rollen, ihre Funktionalität – wie limitierend und Energie transportierend – bringen Lehm und Holz in einem *konkreten, spezifischen* Individuationssystem zur Geltung, die quer zu Unterscheidung von Materie und Form, seien diese als materiell oder immateriell konzipiert, liegen. Die operationale Relativität muss dabei unterstrichen werden. Die Materialien sind relativ auf die Operation nicht beliebig. Wie Simondon selbst bemerkt, ergibt es noch keinen Ziegelstein, wenn die Gießform mit Sand aufgeföhlt wird, und das Zerschneiden des Lehms in feine Stücke produziert etwa keinen Faden (vgl. Ind. I, S. 38). Das Widerstandspotenzial der Innenwände hängt

⁵⁵ Genauso sollte es mittlerweile deutlich sein, dass mikro* und makro* ihrerseits relativ sind, nichts ist per se makro* oder mikro*.

⁵⁶ Mill, John Stuart: A System of Logic. Ratiocinative and Inductive, Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation. New York: Harper & Brothers, 1882. S. 267.

wiederum von ihrer Dicke und dem Material, aus dem sie gemacht sind, ab (vgl. Ind. I, S. 42). Materialien stellen keine homogenen Blöcke dar, an die eine einzige Frage gerichtet werden kann – die nach der Form, die selbst in Gestalt des Diskurses, der Bedeutung, der Intelligibilität, der Idee, der Signifikation, der Produktion oder der Aktivität auftritt. Die Kategorie der Form, herausgelöst aus der Substanzmetaphysik, bildet einen Aspekt neben vielen anderen wie Struktur, Farbe, Geruch, Geschmack, Dichte, Quantität, Wasserlöslichkeit, Härte, Brennbarkeit, chemische Reaktionsfähigkeit, Leitfähigkeit, Gewicht, Lebensdauer, Stabilität, Temperatur uvm., auf die Materialien befragbar sind und die ihre Komplexität ausmachen. Viele dieser Bezugsgrößen werden in der Regel als Eigenschaften verstanden. Von Simondon, aber auch von James Gibson lässt sich dabei lernen, wie es vermieden werden kann, Materialien über Eigenschaften zu essentialisieren – indem sie relational und relativ adressiert werden und nicht als ein Set von stabilen, ein für alle Mal feststellbaren oder ausgebildeten Invarianzen, die sich taxonomisch festschreiben lassen. Relational heißt dabei – auf einer Linie mit dem bereits vorgestellten Relationskonzept –, dass solche „Eigenschaften“ aus einer ontogenetisch wirksamen Aktivität der Relationierung in einem sich dephasierenden System resultieren: *„Les propriétés ne sont pas substantielles mais relationnelles; elles n’existent que par l’interruption d’un devenir.“* (Ind. I, S. 88). Relativ heißt dagegen zum einen – auf einer Linie mit der oben diskutierten Relativierung des Präindividuellen als prozessual differenzierbare Größe –, dass die ein Individuationssystem co-konstituierenden Materialien vor der Dephasierung ihrerseits nicht einfach „eigenschaftslos“ sind. Zum anderen ist damit die Nichtbeliebigkeit der Materialien relativ auf Operationen angesprochen. Die Relativität der operativen Nichtbeliebigkeit lässt sich mit einigen Verschiebungen von Gibsons Begriff der Affordanz auf den Punkt bringen.

In seinem ökologischen Ansatz zur visuellen Wahrnehmung bezeichnet Gibson mit Affordanz, bisweilen auch mit Angebots- und Aufforderungscharakter übersetzt, die – im weitesten Sinne Handlungen und Tätigkeiten – ermöglichende und beschränkende Disposition von Entitäten einer Umwelt relativ auf spezifische Lebewesen.⁵⁷ Affordanz als in diesem Sinne perspektivierter Begriff ersetzt den Rekurs auf physikalisch beschreibbare Eigenschaften der „Welt“.⁵⁸ Gibson, darin Simondon nicht unähnlich, geht davon aus, dass ein Organismus unauflösbar auf seine Umwelt und auch Nische bezogen ist, und so nicht einfach in der physikalisch beschreibbaren „Welt“ lebt.⁵⁹ Anders als Simondon thematisiert er aber nicht Individuen unterschiedlicher Individuationsregime und ihre Milieus, sondern Lebewesen und darüber hinaus nur wahrnehmungsfähige,⁶⁰ d. h. Tiere etwa und nicht Pflanzen. Zu betonen ist, dass genau wie Umwelt und Lebewesen einander korrelativ sind, Affordanzen nur dieser

⁵⁷ Vgl. Gibson, James: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979. S. 127-143.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 127.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 7-9.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 7.

Komplementarität entspringen. Sie lassen sich also nicht durch den Verweis auf eine der beiden Seiten allein erfassen:

An important fact about the affordances of the environment is that they are in a sense objective, real, and physical, unlike values and meanings, which are often supposed to be subjective, phenomenal, and mental. But, actually, an affordance is neither an objective property nor a subjective property; or it is both if you like. An affordance cuts across the dichotomy of subjective-objective and helps to understand its inadequacy. It is equally a fact of the environment and a fact of behaviour. It is both physical and psychical, yet neither. An affordance points both ways, to the environment and to the observer.⁶¹

Diese Relativität der Affordanzen, als eine wechselseitig implizierte Bezogenheit, verdeutlicht Gibson an Beispielen wie Wasser. Dieses affordiert den Menschen Trinken, Waschen, Baden etc., aber anders als Fischen kein Atmen⁶² oder – als Oberfläche betrachtet – kein Laufen. Eine herkömmliche Wandoberfläche affordiert der Spinne ein Hochklettern, Menschen aber nicht ohne Weiteres etc. Gegenüber Gibsons auf wahrnehmungsfähige Lebewesen fokussierter und eingeschränkter Perspektive lässt sich der Begriff der Affordanz dagegen auch auf unterschiedliche Individuationsoperationen ausweiten und damit zugleich einen analytischen Schritt früher, vor den bereits individuierten Wesen, ansetzen. Operationsaffordanz berührt, wie an der Ziegelsteinproduktion entfaltet wurde, Fragen der Kompatibilität bzw. der Kompatibilitätsherstellung durch eine Reihe von Transformationen, operativen Teilschritten.

So würde wohl kaum jemand bestreiten, dass der Filmstreifen lichtempfindlich ist. Dies ist allerdings weder präzise oder erschöpfend noch zwangsläufig signifikant. Die Lichtempfindlichkeit bezieht sich nicht auf den Filmstreifen, sondern auf die unterschiedlichen Silberhalogenide (Verbindungen der Halogene mit Jod-, Chrom- oder Bromsilber) und Farbkuppler in der Emulsionsschicht. Ihre jeweilige Zusammensetzung regelt das Farbwerden (in der Regel drei Emulsionsschichten mit Farbfiltern bei Farbfilm), die Korngröße, das Auflösungsvermögen, die Skala an möglichen Farb- und Lichtintensitäten in Abhängigkeit von Tages- oder Kunstlicht, Lichttemperatur, Belichtungsdauer etc. Hohe Lichtempfindlichkeit benötigt eine kürzere Belichtungsdauer und eignet sich auch für schlechtere Lichtverhältnisse, impliziert aber durch ihre Grobkörnigkeit eine geringere Auflösung und Kontrast.⁶³ Der Zusammensetzung der Emulsionsschicht korrespondieren empfohlene Filmentwickler, Entwicklungsdauer und Temperatur der Flüssigkeiten, die wiederum Auswirkungen auf Korngröße und -struktur, Schärfe, Gradation etc. haben.⁶⁴ Es ist in den Affordanzen zwischen den verschiedenen Materialien und in der Ausbildung der Relationen in den konkreten Operationen, dass ihr Verhalten und Eigenschaften emergieren und ästhetische Effekte geregelt werden. Die Fotosensibilität schließt eine Skala an nuancierten Eigenschaften ein, die nicht nur relational sind, sondern auch temporär,

⁶¹ Ebd., S. 129.

⁶² Vgl. ebd., S. 131.

⁶³ Vgl. Adams, Ansel: Das Negativ. München: Christian Verlag, 1992. S. 33f.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 193f.

relativ auf und variabel in Operationen – etwa den der Belichtung, Entwicklung oder des Kopierens. Bereits mit dem Kopieren wird nicht nur die Lichtempfindlichkeit, sondern auch Lichttransmission entscheidend. Das Kontaktkopieren (im Gegenteil z.B. zum Kopieren durch Abfilmen) setzt die Lichtdurchlässigkeit des fertig entwickelten und fixierten Filmstreifens wie die -sensibilität des noch unbelichteten Filmstreifens voraus. Erst wenn letztere als Eigenschaft „verschwindet“ und damit nur auf eine Etappe der Individuationsprozesse beschränkt bleibt, kann erstere auftreten und produktiv werden – für die Projektion wird sie dann unverzichtbar. Die Lichttransmission des Filmstreifens sowie ihr Wechselspiel mit der Lichtempfindlichkeit stellen einen beliebten Ansatzpunkt fotogrammetrischer Bildproduktionen dar, die den Filmstreifen selbst als Objekt verwenden, wie dies etwa in Man Rays „Rayograph“ (1930) der Fall ist. Auch für die Operationen der Bemalung eines Filmstreifens ist nicht die fotochemische Sensibilität von Relevanz, sondern die Adhäsionskräfte zwischen Chemikalien der Emulsionsschicht oder Filmbasis und Farben.

Der Filmstreifen besteht aus vielfältigen Materialien, die aufeinander abgestimmt sind.⁶⁵ Während in dem Entwicklungs- und Fixierungsprozess die belichteten und unbelichteten Silberhalogene Reaktions- und Auswaschungsprozesse durchlaufen, saugt sich gleichzeitig die Gelatineschicht – Polypeptidketten, die aus tierischen Bindegewebe-proteinen (Collagen) gewonnen werden⁶⁶ – mit den Flüssigkeiten voll und dehnt sich im Zuge dessen aus. Die Gelatineschicht wird dadurch leicht vom Träger lösbar und die so entstandene Streckung des Filmstreifens geht nicht vollständig zurück, was Konsequenzen und Anpassungen für die Transportmechanismen bei der Kopierung und Projektion mit sich bringt.⁶⁷ Aus der Perspektive einer Transparenzthese der Medien oder der standardisierten, technischen Funktionserwartung kann die potenzielle Ablösbarkeit der nassen Gelatineschicht immer nur als Gefahr und Störung erscheinen, während eine operative Betrachtungsweise auf solche Setzungen verzichten muss. Die Technik des „Filmliftings“ von Cécile Fontaine nutzt sie etwa, um Filme aus unterschiedlichen mithilfe des Tesafilms abgelösten Emulsionsschichten auf einem anderen Filmstreifen zu *décollagieren*, wobei die Ablösbarkeit durch Ammoniaklösungen gesteigert wird.⁶⁸

Materialien haben keine feste Funktion, sie ermöglichen und beschränken spezifische Operationen, aber diese differenzieren und individuieren sie auch. Die Materialien müssen innerhalb von Relationen und Operationen, die sie co-konstituieren wie auffordern, beleuchtet werden. Der Begriff des Materials hat allerdings auch seine Beschränkungen. Nicht nur im ästhetischen oder technischen Bereich wird er traditionell als Werk- und Rohstoff verstanden, als etwas, woraus etwas und womit

⁶⁵ Auf die anderen wichtigen Materialien des Filmstreifens – die Filmbasis (Nitrat, Acetat, Polyester) – wird später noch eingegangen.

⁶⁶ Ausführlich zur Gelatine vgl. Frampton, Hollis: *Processing Parameters. A Lecture by Hollis Frampton* (1976). In: *Millennium Film Journal* 56 (2012): 77-87, hier S. 78f. Framptons Aufsatz ist eine kompakte, technische und zugleich humorvolle Darstellung der photochemischen Grundlagen des Filmstreifens.

⁶⁷ Vgl. Amsler, André: *Rückblende. Vom Schwarzweissfilm zum Digitalvideo – Fünfzig Jahre Produktionstechnik*. Chronos: Zürich, 2004. S. 315f.

⁶⁸ Vgl. ausführlich zum Verfahren Masi, Stefano: Cécile Fontaine. *Décoller le monde*. In: *Les Cahiers de Paris Expérimental* 11 (2003). Hier S. 5-7 sowie Kapitel V.2 dieser Arbeit.

etwas anderes gemacht wird. Auch in neueren Arbeiten zur materiellen Kultur wird er immer wieder eingeklagt, und zwar in Absetzung von Fokussierungen auf Objekte, Dinge und Artefakte – etwa als Energierohstoff, als Konsumgut oder Essen.⁶⁹ Material wird dabei traditionell auf einen spezifischen Relevanzbereich beschränkt – unterhalb von Artefakten, vom Dinghaften (wodurch etwa auch in Produktionsanordnungen die menschlichen Körper aus der Analyseperspektive ausscheiden). Dies mag erklären, warum nicht nur bei Simondon, sondern auch in aktuellen New Materialism-Ansätzen bisweilen der Begriff der Materie dem des Materials vorgezogen wird, weil er von den Fokussierungen auf Werk- oder Rohstoff in den Herstellungs- und Produktionskontexten leichter distanzierbar ist. Der Begriff der Materie im Singular ist, wie bereits mit Didi-Huberman bemerkt wurde,⁷⁰ jedoch zu verwerfen. Im Singular verwendet, ist es zu grobmaschig und zu totalisierend und nicht weniger abstrakt als der Begriff der Materialität.⁷¹ Als Pauschalbegriff droht er zwischen einer Allgemeinheit des Gesamtbestandes des Materiellen der Welt, der alles eindimensional in sich einschließt, und der Suche nach den letzten, invarianten und unteilbaren Grundbausteinen der Welt zu schwanken.

Ob der Rekurs auf Materialien oder auf Materien bevorzugt wird, existieren diese nicht nur auf eine Weise. Sie befinden sich weder unterhalb des oder neben dem Individuum/s, noch liegen sie ihm als Selbstidentisches zugrunde. Vielmehr durchqueren sie verschiedene Größenordnungen und Individuationsregime und -grade. Der Lehm figuriert als präindividuell in Bezug auf den Ziegelstein. Vor der Inkraftsetzung, vor der Einsetzung dieses spezifischen Individuationssystems ist dieser Lehm als Ensemble von unterschiedlichen Individuationsweisen und -graden zu beschreiben. Aber auch die Gießform aus Holz ist vor dem Eintritt in dieses spezifische Individuationssystem als Milieu des Individuums durch andere Individuationen durchgegangen, als Pflanze. Weder Lehm noch Holz können per se dem Präindividuellen ohne Phasen, dem Individuellen oder dem Milieu⁷² zugeordnet werden. Die Unterscheidung ist strikt prozessual und relativ auf eine konkrete, jeweilige Individuation. Weder ein Ausgangspunkt noch das Endergebnis eines Prozesses, die von diesem selbst unberührt bleiben, sind Materialien bzw. Materien vielmehr selbst zu temporalisieren und zu prozessualisieren. Diese Prozesse stellen keine buchstäblichen Transformationen, Umformungen, dar, sondern sind begrifflich als Transmaterialisierungen zu fassen. Ersteres muss einen Restbestand der Materievorstellung als Beharrendes voraussetzen und berücksichtigt nicht, dass Prozesse sich

⁶⁹ Vgl. Hahn, Hans Peter/Soentgen, Jens: Acknowledging Substances. Looking at the Hidden Side of the Material World. In: *Philosophy & Technology* 24.1 (2011): 19-33; Lehmann, Ann-Sophie: Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57 (2012): 69-88; Ingold, Tim: The Textility of Making. In: *Cambridge Journal of Economics* 34 (2010): 91-102.

⁷⁰ Vgl. II.1 zum metaphysischen Materie- und Medienbegriff; Didi-Huberman, Georges: Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben. In: Ders. et al.: *Die Ordnung des Materials. Soziale Bedingungen des kulturellen Vergessens*. Berlin: Akademie-Verlag, 1999. S. 3-29, hier S. 5.

⁷¹ Vgl. zur Kritik des Materialitätsbegriffs zugunsten von Material Ingold, Tim: *Materials Against Materiality*. In: *Archaeological Dialogues* 14.1 (2007): 1-16.

⁷² Das schlägt Simondon gelegentlich vor. Vgl. Ind. I, S. 84-85 zusammen mit IPC, S. 31-69, wobei Milieu begrifflich insgesamt zwischen dem Präindividuellen und dem Individuum-Milieu-Paar changiert.

nicht in der Entstehung oder Wandlung der Formen, Strukturen oder Informationen erschöpfen, sondern in diesen zugleich auch Materien bzw. Materialien entstehen und vergehen und mit ihnen zahlreiche relationale Eigenschaften und Affordanzen.⁷³ Materien und Materialien individuieren sich auch, sie werden, sie entstehen, sie generieren und werden generiert. Sie unterstehen Prozessen und sind Prozess. Aber es ist wichtig mitzubedenken, dass sie nicht nur werden, sondern auch vergehen. Transformative Prozesse verlaufen nicht nur strukturierend, sondern auch destrukturierend. Mit dem Trans* wird sprachlich darüber hinaus markiert, dass Produktionsprozesse nicht den Weg *ausgehend von*, sondern *durch* Materien und Materialien in unterschiedlichen (menschlichen und nicht-menschlichen) Individuationsregimen und -graden *hindurch* vollziehen. Mit Blick auf Baudrys Denken der materiellen Transformationen⁷⁴ und auf die konkreten Operationen in kameralosen Filmpraktiken lässt sich dabei antizipierend festhalten, dass Transmaterialisierungen auf unterschiedliche Weise zum Tragen kommen und neben dem Werden und Vergehen von Materialien und Materien, auch Wechsel der Verkörperung implizieren können. In den Aufzeichnungs- und Reproduktionsoperationen oder in Zerfallsprozessen müssen so jeweils leicht andere Akzente gesetzt werden.

5. Form – Information – Signifikation

Es ist hilfreich, die Individuationsproblematik auch aus der Perspektive des Formbegriffs komplementär zu beleuchten. Anders als der Materie als Invariant-Beharrendes hat Simondon der Form als Invarianz eine ausdrückliche Auseinandersetzung gewidmet. Sie wird nicht nur vor dem Hintergrund des Hylemorphismus, sondern auch der nachrichtentechnischen Informationstheorie und Gestalttheorie – und bisweilen auch von Platons Ideen – diskutiert und so in einer mehrfachen Verschiebung durch den Terminus Information ersetzt, ohne allerdings den nachrichtentechnischen einfach zu übernehmen. Information tritt bei Simondon als ein schillernder Begriff in Erscheinung, dessen Facetten sich nicht in ein kurzes definitorisches Korsett zwängen lassen, sondern zu unterschiedlichen Lesarten provozieren können, wobei an dieser Stelle sein Potenzial für eine nicht-semiotisch oder -semiologisch, nicht-menschenzentriert perspektivierte Bedeutsamkeit interessiert. Die unterschiedlichen Nuancen antworten jeweils auf unterschiedliche Probleme und Konzepte der Form und Information. In einem im Jahre 1960 gehaltenen und in die

⁷³ In diesem Sinne ist auch der hylemorphismuskritische Fokus von Manuel De Landa mit seinem Konzept der Morphogenese, von Simondon'schen Figuren durchzogen, nicht gänzlich befriedigend, weil damit vorrangig das agentuell-*form*generative Potenzial der Materien adressiert wird. Vgl. De Landa, Manuel: Deleuze and the Open-Ended Becoming of the World. In: *Chaos/Control: Complexity Conference*. June 27, 1998. o. P. (Online unter: <http://www.egs.edu/faculty/manuel-de-landa/articles/-deleuze-and-the-open-ended-becoming-of-the-world/>) (Zugriff: 20.08.2013) sowie De Landa, Manuel: *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London/New York: Continuum, 2002. S. 4, 10, 16-28.

⁷⁴ Vgl. Kapitel II.3, Baudry, Jean-Louis: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat (1970). In: Riesinger, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus Publikationen, 2003. S. 27-39, hier S. 28f.

Dissertation aufgenommenen Vortrag *Form, information, potentiels et métastabilité* (IPC, S. 31-69) erklärt Simondon Platons Ideen zum Paradebeispiel des Invarianten. Als Archetyp stellen sie das Modell der hierarchischen Überlegenheit, des perfekten Ursprungs, des Nicht-Reziproken und Unveränderlichen bereit (vgl. IPC, S. 36-41). Demgegenüber erscheint die aristotelische Form horizontaler und bis zu einem gewissen Grad in einem reziproken Verhältnis mit der Materie (vgl. IPC, S. 41f.).⁷⁵ Jedoch fehlt ihr der Begriff des Systems und mit ihm der der Metastabilität (vgl. Ind. I, 33). Der Gestalttheorie wird zugebilligt, das System mitzubedenken, dieses jedoch als stabiles, im stabilen Gleichgewicht befindend, zu konzipieren: Als beste Form figuriert hierbei die stabilste, die geometrisch prägnanteste und so auch einfachste, aber auch die wahrscheinlichste (vgl. IPC, 46f.; Ind. I, 33). Der stabilste Zustand stellt aber für Simondon, wie bereits diskutiert wurde, den Zustand des Todes, des vollständigen Verfalls und der Entdifferenzierung dar. Die beste bzw. stabilste Form wäre demnach gar keine Form, sondern Homogenität des Entdifferenzierten. Zugleich lässt sich von den mathematischen Informationstheorien von Wiener und Shannon, die ergänzend eingeführt werden, lernen, dass die wahrscheinlichste Information nicht informativ, Redundanz ist (vgl. IPC, S. 50). Diese Argumentationsweise verdeutlicht, dass Simondon sich nicht einfach gegen etwas absetzt und mit einem Konzept bricht, sondern vielmehr eine kontinuierliche Modifikation – Individuation – vornimmt, was bisweilen zu der Widersprüchlichkeit des Entwurfs beiträgt.

Ähnlich wie die interne Resonanz setzt die Information zunächst die Disparität bzw. eine problematische Spannung und damit auch ein metastabiles System voraus. Sehr früh wird sie also nicht als alleinstehend, sondern als etwas auf zwei Größenordnungen Relatives eingeführt (vgl. Ind. I, S. 29). Mit ihrer Bestimmung als „Spannung zwischen zwei disparaten Realitäten“ (*tension entre deux réels disparates*) (Ind. I, S. 29) stellt sich dabei eine erste Unklarheit des Begriffs ein. Entspricht die Information prozessual betrachtet eher dem Zustand der Disparation oder bereits ihrer Auflösung und so eher der Phase der internen Resonanz, d. h. der disparaten Differenz oder einem Effekt der Disparation? Bezieht sie sich, mit anderen Worten, auf einen prä- oder bereits einen relationalen Zustand? In dem Maße, wie eine Philosophie der Relationen auch einen prärelationalen Zustand, eine prärelationale Heterogenität voraussetzen muss, wurde an früherer Stelle vorgeschlagen, Disparation prozessual als eine solche zu bestimmen, deren relationales Korrelat die interne Resonanz ist. Wenige Aussagen von Simondon zeichnen es vor, Disparation selbst als Information zu betrachten (vgl. Ind. I, S. 165, Fn. 7; S. 203; S. 217), wie es auch Brian Massumi als Lesart vorlegt und der die Information so auf der Seite des Präindividuellen verortet: „Information – Simondon is unambiguous about this – has no content, no structure, and no meaning. In itself, it is

⁷⁵ Diese Horizontalisierung bleibt eine scheinbare. Bei Aristoteles wird die Form – zumindest epistemologisch – an platonischen Motiven der Ewigkeit und Unvergänglichkeit gemessen. Vgl. zur Übernahme platonischer Motive ausführlich Spellmann, Lynne: *Substance and Separation in Aristotle*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995; Hübner, Johannes: *Aristoteles über Getrenntheit und Ursächlichkeit*. Meiner: Hamburg, 2000. S. 87-117; zu daraus resultierenden Problemen der Substanzkriterien vgl. Kap. III.2, Fn. 36 dieser Arbeit.

but disparity.“⁷⁶ Allerdings sind Simondons Individuationsbücher um einiges beweglicher und gerade der Aspekt des Bedeutungsvollen ist für seine Abgrenzung von der Informationstheorie im Gegenteil nicht unerheblich. Es ist interessanterweise nicht die genealogisch auf Hylemorphismus befragbare Vorstellung der Informationstheorie, dass die Information unverändert in verschiedenen Substraten zirkulieren kann, dass sie von der Materie unabhängig ist,⁷⁷ die Simondon kritisch beleuchtet und die in späteren Debatten der Virtualisierung und Entkörperlichung zentral wurde. Vielmehr setzt er sich von der quantitativen und probabilistischen Fassung der Information ab, wobei ihre Menge keine semantische Größe ist bzw. nichts über semantische Fragen aussagt (vgl. IPC, S. 50-52, 78, 84-93; Ind. I, S. 218-222). Dabei legt zunächst die Bestimmung der Information als *Singularität* nahe, diese nicht auf der Seite des prärelationalen Präindividuellen zu situieren.

Die Information wird nicht nur als Spannung zwischen disparaten Größenordnungen bestimmt, sondern zugleich als das, wodurch diese Inkompatibilität zu einer organisierenden Dimension in der Auflösung werden kann (vgl. Ind. I, S. 29), als Auftauchen einer Singularität, die eine Kommunikation zwischen den Größenordnungen herstellt (vgl. Ind. I, S. 149). Bereits früh wird sie darüber hinaus auch als Signifikation charakterisiert, die mit dieser Kompatibilitätsherstellung einhergeht (vgl. Ind. I, S. 29). Damit wird vorgezeichnet, dass sie nicht nur bereits auf einer mittleren Ebene zwischen den beiden inkompatiblen Größenordnungen angesiedelt ist, sondern das ist, was die Aktivität der Relationierung überhaupt ermöglicht, wenn nicht sogar in Gang setzt. In diesem Sinne wird die Singularität häufig auch als „Auftakt der Individuation“ (*amorce d'individuation*) (Ind I, S. 29, vgl. auch S. 80) präzisiert.

Die Kritik der „guten Form“ der Gestalttheorie, die vom stabilen Gleichgewicht ausgeht, bestärkt diese Auslegung: Die gute Form wäre als Information zu reformulieren, sie wäre eine signifikative Form, d. h. eine, die eine transduktive Ordnung in einem metastabilen System etabliert, das energetische Niveau des Systems aufrechterhält, die Potenziale konserviert, indem sie sie kompatibel macht; sie erweist sich als die Struktur der Realisierbarkeit, die erfundene Dimensionalität, in der es Vereinbarkeit ohne Verfall (d. h. ohne endgültige Stabilität) gibt (vgl. Ind. I, S. 33). Information wird auch an dieser Stelle als etwas perspektiviert, das zugleich mit dem Kommunikativwerden und der Kompatibilitätsherstellung der Disparation, mit dem Prozess der Individuation, entsteht bzw. diesen in Gang setzt und diesen lenkt.

Ihre Funktion bei der Kompatibilitätsherstellung wird eingängig am Beispiel der Kristallindividuation veranschaulicht. Letztere wird als ein transduktiver Prozess beschrieben, in dem sich ausgehend von einem strukturellen Keim in einer übersättigten, amorphen, metastabilen Lösung sukzessive Kristallschichten ausbilden und in alle Richtungen ausbreiten (vgl. Ind. I, S. 84). Jede bereits strukturierte Schicht um den Keim herum bildet die strukturierende Voraussetzung für die nächste Schicht, sodass

⁷⁶ Massumi, Brian: „Technical Mentality“ Revisited. Brian Massumi on Gilbert Simondon, with Arne De Boever, Alex Murray and Jon Roffe (Interview). In: *Parrhesia* 7 (2009): 36-45, hier S. 43.

⁷⁷ Vgl. Hayles, Kathrine N.: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1999. S. 1, 50-57.

dieser Prozess selbstverstärkend ist (vgl. Ind. I, S. 85). Der Keim stellt eine ereignishafte Singularität dar, die den Beginn der Kristallisation bildet (vgl. Ind. I, S. 77). Vom ihm geht die aktive Orientierung der Strukturierung aus, sodass der Individuationsprozess des Kristalls vom Undifferenzierten und Amorphen zum Strukturierten zu verlaufen scheint (vgl. Ind. I, S. 84-85).⁷⁸ Der Keim als Singularität wird dabei als Information eingeführt (vgl. Ind. I, S. 95) oder zumindest als etwas, was die Informationsspannung als Kapazität, einen Bereich zu durchqueren und zu strukturieren, mitbringt (vgl. IPC, S. 53f.).

Zunächst ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass das Amorphe in diesem Zusammenhang ein explizit chemischer (kontrastiert mit dem Kristallinen) und kein metaphysischer Begriff der „Formlosigkeit“ ist,⁷⁹ wie auch andererseits der Keim keine Idealität oder irgendeine immaterielle Form ist, sondern eine materielle Entität von bestimmter Struktur. Diese erfasst bestimmte lokale Bedingungen etwa eine chemische Unreinheit (vgl. Ind. I, S. 78f.). Ganz im Sinne von Relativität, die oben diskutiert wurde, lässt Simondon hier auch ein Individuum als Singularität zu (vgl. Ind. I, S. 80, Fn. 9). Die metastabile Lösung und der informative Keim, als materielle Entitäten, unterschieden sich in ihrer chemischen Zusammensetzung, ihrem energetischen und strukturellen Zustand. Sie sind konsequent von der Bindung an die Funktionsbegriffe Form und Materie abzugrenzen, wie andererseits die Information im Grunde bereits als dritter Begriff markiert wurde.⁸⁰ Das Vorliegen oder die Abwesenheit der kristallinen

⁷⁸ Der strukturelle Keim und das Milieu scheinen (insbesondere im Vortrag *Form, information, potentiels et métastabilité* (IPC, S. 31-69)) zugleich die Begriffe Form und Materie zu ersetzen und werden so an das hylemorphe Vokabular wieder herangerückt. Nicht zuletzt sprachlich werden dabei zentrale, am Ziegelsteinbeispiel erarbeitete Nuancierungen zurückgenommen. Simondons Begriffspaar struktureller Keim – amorphes Milieu/Mutter-Wasser (*germe structural – milieu amorphe*, Ind. I, S. 84-85/*eau-mère*, Ind. I, S. 31) kommt ausgerechnet dem ‚reproduktiven Hylemorphismus‘ von Aristoteles (Sperma – Monatsblut) nahe und reproduziert klassische Genderzuweisungen und gegenderte Zuschreibungen von Aktivität und Passivität über Vokabular wie empfangen, unterwerfen, aufzwingen (*recevoir, asservir, imposer*, vgl. Ind. I, S. 84), was gerade im Ziegelsteinbeispiel einer aufmerksamen Kritik unterzogen wurde. Es ist dabei auch die Beschreibung des Individuationsprozesses als Verlauf vom Unstrukturierten zum Strukturierten, vom Amorphen zum Informierten (vgl. IPC, S. 55), die die Lesart der Information als Formung, als In-Formation vorbereiten und ihn so nahezu zum Synonym der Formnahme (*prise de form*) machen, wie bisweilen vorgeschlagen wird (vgl. Combes, Muriel: *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Cambridge, Mass./London: MIT, 2013. S. 5-6), aber auch die Annäherung des Präindividuellen an den Begriff der Materie begünstigen (vgl. Chabot, Pascal: *The Philosophy of Simondon. Between Technology and Individuation*. London/new York: Bloomsbury, 2013. S. 86). Alle diese Probleme sind bereits diskutiert worden, aber auch an dieser Stelle gibt es Möglichkeiten der Renuancierung. Entsprechend setzt sich die folgende Darstellung von den Funktionsbegriffen ab. Vgl. zum reproduktiven Hylemorphismus bei Aristoteles Devin, Henry: *Understanding Aristotle's Reproductive Hylomorphism*. In: *Apeiron* 39 (2006): 257-287.

⁷⁹ Simondon begünstigt diese Engführung sprachlich selbst (siehe oben Fn. 78).

⁸⁰ Hinsichtlich der bereits entfalteten Problematik der Funktionsbegriffe ist an dieser Stelle interessant, dass die Information als Singularität nicht selbst eine der beiden inkompatiblen Größenordnungen ist, sondern als das bestimmt wird, was auf der mittleren Ebene die inkompatiblen, mikroskopischen und globalen, energetischen Größenordnungen der metastabilen Lösung vereint (vgl. Ind. I, S. 80). Deswegen wäre es treffender, die Information bei der Kristallindividuation nicht als einen verschobenen Term des hylemorphen Paares (wie es der Vortrag *Form, information, potentiels et métastabilité* nahelegt) zu denken, als vielmehr als das, was die Inkompatibilität zwischen dem hylemorphen Paar herstellen würde. Dies zeichnete sich bereits im Ziegelsteinbeispiel ab, in dem Form und Materie funktional als topologische und energetische Bedingungen genannt wurden. D.h., während im Vortrag und über Begriffe wie *germe structural – milieu amorphe* das Präindividuelle als amorphes Milieu tendenziell dem metaphysischen Materiebegriff angenähert werden könnte, legt die Lesart der Information als mittlere Größenordnung in

Struktur macht keinen der beiden zur Form oder Materie. Ihre An- und Abwesenheit sind dabei nicht absolut, sondern relativ und verschieben sich im Prozess der Kristallisation (vgl. Ind. I, S. 85).

Mit Blick auf diese Relativität benennt Simondon die Information bzw. informative Singularität ausgerechnet als Relation – als die analogische Relation zwischen der aktuellen Struktur des Keims und den latenten Strukturen der amorphen Lösung (vgl. Ind. I, S. 85f.). Gegenüber dem ersten Akzent, der die Singularität als Auftakt der Individuation zu einem zentralen Aspekt der Kompatibilitätsherstellung erklärt, findet an dieser Stelle demnach eine zusätzliche Nuancierung statt, weil Information nun selbst als Relation, als ihre Aktivität, in Erscheinung tritt.⁸¹ Ihren relationalen Charakter und zugleich das Kennzeichen der Realität der Relation veranschaulichen dabei die Bestimmungen der Grenze des Kristalls. Die Information als analogische Relation entspringt bei der Kristallisation der Asymmetrie der aktuellen und latenten Strukturen zwischen der amorphen, metastabilen Substanz und dem Keim, wobei sich diese Asymmetrie an der sich ständig verschiebenden Grenze zwischen der Lösung und dem sich ausbreitenden Keim, der die Lösung schon inkorporiert hat, vollzieht bzw. produziert wird, sodass sich feststellen lässt, dass jede neue strukturierte Schicht des Kristalls wiederum wie ein struktureller, die Lösung polarisierender Keim fungiert (vgl. Ind. I, S. 88): „La relation est ici observable comme une limite active, et son type de réalité est celui d’une limite.” (Ind. I, S. 91). Dergestalt lässt sich allerdings die Information und die strukturierende und orientierende Kapazität nicht mehr allein der Singularität, dem Keim, zuordnen bzw. in einer Entität lokalisieren. Sie operiert vielmehr gewissermaßen an der und als die Grenze zwischen dem individuierend-individuierten Kristall und der metastabilen Lösung.

Jedoch bedeutet es nicht, dass die an der Kristallindividuation bestimmte Information als relationale Grenze bzw. noch umfassender Relation als Grenze verallgemeinerbar ist. Die Informationsregime dienen Simondon nicht zuletzt dazu, verschiedene Individuationsweisen voneinander zu unterscheiden, z.B. lebendige von physischen.⁸² Relevant bleibt in diesem Zusammenhang jedoch der relationale Charakter, obwohl

einem hylemorphen System es nahe, die inkompatiblen Größenordnungen als Reformulierungen von Form (Makro) und Materie (Mikro) zu denken. Zugespitzt gesagt, wäre das metastabile Milieu ein hylemorphes System-Kompositum. Dieser funktionalen Bestimmung wird in dieser Arbeit nicht gefolgt. Vgl. Kap. III.3-4.

⁸¹ Die zweite Verschiebung, die hierbei stattfindet, ist, dass das Problem der Kompatibilität nun nicht als eines zwischen den Größenordnungen der metastabilen Lösung gestellt ist, sondern zu einer Frage der Kompatibilität der Lösung und des Keims wird. D. h. der Keim tendiert nun statt einer kompatibilitätshestellenden Größe zu einem Pol der Inkompatibilität zu werden. Dies ist nur eines der zahlreichen Beispiele für die Ambivalenz, Beweglichkeit bis hin zur Inkonsistenz des Informationsbegriffs und die damit einhergehende Schwierigkeit, seinen Stellenwert genau zu bestimmen.

⁸² Kristallindividuation ist das paradigmatische Beispiel Simondons für (physische) Individuation. Dennoch bleibt es ein Beispiel, welches nicht auf jegliche Individuationen und Individuationssysteme verallgemeinert werden kann. Mit jeder neuen Analyse eines anderen Individuums verschieben sich die Parameter, werden Differenzierungen markiert und neue Begriffe eingeführt. Simondon ist diesbezüglich eindeutig: „[...] car rien ne prouve d’avance que l’être soit individué d’une seule manière possible; si plusieurs types d’individuation existaient, plusieurs logiques devraient aussi exister, chacune correspondant à une type défini d’individuation.” (Ind. I, S. 34) Genauso wie Metastabilität, interne Resonanz, Transduktion oder assoziiertes Milieu ist Information einer der Aspekte, entlang derer die Modi und Grade der Individuation unterschieden werden können.

dieser angesichts der verschiedenen Nuancen des Simondon'schen Informationsbegriffs, prozessual betrachtet, unterschiedlich konturiert wird.⁸³ In seiner triadischen Differenzierung Signal – Form – Information (vgl. Ind. I, S. 222), an der die relationale Dimension letzterer noch einmal prägnant dargelegt ist, erscheint sie etwa mehr als Ergebnis denn als Auftakt der Kompatibilitätsherstellung. Diese triadische Unterscheidung führt Simondon bei der Auseinandersetzung mit dem nachrichtentechnischen Informationsbegriff und insbesondere mit der Frage der Redundanz zwischen Vorhersehbarkeit und Unvorhersehbarkeit ein. Statt die beiden letzten Aspekte gänzlich zu verwerfen, werden sie in das Konzept der Disparation verlegt (vgl. Ind. I, S. 221). Entscheidend ist für Simondon, dass Information – noch in Begriffen der technischen Übertragung – nicht nur etwas ist, was übermittelt wird, sondern auch empfangen und auf irgendeine Weise produktiv integriert werden muss, was *gleichbedeutend* damit ist, dass das Übertragene Bedeutung erhält, signifikativ wird (vgl. Ind. I, S. 220, 240).⁸⁴ Mit dem Aspekt des Empfangens wird hierbei nicht nur die Dimension der notwendigen Reziprozität und Relationalität herausgestellt, sondern auch das Signifikative im Kontrast zum Quantitativen (letzteres ist an Fragen der Transmission gebunden). Vor diesem Hintergrund bestimmt Simondon Information damit wie folgt:

On peut nommer *signal* ce qui est transmis, *forme* ce par rapport à quoi le signal est reçu dans le récepteur, et *information* proprement dite ce qui est effectivement intégré au fonctionnement du récepteur après l'épreuve de disparation portant sur le signal extrinsèque et la forme intrinsèque. (Ind. I, S. 222)⁸⁵

Signal und Form⁸⁶ werden an dieser Stelle als zwei disparate Größen reformuliert, die relativ aufeinander nicht zu vorhersehbar, aber auch nicht zu unvorhersehbar sein dürfen,⁸⁷ wobei erst deren erfolgreiche funktional-strukturelle Integration, Kompatibi-

⁸³ Auch steht der Begriff der Information als Singularität bis zu einem gewissen Grad in einer Spannung zum relationalen Charakter der Information. Die Bestimmung der impliziten Formen des Holzes als Singularitäten, als Information innerhalb der technischen Operationsketten (vgl. Ind. I, S. 50f.), die die Gesten der Handwerkers leitet und orientiert, lässt sich etwa – gemessen an der triadischen Unterscheidung – als Signal und nicht als Information/Singularität bestimmen.

⁸⁴ Simondon verwendet dabei sowohl den Ausdruck *signification* (Ind. I, S. 220) als auch *sens* (Ind. I, S. 240).

⁸⁵ Eine vergleichbare, aber terminologisch unterschiedliche Differenzierung trifft Simondon in EWTO, S. 126. Hier wird zwischen Form und Information unterschieden, wobei die Form den Signalen in Ind. I angenähert ist.

⁸⁶ An dieser Stelle ist wiederum der Hinweis hilfreich, dass die Verwendung des Formbegriffs wieder einmal verschoben wird. Neben der Form als limitierende Bedingung (Ziegelstein) und Form als globale, energetische Systembedingung (Kristall) wird sie nun als geeignete Struktur auf der Seite eines bereits individuierten und sich weiter individuiierenden Systems eingeführt – als etwas, was eine disparate Situation mit einem „externen“ Signal ausbilden kann. Damit wird nochmals deutlich, dass Information nicht einfach den Formbegriff ersetzt, sondern vielmehr als ein dritter Begriff neben Form und Materie fungiert.

⁸⁷ Die vermittelnde Funktion der Information als eine Singularität, als dritte Größe zwischen disparaten Größenordnungen, wirkt noch im Deleuze'schen Begriff des „dunklen Vorboten“, oder wie er auch sagt „*dispars*“, nach (Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. München: Fink, 2007. S. 158), mit dem zugleich eine mehr oder weniger direkte Kritik an Simondons Kriterium der Ähnlichkeit zwischen den disparaten Größenordnungen verbunden ist (vgl. ebd., S. 157ff.). Ähnlichkeit, so könnte man simondonianisch-deleuzianisch sagen, ist nicht Bedingung der Disparation und der Differenz, sondern

litätsherstellung, eine signifikative Information ergibt. Diese stellt die *funktional integrierte* Spannung und die Differenz zwischen dem Signal und dem, zu was das Signal beim Empfänger in einen Bezug tritt, dar. Sie kann also keine bereits gegebene Größe (wie der Begriff der Singularität seinerseits bisweilen nahelegt), die zwischen Sender und Empfänger zirkuliert bzw. die dem Kommunikationsprozess vorausgeht, sein. Mit ihr wird ein Austausch zwischen den Teilen eines Systems, das sich individuiert, adressiert (vgl. Ind. I, S. 240). Das bedeutet, dass je nach Gegebenheiten eines konkreten Systems mindestens der Empfänger keine gegebene Größe ist, insofern das Entstehen der relationalen Information für diesen gleichbedeutend mit Individuation ist.

Wie interne Resonanz verhandelt und bezeichnet die so perspektivierte Information den relationalen Aspekt der Individuation, die bisweilen wie Synonyme wirken. In der Tat kennzeichnet Simondon die zweite gelegentlich als etwas, was interne Resonanz ermöglicht (vgl. Ind. I, 240), dann als eine ihrer Modalitäten (vgl. Ind. I, S. 241) und schließlich sogar als diese selbst (vgl. Ind. I, S. 241). Daran wird ersichtlich, wie eng die unterschiedlichen Begriffe wie Mediation, Kompatibilitätsherstellung, Information, interne Resonanz und Relation bei Simondon aneinander geknüpft sind und inwiefern sie jeweils unterschiedliche Akzente bezüglich des Individuationsprozesses betonen. Dass der Informationsbegriff in Bezug auf seinen Stellenwert im Individuationsprozess changiert – zwischen der Ermöglichung der Relationalität und Kompatibilität (Singularität), der Aktivität der Relationierung selbst (Grenze) und dem Ergebnis der Relationierung (von Signal und Form) – ergibt sich zu einem Teil aus den konkreten Beispielen, die er entfaltet. Zum anderen Teil resultieren diese Ambivalenzen daraus, dass Simondon ihn vor verschiedensten Folien abgrenzend konturiert. So ist etwa an der triadischen Unterscheidung eher als an der Information als Singularität die Betonung der Metastabilität als Abgrenzung gegenüber der Gestalttheorie greifbar. Eine gute Form wäre demnach keine stabile und prägnante Form, sondern eine Information, die metastabile Disparation konstruktiv nutzt und die Spannungen integrierend aufbewahrt. In dieser Hinsicht erklärt sich, inwiefern sie nicht nur relativ auf eine disparate Spannung ist, sondern diese selbst beinhaltet (allerdings bereits im Modus der Kompatibilisierung). An der triadischen Unterscheidung und an der Informativität der Grenze lässt sich auch eine Absetzung gegen den Determinismus einer präexistierenden Form – sei es eines archetypischen oder hylemorphen Ursprungs – leichter bewerkstelligen. Das Konfliktuelle und das Disparate der Metastabilität unterstreicht, dass eine Genese auch eine Informationsgenese beinhaltet und dass diese eine konstruktiv-inventive Lösung ist, die nicht bereits vorliegt und keine Synthese sein kann. Auch die Informativität der Grenze impliziert dies genauso. Diese Grenzbestimmung und auch die Information als Ergebnis einer Relationierung entbinden sie beide auf unterschiedliche Weise von der Position der Form als Relatum usw.

ihre Wirkung (vgl. ebd., S. 159, 155). Kurz: Er argumentiert, dass die Ähnlichkeit kein notwendiges Kriterium für die Möglichkeit der Resonanz ist (vgl. ebd., S. 157).

Trotz der Nähe zum Begriff der internen Resonanz betont die Information nicht nur den relationalen Aspekt der Individuation, sondern auch den signifikativen und den strukturierenden. Das Strukturierende wird insbesondere durch die Kennzeichnung als transduktiver Prozess entfaltet. Dadurch, dass in diesem jede Etappe zur Bedingung für die nächste wird, wird die Asymmetrie zwischen Struktur und Strukturlosigkeit, dem Strukturierenden und dem Zustrukturierenden temporal aufgebrochen. Dergestalt agiert jede Struktur strukturierend und strukturiert (vgl. Ind. I, S. 88), jede Information informiert und informierend (vgl. Ind. I, S. 241) und das Individuum entsprechend als Agent und Resultat der Individuation zugleich (vgl. Ind. I, S. 189).⁸⁸ In dem Maße, wie die Information eine signifikative Dimension aufweist, wird diese an die transduktiven Etappen mitgebunden. In diesem amplifizierenden und inkorporierenden Prozess der Transduktion operiert der Sinn (*sens*) in jeder der Phasen, nicht am Beginn oder am Ende (zumindest nicht ausschließlich) (vgl. Ind. I, S. 234.). Es geschieht gewiss in Bezug auf die Informationstheorie, dass das Signifikative mit der Information gekoppelt und dem Quantitativen gegenübergestellt wird. Diese erweist sich nicht zuletzt deshalb als signifikativ, weil sie eine Lösung, eine Antwort auf das Problematische der Disparation ist (vgl. Ind. I, S. 241), was auch das Bedeutungshaltige der Etappen erklärt. Dergestalt rückt sie nah an die Signifikation heran:

Dégagée du schème hylémorphique, la notion de forme peut devenir adéquate au caractère polyphasé de l'être en se structurant de manière relationnelle, selon la direction de recherche des théoriciens de la Forme: cette signification relationnelle de la forme est atteinte plus pleinement à l'intérieur de la notion d'information, pourvu que l'on entende *l'information comme signification relationnelle d'une disparation*, c'est-à-dire encore comme problème ne pouvant être résolu que par amplification. (Ind. I, S. 230, eigene Hervorh.)

Gerade diese enge Verknüpfung von Information und Signifikation, aber auch ihre Verschiebungen im zweiten Individuationsbuch erlauben etwa Deleuze, die triadische Unterscheidung Signal-Form-Information als *signal-signe* zu fassen, wobei das Signaletische nun die Dispartheit, die disparaten Reihen, kennzeichnet und *signe* für ihre Auflösung steht.⁸⁹ Trotz des enthaltenen „Zeichens“ in Signifikation ist Simondons Perspektive denkbar weit entfernt von semiotischen und semiologischen Entwürfen und selbsterklärtermaßen gegen das Linguistische abgesetzt. Genau darin liegt auch ihr Potenzial bei der Entbindung von Fragen der menschlichen Kultur. Diesbezüglich kreiert für Simondon, konträr zu Perspektivierungen der Nachkriegszeit, die Sprache sogar explizit keine Signifikationen, vielmehr existiert Sprache umgekehrt, weil ihr – relationale, kollektive und transindividuelle – Bedeutungen vorausgehen (vgl. IPC, S. 200). Oder nochmals anders formuliert: Auch menschliche Kollektivität entsteht für Simondon nicht vermittels der Sprache (oder des Bewusstseins), sondern über die individuierende Kopplung präindividueller Ladungen verschiedener Individuen, über Ausbildung transindividueller Relationen vermittels des Präindividuellen (vgl. IPC,

⁸⁸ Es lässt sich anmerken, dass hier sowohl die Asymmetrie zwischen Aktivität und Passivität als auch zwischen Ursache und Wirkung verschoben werden.

⁸⁹ Vgl. Deleuze: Differenz und Wiederholung, a.a.O., S. 38, 281.

S. 192f.). Die sich hierbei andeutenden Potenziale für eine nicht-menschenzentrierte Perspektive auf Bedeutungshaltigkeit implizieren nicht, dass diese keine Rolle für Menschen spielt, vielmehr ist damit umfassender und positiver postuliert, dass Signifikationen überall dort entstehen, wo sich ein System – sei dieses physisch, vital (menschlich, animalisch, pflanzlich), psychisch oder kollektiv etc. – individuiert. Sie existieren nicht relativ auf Menschen, sondern auf eine erfolgreiche integrative Nutzung der Disparität innerhalb verschiedener Seinsbereiche, vielfältiger Problematiken.

Es sollte allerdings nicht verschwiegen werden, dass Simondon außerhalb der Einleitungs- und Abschlusskapitel auf Signifikation bzw. signifikative Dimension der Information erst explizit im Zusammenhang mit *lebendigen* Individuationen rekurriert (vgl. Ind. I, S. 203-227). Darin ist er auch nicht alleinstehend. Während etwa bei Gibson die Umwelt relativ auf einen Organismus bedeutungshaltig ist – Gibson verhandelt mit der Affordanz schließlich auch ihren Bedeutungs- und Valenzcharakter –,⁹⁰ lotet Tim Ingold die Möglichkeiten eines nicht semiotisch-symbolisch, kulturalistisch verengten Begriffs der Bedeutsamkeit ebenfalls im Rahmen von Umwelt-Organismus-Verhältnissen und möchte vor allem die Vorstellung zurückweisen, dass nicht-menschliche Tiere in einer bedeutungslosen Welt leben.⁹¹

Darüber hinaus stellt sich bei Simondon gerade im zweiten Individuationsbuch zur kollektiven und psychischen Individuation, mit der Einführung des Begriffs des Transindividuellen, eine erneute Ambivalenz hinsichtlich der Begriffe Information und Signifikation ein. In diesem Dissertationsteil wird zunächst an die triadische Unterscheidung Signal – Form – signifikative Information angeknüpft, die bereits im ersten Individuationsbuch zur physischen und vitalen Individuation eingeführt wurde. Allerdings wird zugleich auch das Signifikative der Information an die kollektive Co-Individuation gebunden und die Signifikation sogar als eine transindividuelle Lösung der Disparation zwischen den unterschiedlichen Phasen eines Individuationssystems präzisiert:

L'existence du collectif est nécessaire pour qu'une information soit significative. [...]. Il n'y a pas de différence entre découvrir une signification et exister collectivement avec l'être par rapport auquel la signification est découverte, car la signification n'est pas de l'être mais entre les êtres, ou plutôt à travers les êtres: elle est transindividuelle. (IPC, S. 199)

Das Kollektiv wird dabei als eine dritte Werdensphase bezeichnet – neben dem Individuellen und dem Präindividuellen (welches selbst zu einer Phase nach der

⁹⁰ Vgl. Gibson, James: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979. S. 138-143.

⁹¹ Vgl. Ingold, Tim: *Point, Line and Counterpoint*. From Environment to Fluid Space. In: Berthoz, Alain/Christen, Yves (Hg.): *Neurobiology of „Umwelt“*. How Living Beings Perceive the World. Berlin/Heidelberg: Springer, 2009. S. 141-155. Eine andere Linie wäre im Übrigen die Analyse der Nicht-Menschen als Zeichenproduzenten, wie dies etwa Michel Serres in seiner provokanten Konzeption über den Ursprung des Eigentums aus körpernahen Ausscheidungen vorzeichnet, die zugleich auch eine kleine Theorie der Zeichen und Markierungen ist. Vgl. Serres, Michel: *Das eigentliche Übel*. Verschmutzen, um sich anzueignen? Berlin: Merve, 2009. Deleuzes/Guattaris Territorium-Analysen lassen sich vor diesem Hintergrund in eine vergleichbare Richtung lesen. Vgl. etwa Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus*. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve, 1992. S. 423-479.

Individuation wird), wobei das Transindividuelle, vor allem das Problem der Disparität zwischen dem assoziierten Präindividuellen und dem Individuierten in diesem selbst, zwischen zwei seiner Phasen, löst (vgl. IPC, S. 196f.). Durch diese Charakterisierung in der zweiten Hälfte von *L'individuation psychique et collective* zeichnen sich zwei Einschränkungen ab: Zum einen droht so quasi nachträglich das Signifikative der Information von der Entstehung eines Kollektivs abhängig bzw. ihr generell enges Verhältnis entkoppelt zu werden. Die Information kann erst im Kollektiven signifikativ werden. Zum anderen wird damit auch impliziert, dass das Bedeutungshaltige nicht nur mit den lebendigen, sondern nun auch vorrangig mit menschlichen (denn Simondon thematisiert vorrangig die Entstehung menschlicher Kollektive) Individuationen entsteht, wodurch das oben skizzierte posthumanistische Potenzial eingeschränkt wird. Allerdings wird diese sich abbahnende mögliche Einschränkung und Bindung der Signifikation an das Kollektive dadurch konterkariert, dass sie darüber hinaus insgesamt anfängt, den Begriff der Information zu ersetzen. So werden sie zunehmend funktional ähnlich beschrieben (statt den signifikativen Aspekt der Information zu kennzeichnen): Simondon spricht etwa nicht mehr von der Differenz zwischen Signal und Information, sondern von der zwischen Signal und Signifikation, wobei es letztere eben nur gibt, wenn eine wirkliche Individuation stattfindet: Sie entsteht mit der Individuation und durch das Individuum, während es zwischen Individuen, d.h. in interindividuellen Verhältnissen, nur Signale gibt (vgl. IPC, S. 125). Bisweilen scheint Simondon sogar noch weiterzugehen und Information innerhalb der triadischen Signifikationskonzeption nun den Signalen anzunähern (vgl. IPC, S. 200, 206). Insgesamt gerät der Begriff der Information bei der Analyse der lebendigen Individuationssysteme im zweiten Buch zugunsten des der Signifikation zunehmend in den Hintergrund.

Dieser Einschränkungen, Verschiebungen und Ersetzungen ungeachtet, ist indessen die nicht minder häufige Verwendung von *sens* in Bezug auf die Information instruktiv. Wenn Simondon sie etwa als „le sens selon lequel un système s'individue“ (Ind. I, S. 29) pointiert, taucht im Französischen die Doppelbedeutung auf: Sinn/Bedeutung und Richtung. Diese Doppelbedeutung, die etwa Virillio in seiner Dromodologie nicht selten auslotet⁹² und die auch neuerdings in Latours „Trajektorie“ wirksam ist, um gleichermaßen schwache Zeichenhaftigkeit (Indexikalität) wie eine Absetzung des Sinnhaften vom Zeichenhaften zu umfassen,⁹³ spielt ausgerechnet im Kristallbeispiel eine Rolle und damit innerhalb eines paradigmatischen, am Physischen entfaltenen Individuationsprozesses. Insbesondere das Gerichtete, das Orientierte der Kristallindividuation beschreibt hierbei die Information und noch bei der Wahrnehmung wird Simondon sie mithilfe des Orientierend-Polarisierenden von der gestalttheoretischen Perspektive absetzen (vgl. IPC, S. 77-79, 88-91). Als Richtung der Organisation wäre

⁹² Vgl. Virilio, Paul: *Fahrzeug* (1975). In: Engell, Lorenz et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, 1999. S. 166-184. In diesem Zusammenhang ist es insbesondere an der Thematisierung der Geraden bzw. des Verhältnisses von Geschwindigkeit und Geradlinigkeit deutlich.

⁹³ Vgl. Latour, Bruno: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp, 2014. S. 335f.

Information dergestalt orientierend, aber auch zugleich im transduktiven Prozess orientiert bzw. Auftakt und Ergebnis der Orientierung (Kristall). Zugleich ist an diesem Beispiel nicht uninteressant, dass die signifikative Information sich als ein verkörperter Prozess vollzieht. Als solche stellt sie weder eine Idealität noch eine Relation zwischen Idealitäten dar, sondern eine Relation in materiellen Strukturen und zwischen unterschiedlichen materiellen und energetischen Zuständen. Das was als Form ein Relatum im Modell der Verhältnisse (*rapport*) bezeichnete, wird als Information selbst in die Relation verlegt (Grenze).

Mit dieser orientierend-polarisierenden Dimension der Information blitzt eine nicht-semiotische, eine nicht-menschenzentrierte und generell eine nicht-biozentrierte Herangehensweise an Bedeutungshaltigkeit auf und genau darin liegt die Radikalität wie das Potenzial von Simondons Konzept. Sein Potenzial wäre zunächst in der Aushebelung der Opposition von bedeutungsloser Welt und Bedeutungen der Menschen zu verorten, die bisweilen in der Natur-Kultur-Unterscheidung verhandelt werden. Dieses müsste nicht davon ausgehen, dass Bedeutungshaltigkeit ausschließlich für die menschliche Sphäre reserviert ist und alles andere damit zu einem bedeutungslosen Rest macht. Während es in vielen Ansätzen, allen voran medienwissenschaftlichen, durchaus verbreitet ist, darauf zu bestehen, dass Bedeutungen nicht allein von Menschen produziert sind, bleibt doch der Aspekt der Mitkonstitution durch das Nicht-Menschliche (etwa technische Medien) *für* das Menschliche im Vordergrund und damit die Bindung des Signifikativen an dieses immer noch im Mittelpunkt. Die Radikalität besteht allerdings in etwas anderem. Während beispielsweise Simondons triadische Unterscheidung auch für Insekten, Tiere genauso wie für Menschen einleuchtend entfaltet werden und so die Einschränkung des Informativ-Signifikativen auf das Humane umgehen kann, entfaltet sie ihre Tragweite darin, dass sie nicht bei lebendigen Individuen bleiben muss – nicht also in der Nicht-Menschen-, sondern Nicht-Biozentriertheit. Bedeutungshaltigkeit wäre relativ auf die Individuation in der jeweiligen Domäne, in dem jeweiligen Individuationsregime.

Dies impliziert keineswegs, dass die Weisen der Bedeutungshaltigkeit ähnlich sein müssen. Gemessen an den vielfältigen differenzierten linguistischen und visuell anschlussfähigen Zeichenmodellen und ihrer intensiven langjährigen Problematisierung, können Simondons Begrifflichkeiten zunächst recht allgemein und zu wenig spezifisch wirken, um die Heterogenität der zeichenhaften Systeme im herkömmlichen Verständnis zu erfassen. Allerdings kann es auch nicht darum gehen, diese einfach zu ersetzen, sondern vielmehr zu entgrenzen und zu ergänzen, wie auch Simondons Tendenz, etwa dem Sprachlichen die Produktivität abzusprechen, nicht geteilt werden muss. Die auf den ersten Blick möglicherweise als zu allgemein erscheinende Konzeption der signifikativen Information erhält vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Individuationsweisen eine Vielgestaltigkeit, wie sie ihre Befremdlichkeit nur dadurch verlieren kann, dass nicht mit einer zeichentheoretischen, menschenzentrierten Konzeption der Signifikation begonnen wird, um sie in anderen Kontexten wiederzufinden. In diesem Sinne ließen sich auch die Begriffe wie Intensität (vgl. IPC, S. 88f.) oder Qualität (vgl. IPC, S. 52f.), die bei Simondon verschiedene

Entwicklungsphasen des Informationsbegriffs widerspiegeln und genauso wie Signifikation eine Abgrenzung gegenüber dem Aspekt des Quantitativen umkreisen, für die Nuancierungen verschiedener Modalitäten des Bedeutungshaltigen hinsichtlich unterschiedlicher Individuationsbereiche nutzen und auch um weitere ergänzen. Ihre mögliche Vielgestaltigkeit erschließt sich anschaulich nicht zuletzt über die Pluralität denkbarer Signale, als welche relativ auf konkrete Individuationssysteme beispielsweise Druckwellen, Temperaturschwankungen, vielartige chemische Botenstoffe, Lichtstrahlen, Unebenheiten, Unreinheiten uvm. fungieren können.

Dieses Potenzial zur Weiterentwicklung von Simondons Informationskonzept kann an dieser Stelle freilich eben das bleiben – eine orientierende Öffnung der Perspektive, ein noch zu individuierender Keim, deren Ausarbeitung historisch zu befragen wäre und nur bestehen kann, wenn sie die Probleme einer solchen Entgrenzung erkennen kann und darauf Antworten findet. Auch die Anschlussfähigkeit dieser Möglichkeiten an zeichentheoretische Konzepte auf der einen und auch die Veränderungen und Verschiebungen der Zeichentheorien im Lichte der Relationsphilosophie auf der anderen Seite wären Themen, die eine eigene Untersuchung verdienen würden.⁹⁴ Hinsichtlich der Frage der Bedeutungshaltigkeit wird diese Arbeit indessen einen anderen Weg anbahnen und aus der Problematik des Pluralen heraus entfalten. Ein Potenzial ein Potenzial sein zu lassen, ohne dieses in einen individuierenden Prozess zu überführen, heißt aber zugleich, in das Denken mit Simondons Philosophie performativ eine Überlegung einzubauen, die in ersterer abwesend ist: Kontingenz des Werdens und eine Dimension negativer Potenzialität (vgl. Kap. VI.3)

6. Plurividuum – ein Zwischenresümee

Wenn dergestalt im Durchgang durch Simondon'sche Relationsphilosophie das Zeichenhafte nicht verworfen werden soll und nicht mit seinem Begriff der Information gleichgesetzt werden darf, was einer Rückübersetzung seiner Terminologie in die Logik der Funktionsbegriffe gleichkäme, welchen Stellenwert kann das Zeichenhafte dann haben und in welchem Verhältnis zu Materien und Materialien, zur prozesshaften Transmaterialisierungen, wäre es zu bestimmen? Welchen Gewinn hat die Relations- und Individuationsphilosophie für die Frage nach der materiell-semiotischen Zweiheit? Die Antworten darauf sind in den pluralistischen Aspekten der Individuation zu suchen.

Der Simondon'sche Pluralismus lässt sich auf mindestens drei Weisen thematisieren. 1. Zunächst wurde auf die Pluralität und Heterogenität des Präindividuellen verwiesen, wobei dessen Prinzipienlosigkeit ausschlaggebend ist. Das Pluralistische des Präindivi-

⁹⁴ Dass beide Aspekte durchaus realisierbar wären, lässt sich daran verdeutlichen, dass gerade die an Saussure anschließenden Zeichendiskurse nicht bar eines Modells der Relationalität sind. Auf eine spezifische Weise lässt sich beispielsweise Michels Serres in *Parasit* entfaltetes Modell des Positionalen (und Präpositionalen) auf ihr Verhältnis zur Differenzialität befragen (vgl. Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987). Fruchtbar kann diese Untersuchung allerdings nur sein, wenn die verschiedenen Konzepte und Nuancierungen der Relationalität berücksichtigt bleiben.

duellen darf nicht mit einem Prinzipienpluralismus verwechselt werden, wie es etwa bei der Empedokles'schen Vier-Elementen-Lehre der Fall wäre.⁹⁵ Nicht geht es hierbei um die Ersetzung oder Erweiterung von zwei Prinzipien, Materie und Form, durch mehrere. 2. Mit der Individuation als singulären Vollzug bzw. singuläre Vollzugsweisen ist ein zweites Moment angesprochen. Simondon postuliert in diesem Zusammengang nicht nur die Pluralität der Individuationsarten, sondern fordert auf ihrer Basis auch die Pluralisierung der Logik (vgl. Ind. I, S. 34). Begrifflich wird dies unterschiedlich erfasst. Als Kandidaten rangieren hier: a) Niveau, wie in der methodischen Einleitung, die ankündigt, dass die Individuationsbücher sich mit physischer, vitaler und psycho-sozialer Individuation beschäftigen werden (vgl. Ind. I, S. 30); b) Individuationsregime (vgl. Ind. I, S. 30) und Bereiche, wie sie insbesondere mit dem Begriff der Transduktion eingeführt werden (physisch, biologisch, mental, sozial) (vgl. Ind. I, S. 30), die weitestgehend der näheren Präzisierung der Niveaus entsprechen. Mit Blick auf die Erweiterung der Untersuchung der physischen, vitalen und psycho-sozialen Individuationen um das Technische scheint sich in diese begriffliche Kette nun auch die c) Existenzweise einzureihen. In der Tat legt die methodische Perspektive, die Existenzweise der technischen Objekte aus ihrer Genese heraus statt aus ihrem menschlich-sozialen Gebrauch, ihrer Nützlichkeit und utilitaristischer Funktionalität zu bestimmen (vgl. EWTO, S. 20, 143-147), die konzeptionelle Nähe aller dieser Begriffe nahe. Noch die Kontrastierung von Funktionalität und Operativität der technischen Objekte (vgl. EWTO, S. 225) schließt unmittelbar an die Kritik des Hylemorphismus in Individuationsbüchern an. Diese Art von Pluralismus weist zweifellos auch in die Richtung des Latour'schen Projekts des Pluralismus der Existenzweisen.⁹⁶ 3. Schließlich stellt sich die Frage im Rahmen von Simondon'scher Selbstbezeichnung seines Ansatzes als „Pluralismus der Phasen“ (Ind. I, S. 230). Diese Form des Pluralismus ist unmissverständlich gegen die Vereinheitlichung des Individuums selbst gerichtet, gegen den „Monismus des konstituierten Individuums“ (*monisme de l'individu constitué*) (Ind. I, S. 95, vgl. auch ähnlich Ind. I, S. 230). Hierbei stehen zunächst nicht die Pluralität gleichwertiger, auf ihre Weise singulärer Existenzweisen und Individuationsregime, sondern die Pluralität des und im Individuum/s selbst im Vordergrund. Gelegentlich werden sogar die sich in Zuge der Individuation einstellenden Verdopplungen in Individuum und Milieu als zwei Phasen des Seins bezeichnet, wodurch die Verdopplungen nah an die Phasenverschiebungen gerückt werden (vgl. Ind I, S. 237).

Diese drei Ebenen sind eng miteinander verknüpft, wie sich dies etwa aus der Auseinandersetzung mit der psychisch-kollektiven Individuation erschließen lässt. So sind das Präindividuelle, das Individuelle und das Transindividuelle im zweiten Individuationsbuch als drei Phasen des lebendigen Individuums spezifiziert (vgl. IPC, S. 196f., 205). Während die Pluralität des Präindividuellen als eine Phase der Individuation mit eingeschlossen ist, verhandeln die Phasen des Individuellen und Transindividuellen die vitalen und psycho-sozialen Individuationen und damit das, was

⁹⁵ Vgl. etwa die aristotelische Darstellung GC I,1.

⁹⁶ Vgl. Latour, Bruno: Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Simondon anderswo Niveaus, Bereiche, Regime und mithin Existenzweisen zu nennen pflegt. Die sich bisweilen einstellende begriffliche Annäherung von Phasen und Existenzweisen in EWTO (vgl. S. 149-166) lässt dergestalt sogar zu, die Pluralität der Existenzweisen in die Existenzweise bestimmter Individuationsregime zu verlagern.⁹⁷ Mit dem Fokus auf kameramlose Filmpraktiken bewegt sich diese Arbeit im Bereich der ästhetischen Individuationsregime, die bei Simondon selbst keine überaus prominente Rolle spielen.⁹⁸ So gilt es, seine pluralistischen und relationstheoretischen Überlegungen für ästhetische Objekte fruchtbar zu machen und diese nicht als eine semiotisch-materielle Zweiheit, sondern als ein Plurividuum auszuloten. Das Semiotisch-Materielle wird dabei als eine Phase der ästhetischen Individuation bestimmt und beibehalten, die sich allerdings in dieser nicht erschöpft. Während auf der einen Seite das Präindividuelle zu bedenken ist, wird auf der anderen Seite mit dem Begriff des relationalen Feldes⁹⁹ eine dritte Phase vorgeschlagen. Zusätzlich zur Pluralisierung durch die Phasen wird das Feld seinerseits als eine interne, mehrstellige Relationalität des ästhetischen Objekts perspektiviert, die über die materiell-semiotische Ausdifferenzierung hinausgeht. Das ästhetische Objekt soll dergestalt als ein heterogenes Gefüge skizziert werden, das nicht nur einer Vielheit entspringt, die es konstituiert, sondern sich im Durchgang durch verschiedene Phasen in eine feldmäßige Pluralität heterogenisiert. Entscheidend bleibt für diese Aspekte, sie aus dem Prozess heraus zu denken, d. h. weder das Feldmäßige oder das Materiell-Semiotische noch anderweitige paradigmatische Binarismen sind als Ausgangspunkte und gegebene Relata vorauszusetzen, sondern in ihrem Zustandekommen und Werden zu erklären. In diesem Zusammenhang spielen die konkreten Operationen eine signifikante Rolle, deren Stellenwert bei Simondon etwa in Bezug auf Zweiheiten sich in Rückgriff auf Comes als Verschiebung von „Dualismus der Substanzen“ hin zu „verdoppelnder Operation“¹⁰⁰ pointieren lässt. Allerdings lädt Verdopplung bis zu einem gewissen Punkt zu Missverständnissen ein und es wäre eingängiger, von Differenzierung zu sprechen, wobei zu erinnern ist, dass die Phasen bzw. „Phasenverschiebung“ (EWTO, S. 149) keine zeitlichen, einander ablösenden Etappen bezeichnen, sondern als

⁹⁷ Interessanterweise liest etwa Latour die Phasen in EWTO von vornherein als Existenzweisen (vgl. Latour, Bruno: *Reflections on Etienne Souriau's Les différents modes d'existence*. In: Bryant, Levi/Srnicke, Nick/Harman, Graham (Hg.): *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Melbourne: Re.Press, 2011. S. 304-333, hier S. 307f.). Das lässt sich in unterschiedliche Richtungen bewerten. Entweder lässt sich ihm vorwerfen, hier zu wenig Differenzen zu machen bzw. ihr Verhältnis als etwas Diskussionswürdiges zu ignorieren, oder aber, man stimmt Latour zu, dass es im Grunde ein Sachverhalt ist, dann entgeht ihm aber in seiner lakonischen Behandlung von Simondon gerade das Interessante. Wenn er etwa bemerkt, dass Simondon mit seinen Existenzweisen auf eine Einheit zusteuert (vgl. ebd., S. 308), dann berücksichtigt er nicht, dass diese vermeintliche Einheit das ausmacht, was Simondon Phasenpluralismus nennt. Demnach gäbe es aber bei Simondon nicht nur die Pluralität von Existenzweisen, wie sie Latour in seinem neuen Projekt entfaltet, sondern darüber hinaus auch eine Pluralität der Existenzweisen in einer Existenzweise, was den Sachverhalt komplexer werden lässt.

⁹⁸ Simondons Überlegungen zum Ästhetischen finden sich u. a. im Rahmen der im Technikbuch entfalteten Phasen (vgl. EWTO, S. 167-186) und in: Simondon, Gilbert: *On Techno-Aesthetics* (1982). In: *Parrhesia* 14 (2012): 1-8.

⁹⁹ Vgl. ausführlich Kap. IV.2.

¹⁰⁰ Combes, Muriel: *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Cambridge, Mass./London: MIT, 2013. S. 29 („dualism of substances“ und „doubling operation“).

„Aufspaltung des Seins“ (ETWO, S. 149) im Grunde eine Ausdifferenzierungs- und mithin eine Auffächerungsfigur darstellen, mit der nicht nur die Phasen gebildet werden, sondern auch die strukturell-funktionale, dimensionale Komplexität des Individuums. Der operative Differenzierungsprozess muss dabei nicht zwangsläufig eine zweiteilige Komplexität ausfalten, vielmehr ist ihr pluralisierendes Potenzial stark zu machen – nicht anderes wird mit dem Begriff des Feldes als einer Phase mehrstelliger interner Komplexität thematisiert.

Mit Blick auf die in der Transparenz- und Opazitätsdebatte verhandelten Unterscheidungen wie etwa Medium – Botschaft, Figur – Grund, Materialität – Signifikation, Image – Picture etc. bedeutet es, dass ihr systematisches Zusammenfallen, welches die Funktionsbegriffe Stoff-Form erlauben, aus einer prozessualen Perspektive zu befragen und zu destabilisieren wäre. Das heißt zum einen, dass diese durchaus als Ergebnisse oder Zwischenergebnisse konkreter Operationen zum Tragen kommen können, ohne dass damit impliziert wäre, dass jegliche Individuationsoperationen ästhetischer Objekte wie Filme, Fotografien, Zeichnungen, Malereien etc. zwangsläufig diese oder ausschließlich zweiteilige Ausdifferenzierungen produzieren und dass ihre Doppelbelegung mit der Opposition zwischen Materiellem und Immateriellem irgendeinen erklärenden Wert hat. Zum anderen ist damit noch nicht geklärt, ob sich diese Zweiheiten überhaupt auf die gleiche Weise adressieren und verschieben lassen (z. B. als Ergebnisse einer Differenzierung). So kann beispielweise im Anschluss an Simondon konsequenterweise nicht mehr von Medien gesprochen werden, vielmehr ist von Mediatisierung – den transformativen und transmateriellen Prozessen und Operationen der Vermittlung – auszugehen. Sein Mediationsbegriff, der – zur ontogenetisch wirksamen Relationsbildung deklariert – mit medienwissenschaftlichen Positionen nicht übereinstimmt, weist gleichwohl zu einem starken medienwissenschaftlichen Begriff des Mediums durchaus Affinitäten auf, insofern beide auf das Modifikatorische, das Transformativ (statt etwa das Transportierende¹⁰¹ oder Verbindende) und mithin das Generative des Medialen abheben. Auch der Aspekt der Skalierung, als Herstellung einer mittleren Größenordnung zwischen zwei heterogenen Inkompatibilitäten, resoniert mit der Konzeption der Medien als Mittleres und Dazwischen. Jedoch kann es aus relationstheoretischer Perspektive kein Medium vor dem Medial-Mithervorgebrachten geben, wie auch das Dazwischen einen Prozess darstellt (und keine in einen Prozess involvierte Entität) – was auch Renuancierungen zu der anhaltenden Debatte zwischen apriorischen und akzidentiellen Medien- und Technikkonzepten¹⁰² anbietet. Das Mediale wäre aus einer solchen Perspektive nicht nur als produktiv, sondern auch als produziert – und d. h. vor allem co-produziert – aufzufassen. Die mediale Produktion ist zugleich die Produktion des Medialen. Mit dem systemischen Charakter der Individuationen besitzt er aber vermutlich die größte Anschlussfähigkeit – aber auch

¹⁰¹ Wie kurzichtig diese Opposition von Transport und Transformation ist, soll an dieser Stelle nicht interessieren.

¹⁰² Vgl. dazu Zielinski, Siegfried: [...nach den Medien]. Berlin: Merve, 2011. S. 67f.

ein Reibungspotenzial in relationaler Hinsicht – an dispositivische Ansätze, die – wie etwa bei Baudry – zugleich auch eine starke operative Dimension einschließen.

7. Kameralose Produktionsanordnungen

Während bei Simondon das physische Individuum (Kristall) als das paradigmatische Beispiel fungiert, durch das hindurch die Individuationen konturiert werden, stehen in dieser Arbeit artefaktische Objekte im Vordergrund. Ihre Genesen verdanken sich einem Herstellungsprozess, ihre Individuationssysteme nehmen die Form der Produktionsanordnungen an. Es wäre verlockend, die „herstellende Intention“ (*l'intention fabricatrice*, Ind. I, S. 47) der Menschen und die technischen Ensembles (vgl. ausführlich EWTO, S. 56-61) an den Anfang und in den Mittelpunkt der Umreißung dieser Anordnungen zu stellen, da sich filmische Objekte zweifellos durch solche Ensembles hindurch realisieren, wie sie der zahlreichen menschlichen Interventionen bedürfen. Angesichts der Vielgestaltigkeit der kameralosen Produktionsprozesse wären damit aber lediglich zwei mögliche Bezugsgrößen herausgehoben. So ist ein für Monate auf Bäume aufgehängter Filmstreifen, wie es für die Produktion von ZILLERTAL (Jürgen Reble, 35mm/16mm, Farbe, Ton, 11 Min., 1991/1997) der Fall war, auf vielfältige Größen und Relationen offen, die ins Spiel kommen können. Regen, Schnee, Hagel, Temperaturschwankungen, Vögel, Insekten, Sonnenstrahlung, Wind, Erdanziehungskraft etc. können nicht nur nicht als Teil der Anordnung im Voraus situiert und einer Operation zugeschrieben werden, vielmehr lässt sich in so einem Falle nie restlos bestimmen, wer, wie und wann daran beteiligt war. Eine solche Produktionsanordnung zeichnet ihr ereignishafter Charakter aus. Die Operationen und die an diesen mitwirkenden Faktoren überschreiten die menschliche Intention und die Spielräume eines technischen Ensembles. Dies stellt weder einen Mangel noch einen Nachteil dar, vielmehr macht es die Produktionsanordnung gerade aus.

An diesem Beispiel wird ersichtlich, dass es wichtig ist, eine Produktionsanordnung nicht als eine vorliegende Infrastruktur oder ein System anzusehen, in dem alle Faktoren bereits identifiziert, fertig gegeben und ihre Relationen ausgebildet sind, inklusive der menschlichen Intentionen und Impulse. Es handelt sich weniger um Dispositive, sondern um Dispositionen. Wenn diese von Menschen instantiiert und unterhalten werden, die damit die – u. U. nur anfänglichen – Bedingungen der Operationen vorbereiten, so muss zugleich angenommen werden, dass die Menschen ihrerseits von diesen instantiiert und angeordnet werden. An einer Produktionsanordnung können unterschiedliche Entitäten mit unterschiedlichen Individuationsgraden und -regimen wirken, keiner von ihnen vollzieht die Operationen jedoch allein. Wie Simondon wiederholt herausgestellt hat, ist es das gesamte angeordnet-sich anordnende System, das die Operationen und damit auch die Mediation bewerkstelligt (vgl. Ind. I, S. 44f.; EWTO, S. 225). Operationen werden in prozessualen Anordnungen kollo-

barativ¹⁰³ vollbracht, zugleich werden die daran beteiligten Entitäten co-konstituiert. Die Prozessualität der Anordnung als Anordnen – oder besser als Co-Anordnen – zu betonen, verallgemeinert nicht die Exemplarität einer ausgewählten Filmentstehung. Vielmehr sind damit die methodische Konsequenz und die Schwierigkeit markiert, eine Analyse der Relationen im Simondon'schen Sinne zu verfolgen und aufrechtzuerhalten. Statt Entitäten sind Operationen und damit Relationen, die hierbei erst gebildet werden, an den Anfang zu stellen.

Vor diesem Hintergrund ist es ratsam, die herkömmliche Unterscheidung zwischen Produktion, Postproduktion, Reproduktion und Projektion etc. zurückzustellen und das Produzieren in Anordnungen weit zu fassen, in denen erstere entsprechend als unterschiedliche, nicht automatisch sukzessive Etappen, als eine Reihe operativer Mediatisierungsprozesse, einbegriffen sind.¹⁰⁴ Damit kommen zwangsläufig eine Überfülle an Operationen, durch die hindurch ein Film realisiert wird, und mit ihnen auch die Vervielfältigung der filmischen Objekte zum Tragen. Gerade die Reproduzierbarkeit erlaubt es nicht, von einer instantan gegebenen Produktionsanordnung auszugehen, vielmehr rücken damit Verkettungen unterschiedlicher, konkreter Teilanordnungen in den Blick. Wie stabil oder dauerhaft letztere sind, etwa in Gestalt eines dauerhaften technischen Ensembles, wie und wann sie sich an die anderen anschließen, ist eine empirische Frage. Die Vielzahl der Operationen und die Variabilität der jeweiligen Anordnungen der Filme als multiple Objekte macht es unmöglich, diese jemals vollständig zu erfassen. Unabhängig davon, ob dies interessante Ergebnisse nach sich ziehen würde oder nicht, bleibt es eine unendliche Aufgabe, die vor allem dazu zwingen würde, die Diversität der kameralosen Praktiken zugunsten eines ausgewählten Filmbeispiels zu opfern. Es bietet sich deswegen an, einige wenige Operationen in den Fokus zu rücken und dabei bei der Besonderheit der thematisierten Produktionsanordnungen anzusetzen – der Kameralosigkeit. Wie der Name bereits anzeigt, setzen die variationsreichen Direktfilmoperationen die kamera-gestützten Aufnahmeprozesse aus und entfalten ihre Besonderheit damit in der Arbeitsphase der Aufzeichnungsprozesse und anderweitiger Formen der Spurenherstellung. Dabei lassen sich grob drei Arten der kameralosen Aufzeichnungsoperationen differenzieren, wobei der Rückgriff auf „Aufzeichnung“ in diesem Zusammenhang zunächst unpräzise bleibt: manuell ausgeführte, kontaktbasierte und autogenerative.

Gestische und manuell ausgeführte Operationen können dabei die Form von direkten Bemalungen (Stan Brakhage, Harry Smith, Caroline Avery, José Antonio Sistiaga, Norman McLaren, Len Lye, Steven Woloshen, Bärbel Neubauer, Jennifer Reeves,

¹⁰³ Der Begriff des Kollaborativen wird später eine Präzisierung erfahren (vgl. Kap. V.1) und steht an dieser Stelle undifferenziert für kollaborative und co-produktive Formen der Wechselseitigkeit.

¹⁰⁴ Eine Perspektive, die bereits in Baudrys Aufsatz *Ideologische Effekte vom Basisapparat* vorgezeichnet ist – als Summe der Operationen und Transformationsprozesse. Allerdings denkt Baudry die Anordnung ab einem gewissen Punkt als einseitig (als einseitige Verfertigung des Subjekts und ausschließlich des zuschauenden Menschen und nicht etwa auch der Kameralente, Monteure, Projektionisten etc.). Vgl. Baudry, Jean-Louis: *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*. In: Riesinger, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus Publikationen, 2003. S. 27-39, hier insb. S. 28.

Emmanuel Lefrant), von zeichnerischen Einritzungen (Len Lye, Morman McLaren, Bärbel Neubauer, Su Friedrich, Amy Granat, Caroline Avery, Richard Reeves, Marcelle Thirache, Aldo Tambellini, Cioni Carpi), von Schreiben (Stan Brakhage, Su Friedrich) oder von Durchlöcherungen (Józef Robakowski, Jennifer Reeves, Dieter Roth, Takahiko Imura) eines Filmstreifens annehmen, wobei nicht selten eine Kombination der Verfahren vorliegt. Der Filmstreifen kann hierbei blank, gefunden und fremd (Hélène Richol, Caroline Avery, Maurice Lemaître, Marcelle Thirache) und seltener eigenhändig belichtet (Isodore Isou, Marcelle Thirache, Stan Brakhage, Carolee Schneemann) sein. Filme, die solchen Herstellungsweisen entspringen, werden in der Regel als handgemacht bzw. als *handmade film* bezeichnet.

Kontaktbasierte Aufzeichnungsoperationen können fotogrammetrische Verfahren einschließen, wobei in der Dunkelkammer z. B. Objekte direkt auf den Filmstreifen gelegt oder in einem gewissen Abstand zu diesem angeordnet und belichtet werden, aber auch verschiedene Negativkontaktkopier-, Stempel- und Abdruckverfahren. Das Fotogrammetrieren, in dem sich das Wechselspiel zwischen Chemikalien, Licht und Objekten entfaltet, bewegt sich in seiner operativen Wirksamkeit in der Nähe der Kameraaufzeichnungen, ohne dass hierbei allerdings eine Linse zwischen Filmstreifen und Objekten situiert wird. Anders als in der Fotografie kommen solche Aufzeichnungsverfahren im kameralosen Film eher selten vor, wobei sie vorrangig in Kombination mit gefilmtem Material auftreten, wie in Man Rays fotogrammetrischen Filmpassagen in *LE RETOUR À LA RAISON* (35mm, s/w, o. Ton, 3 Min., 1923) oder Peter Tscherkasskys *DREAM WORK* (35mm Cinemascope, s/w, Ton, 11 Min., 2001), wobei an dieser Stelle zusätzlich der Unterschied zwischen selbstgedrehten (Man Ray) und gefundenen (Tscherkassky) Filmsequenzen auftritt, der insgesamt für den kombinierten kameralosen Film charakteristisch ist. In dem Maße, wie bei fotogrammetrischen, Abdruck- und Stempelverfahren die Bild- und Tongenerierung nicht direkt gestisch und manuell ausgeführt wird, vielmehr eher von Menschen angeordnet und vorbereitet wird, lassen sich diese in Anschluss an herkömmliche Terminologie als *acheiropoietisch* bezeichnen.

Auch *autogenerative* Aufzeichnungen vollziehen sich in diesem Sinne *acheiropoietisch*, erweisen sich aber hinsichtlich der Selbsttätigkeit als Radikalisierungen. Sie entstehen, indem Blankfilme oder belichtete Filme für mehrere Monate oder Jahre vergraben (Louise Bourque, *Schmelzdahin*, Emmanuel Lefrant, David Gatten, Alia Syed), auf Bäume aufgehängt (Jürgen Reble, *Schmelzdahin*), in alkoholische, toxische Lösungen und in alltägliche Substanzen aus dem Nahrungsmittelbereich getaucht (Jennifer West) oder chemisch bearbeitet (Jürgen Reble, Johannes Hammel, Cécile Fontaine, Phil Solomon, Carl E. Brown, Lawrence F. Brose) werden. Sie sind durativer, basieren auf unkontrollierten und häufig sich selbst überlassenen Reaktionsprozessen.

Bezeichnungen wie handgemacht, kontaktbasiert und autogenerativ bleiben in gewisser Hinsicht problematisch. Gebildet sind sie, insbesondere die ersten beiden, in Bezug auf den menschlichen Hersteller und den Grad seiner Involvierung, wobei die Operationen dennoch als kollaborativ gedacht werden müssen und zugleich sehr häufig hybridisiert

vorkommen. Gleichwohl markieren sie Schwerpunktsetzungen in Abläufen, an denen Entitäten in jeweils verschiedenen Rollen beteiligt sind und in denen sich Wechselwirkungen und Temporalitäten unterschiedlich vollziehen. Sie beziehen sich dabei nur auf einen Aspekt, eine Etappe der Produktionsanordnungen, sodass die Konstellationen sich zu einem anderen Zeitpunkt grundlegend verändern können. Darüber hinaus wird es zu zeigen sein, dass diese Operation mit Aufzeichnung oder Spurenherstellung nur grob umrissen sind und hierbei viele Differenzierungen verdeckt bleiben. Operationen der Aufzeichnung fungieren auf der einen Seite zugleich als die der Speicherung, Referenzierung, Sichtbarmachung,¹⁰⁵ wie noch die Reproduktionen als Aufzeichnungen kenntlich zu machen sind. Auf der anderen Seite unterscheiden sich bereits Einzeichnen und Aufzeichnen voneinander, wie auch im Falle von autogenerativen chemischen Prozessen im strengen Sinne nur noch schwer davon zu sprechen ist. Schließlich stellen sie zwar einen zentralen Moment, in der Regel jedoch weder den Anfang noch das Ende der kamerateilnehmenden Produktionsanordnungen dar. Operationen der „Aufzeichnung“ figurieren nicht als prozessualer, sondern als *analytischer* Ausgangspunkt dieser Arbeit, von dem aus weitere Teilprozesse und Operationen thematisiert werden. Dabei geht es nicht darum, an einem einzelnen Film erschöpfend alle ihre Dimensionen darzulegen, sondern ihre Variationen entlang jeweils unterschiedlicher Filme zu entfalten.

¹⁰⁵ Operationen der Hörbarmachung vollziehen sich dagegen noch nicht direkt auf der Ebene der Aufzeichnung. Obwohl hierbei auch Spuren auf den optischen Soundtrack aufgezeichnet werden (können), bleiben sie zunächst nur sichtbar. Damit diese auch als Hörbarmachung operativ werden können, bedarf es einer weiteren Teilanordnung.

IV. HANDMADE

1. Scratches I: Co-Produktion

Materien und Materialien an konkrete Produktionsprozesse zurückzubinden, geht mit einem gewissen Risiko einher, diese wieder in hylemorphe Begrifflichkeiten einzuschreiben. Die Korrelation von Materialien/Materien und Produktion lässt sich leicht in die hierarchische Korrelation von Material und Produzent übersetzen. Tim Ingold hat bemerkt, dass unsere Vorstellung des Machens nach wie vor einem hylemorphen Argumentationsschema folgt, wobei wir das Machen häufig nach dem Modell des „Projekts“ denken.¹ Dieses wird als eines konzipiert, bei dem die anvisierte und intendierte Idee dem dafür notwendigen Rohmaterial aufgezwungen und letzteres so zum Artefakt wird.²

Einzelne Aspekte dieser Vorstellung des Stoff-Form-Verhältnisses wurden in ihren Varianten bereits ausführlich diskutiert. 1. Problematisch ist daran nicht nur, dass Materialien und Materien damit vorrangig als *Rohmaterial* und *Werkstoff* gesetzt werden, die ihre Berechtigung nur hinsichtlich dessen, wozu sie umgearbeitet werden sollen, haben und nicht als unterschiedliche Individuationsbereiche und -grade durchquerend in den Fokus geraten. 2. Auch das *Vernachlässigen der Operationen* und die *determinierende Aprozessualität der Form* kehren verschoben wieder, indem letztere nun in den bereits vorhandenen Ideen und Intentionen des herstellenden Menschen verortet wird. Mit der Reformulierung des Verhältnisses von Form und Materie als das Verhältnis von Produzent und Material treten aber auch neue Aspekte in den Vordergrund, die noch genau thematisiert werden müssen: 3. Die Aktiv-Passiv-Hierarchie zwischen Form und Materie wird als Subjekt-Objekt-Verhältnis formulierbar. Nicht nur wird hier das Material hierarchisch als den Ideen und Intentionen des Menschen untergeordnet und passiv betrachtet, vielmehr wird auch der Mensch als *autonomes, willentliches, selbstidentisches Subjekt* figuriert. 4. Dieses Subjekt wird dabei als *entkörper* eingeführt – als intentionale Idee, als geistige Vorstellung ohne einen Körper und materielle Verankerung.³

¹ Vgl. Ingold, Tim: *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London/New York: Routledge, 2013. S. 20. „Projet“ ist auch bei Stengers/Latour negativ belegt und im Anschluss an Souriau zugunsten des „trajet“ aufgegeben (vgl. Stengers, Isabelle/Latour, Bruno: *Le sphinx de l'œuvre*. In: Souriau, Étienne: *Les différents modes d'existence suivi de De l'œuvre à faire*. Hg. v. Isabell Stengers und Bruno Latour. Paris: P.U.F., 2009. S. 1-75, hier insb. S. 6f.). Das ist keineswegs zwingend. Für eine differenzierte Genealogie des Projizierens und Projektierens vgl. dagegen ausführlich Zielinski, Siegfried: *Entwerfen und Entbergen. Aspekte einer Genealogie der Projektion*. Köln: Walther König, 2010.

² Vgl. Ingold: *Making*, a.a.O., S. 20f.

³ Es ist bemerkenswert, dass neuere Ansätze zur materiellen Kultur diese konzeptuelle Entkörperlichung häufig implizit fortsetzen, auch dann wenn die Vorstellung der passiven Materie gerade der Kern der Kritik und die Dezentrierung des Menschen Kern der Theoriebemühungen sind. Im Anschluss an ANT und STS-Studien wird so beispielsweise auf die Agency der Materialien bzw. materielle Agency abgehoben, die gleichsam den Menschen weiterhin als entkörper einführt, indem die menschliche und materielle Agency einander entgegengestellt werden: „By using the term ‚material agency‘ we do not want to go to the other extreme and say that agency is material rather than human; it is more of a wake-up call, for social scientists and archaeologists, to encourage them to consider agency non-anthropocentrically, as a situated process in which material culture is entangled.“ Knappett, Carl/Malafouris,

Dieses recht statische Modell des Machens impliziert damit eine Art von Ursprünglichkeitsdenken auf mehreren Ebenen. Die Materien als Rohmaterial werden dabei als eine träge, bedeutungslose Reserve, eine unbeschriebene Fläche aufgefasst, die durch den Akt einer gewaltsamen Einschreibung menschlicher Artikulation erst intellegibel gemacht werden muss. Die Materialien haben keine Geschichtlichkeit, keine nicht-menschliche Relevanz und auch keine Prozessualität. Aber auch die menschlichen Intentionen und Ideen scheinen mühelos und instantan gegeben zu sein. Schließlich wären auch die Weisen des Machens und die Operationen selbst keinen iterativen, geschichtlichen oder modifikatorischen Prozessen unterworfen. Diese einzelnen Aspekte stützen sich hierbei gegenseitig. Die Beschränkung der Materialien auf Roh- und Werkstoffe korrespondiert mit der Entkörperlichung des menschlichen Herstellers; die Entkörperlichung korrespondiert wiederum ebenso mit der Vernachlässigung der Operationen, die auch eine Vernachlässigung der Physis des Machens ist. Die Ausführung ist nichts, sie bringt keine Veränderung mit sich, es gibt in diesem Prozess keine Spannung zwischen der Idee, dem verkörperten Können, Fertigkeiten, Affekten und den Materialien etc.

Um dem Risiko der Wiedereinführung solcher Konzepte zu begegnen, müssen also nicht nur Materialien und Materie reformuliert werden, sondern auch die Produktion und das Machen. Die ausgehend von Simondon erarbeiteten Verschiebungen hin zu Transmaterialisierungen und Operationen müssen noch um die Analyse der Rolle der herstellenden Menschen erweitert werden. Auch an dieser Stelle gilt es, Relationen im engeren Sinne zu denken. Diese erlauben es – und erfordern es zugleich – den Prozess der Produktion als eine Co-Produktion anzuvisieren, in dem das Produzieren und das Produziertwerden sich wechselseitig konstituieren. Diese Wechselseitigkeit wird im Folgenden entlang der verschiedenen Operation der Einzeichnung in handgemachten Filmen entfaltet.

Einschreibefläche

Die Diskursivierung der Materie, in der sich ihre vorausgesetzte Passivität mit der Bedeutungslosigkeit verklammert, tritt womöglich nirgendwo so deutlich zu Tage wie in der bereits eingeführten Figur der Materie als Einschreibefläche, die als unbeschriebenes Blatt, natürlicher Ort, als gegebener, fester, doch unbestimmter Grund, Stütze und Fundament auf die ihr äußerlichen, als immateriell gesetzten Einzeichnungen und Bedeutungen wartet. Wurde die damit implizierte Vorstellung passiver, vordiskursiver Materie aus feministischer Sicht kritisiert und auf ihre geschlechtsspezifischen Codierungen befragt,⁴ hält sie als Funktionsbegriff auch Produktions-

Lambros: Material and Nonhuman Agency: An Introduction. In: Knappett, Carl/Malafouris, Lambros (Hg.): Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach. New York: Springer, 2008. S. ix-xix, hier S. xii. Auch Pickering tendiert zu dieser Terminologie, vgl. Pickering, Andrew: The Mangle of Practice. Time, Agency & Science. Chicago/London: The Univ. of Chicago Press, 1995. Passim.

⁴ Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997. S. 25-27 sowie im Anschluss daran Barad, Karen: Agentieller Realismus. Über die

modelle bereit. Der Filmstreifen scheint zugleich funktional bestens dieser Vorstellung der passiven Materie als einer unbeschriebenen Einzeichnungsfläche zu entsprechen.

Ein Filmstreifen ist jedoch bereits immer ein Produkt, das eine Geschichte hat. Sehr offensichtlich wird dies etwa bei der Arbeit mit gefundenem Fremdmaterial, das in kameralose Produktionsanordnungen eingehen kann und seine Entstehungs- und Gebrauchsspuren, die auf vorherige Praktiken, Vorführungen etc. verweisen, zeigt. Allerdings muss nicht erst auf Found Footage rekurriert werden, um die spezifische Vorstellung der Ursprünglichkeit zu problematisieren. Als Ergebnis einer industriellen Fertigung stellt der Filmstreifen eine Manifestation und Verkörperung verschiedener Praktiken, Erfindungen, Wissenskulturen, Arbeit, Zwängen, Bedürfnisstrukturen, ökonomischen, technischen, ästhetischen Anforderungen und Möglichkeiten dar, die in einem wechselseitigen Konstitutionsprozess verflochten sind.

Ein kurzer, partieller Blick auf die Herstellung des Filmstreifens, präziser einer seiner möglichen Basen, mag dies verdeutlichen. Die bevorzugte Basis des Filmstreifens war bis in die 1950er Jahre hinein die Nitratzellulose (später Acetat und Polyester), ein halbsynthetischer Kunststoff, der im 19. Jahrhundert als Ersatzstoff für teure Naturmaterialien entwickelt wurde. Die Herstellung von Filmstreifen aus Nitratzellulose war lange Zeit ein komplizierter Prozess. Veränderungen in der Emulsionsschichtentwicklung zogen Anpassungsnotwendigkeiten nach sich, damit die Haftung der Emulsionsschicht – weit davon entfernt, eine gegebene und invariante Eigenschaft zu sein – auf dem Zelluloidträger garantiert bleibt.⁵ Die im Hinblick auf kinematografische und fotografische Praktiken notwendigen Durchsichtigkeit, Elastizität, Ebenmäßigkeit, gleichmäßige Dichte und Dicke sowie Robustheit der Zelluloidbasis hingen dabei von den Bearbeitungsprozeduren, den verwendeten Inhaltsstoffen und ihren Mischungsverhältnissen ab:⁶

There were a variety of problems, none easy to solve without causing another problem to spring up as a result of the altered formula. In the first instance, the cellulose mixture had to be impeccably pure, with all un-nitrated fibres removed by filtration and a consistent ‚mating‘ of the camphor and cellulose from batch to batch. The consistency of the fluid celluloid needed to be precise, just vicious enough that the material would flow evenly on the glass table but not spill off it; yet is also needed to be dilute enough so that it did not blister or crack or trap bubbles, or show any other imperfection. The photosensitive emulsion was exceedingly difficult to adhere properly to the celluloid base, while the emulsion itself needed to be consistent in its photographic sensitivity; any adjustments or improvements in the photographic qualities of the emulsion also affected its adhesion to the celluloid. In cutting and removing the finished material from the tables, it was also prone to light flares caused by static electricity and other mysterious defects. In use, roll film had a tendency to curl and twist, owing to different coefficients of expansion between celluloid backing and the photographic emulsion, posing yet another problem in both its manufacture and its subsequent handling.⁷

Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin: Suhrkamp, 2012. S. 39; affirmativ dagegen Grosz, Elizabeth: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, Ind. [u. a.]: Indiana Univ. Press, 1997. S. 138-159.

⁵ Vgl. Rossell, Deac: *Exploding Teeth, Unbreakable Sheets, and Continuous Casting. Nitrocellulose, from Guncotton to Early Cinema*. In: Smither, Roger (Hg.): *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*. Bruxelles: Fédération Internationale des Archives du Film, 2002. S. 37-51, hier S. 43.

⁶ Vgl. ebd., hier S. 38f., 42f.

⁷ Vgl. ebd., hier S. 43.

Als irgendwann mal mehr oder weniger stabilisiertes Ergebnis einer Produktionsanordnung – oder eines technischen Ensembles, um mit Simondon zu sprechen – durchläuft die Nitratzellulose selbst relationale Genesen, ist eingebunden in relationale Prozesse der Co-Produktion,⁸ die sie affordiert und in der andere Affordanzen hergestellt werden. Es „versammelt auf sich das Resultat der Funktionsweise eines technischen Ensembles“ (EWTO, S. 66). Zugleich wird der Filmstreifen auf eine Funktionalität und Operativität in bestimmten Produktionsanordnungen hin entworfen. Die Bearbeitungsprozeduren der Nitratzellulose und die damit einhergehenden Herausforderungen sind jeweils andere, wenn sie für Filmstreifen, Zahnersatz, Halskragen oder Tennisbälle vorbereitet wird. Gleichwohl bedeutet es nicht, dass die Funktionen schon klar sind und die weiteren Produktionsanordnungen vorliegen oder dass es zuerst das Wissen, die kinematografischen Praktiken und Funktionen und dann das Artefakt gibt, welches diesen genügt. Diese vielfältigen Faktoren konstituieren sich in Produktionsprozessen erst gegenseitig, sie müssen in problematischen Aushandlungsprozessen errungen werden.⁹ Solchen langwierigen Aushandlungs- und Konstitutionsprozessen entspringen kein homogenes Objekt und keine leere Einzeichnungsfläche. Vielmehr handelt es sich bei einem Filmstreifen um ein Geflecht „aus einer Vielzahl funktional unterschiedlicher Zonen“ (EWTO, S. 66): von der Filmbasis und der Zusammensetzung der Emulsionsschicht (Gelatine, Farbschichten, Schutzschichten etc.) über Einzelkader, Formate und verschiedene Soundtrack-Spuren bis hin zur Größe, Gestaltung und Anordnung der Perforationslöcher. Jede dieser materiellen Realisierungen erfüllt relativ auf konkrete Operationen eine jeweilige Funktion und bringt konkrete technische Ensembles mit sich, in denen diese funktionalen Zonen auf die funktionalen Zonen anderer technischer Objekte bzw. andersrum abgestimmt sein müssen. Erst ihre Kompatibilisierung erlaubt eine gemeinsame Operation in dem jeweiligen Teilprozess (der Aufzeichnung, der Vervielfältigung, der Projektion etc.). Der Filmstreifen erweist sich also nicht nur als schon strukturiert, sondern – wie noch zu zeigen sein wird – auch als strukturierend. Eine Vielzahl der operativen Kompatibilitäten ist sicherlich präpariert, aber nicht erschöpfend. So kann beispielsweise bei einem kameragestützten Belichtungsprozess durch einen Knopfdruck eine gemeinsame Operation zwischen der mikroskopischen Größenordnung der chemischen Emulsionsschicht und der makroskopischen Ordnung des Lichts und der lichtbrechenden, -reflektierenden, -absorbierenden, -beugenden, -streuenden und -emittierenden Entitäten in Gang gesetzt werden. Die Vereinbarkeit der Größenordnungen und die Möglichkeit der Kommunikation sind hier vorbereitet,

⁸ Diese können an dieser Stelle nicht ausführlich behandelt werden, vielmehr wird es bei der Produktion des ästhetischen Objekts thematisch. Es müssen aber vergleichbare, jedoch nicht identische Prozesse der Relationierung auch für die Produktion des Filmstreifens angenommen werden.

⁹ Dies ist die Frage nach u. a. der Technikgeschichte des Films, die, im Anschluss an Simondons Relationsmodell spezifisch akzentuiert, erst zu schreiben wäre. Dies kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Vielmehr dienen die wenigen Hinweise vorrangig dem Zweck, die Vorstellung der leeren Einschreibefläche zu problematisieren. Das Potenzial von Simondons Philosophie für eine historiografische Fragestellung liegt auch in der Dimension des „Problematischen“, welche der Lösung nicht als bereits klar definierte vorausgeht. Für die Diskussion dieses Potenzials vgl. Turquety, Benoît: Das Problem „Kino“. Geschichte schreiben mit Bachelard und Simondon. In: *ZfM* 1 (2014): 125-135.

werden aber zugleich im Aufschub gehalten, bis sich der Verschluss vor dem Film öffnet und eine gemeinsame Operation ermöglicht. Obwohl damit eine Vorrichtung der Kompatibilität vorliegt, vollzieht sich die konkrete Aufzeichnung dennoch singulär (in Abhängigkeit von einem konkreten optisch-chemischen System der jeweiligen zum Einsatz kommenden Kamera, der Lichtverhältnisse, der Belichtungsdauer, der Handhabung der Kamera etc.). Dies trifft umso mehr für kameralose Praktiken zu, die den spezifischen Vollzug der Operation der Kameraaufzeichnung umgehen oder ihn variieren. Die Differenz in der Vollzugslogik der Operation der Aufzeichnung hat dabei auch Konsequenzen für die jeweilige Anordnung des Teilprozesses der Produktion eines Films.

Produktionsanordnungen manueller Einzeichnungsoperationen

Es ist nicht überflüssig, immer wieder zu betonen, dass von keiner einzigen Form der Produktion der ästhetischen Individuen und entsprechend auch von keinem modellhaften Filmobjekt ausgegangen werden kann. Die Operationen und die Produktionsanordnungen sind zwar vergleichbar, müssen aber dennoch als konkrete Fallstudien mit jeweiligen Eigentümlichkeiten betrachtet werden. Dies gilt nicht nur in Bezug auf die drei großen Produktionsanordnungen untereinander, die vorher umrissen wurden (handgemacht, kontaktbasiert und autogenerativ), vielmehr sind auch innerhalb dieser drei Differenzierungen vielfältige Variationen möglich. Wie eine solche Produktionsanordnung aussehen kann, kann exemplarisch an Norman McLaren's *Anordnen* gezeigt werden.

Norman McLaren, der seit der Mitte der 1930er Jahre mit kameraloser Filmherstellung experimentierte, verfasste Ende der 1940er Jahre ein kleines Manual *How to Make Animated Movies without a Camera*¹⁰ (Abb. 1), welches nicht nur Anleitungen und erfahrungsbasierte Hinweise zur kameralosen Animation festhält, sondern zuallererst auch eine Produktionsanordnung beschreibt, die zugleich den fotografischen und filmischen Dokumentationen seines Studios nahekommt. Unterstützt durch Zeichnungen und Fotografien, werden in 25 Schritten die notwendigen Sitz-, Halte-, Auf-/Einzeichnungs-, Belichtungs- und Transportvorrichtungen vorgestellt, die sich aus unterschiedlichen Entitäten von Stühlen, Tischen und Holzplatten über Pinsel, Filmstreifen und Vergrößerungsgläser bis hin zu Linealen, Lampen, Wollhandschuhen, Kurbelstangen und dem Filmemacher zusammensetzen. In sukzessiver Reihenfolge problemorientiert skizziert, führt das Manual bereits vor, inwiefern die Elemente und ihre Rolle in diesem Produktionsemble nicht einfach Bestand haben, sondern angeordnet werden müssen. Die Anordnung ist ein Anordnen, und zwar nicht nur von nicht-menschlichen Entitäten, sondern auch vom menschlichen Körper.

¹⁰ McLaren, Norman: How to make Animated Movies without a Camera. In: Ders.: Cameraless Animation. A Technique Developed at the National Film Board of Canada by Norman McLaren. Information & Promotion Division, National Board of Canada, 1958. S. 2-10.

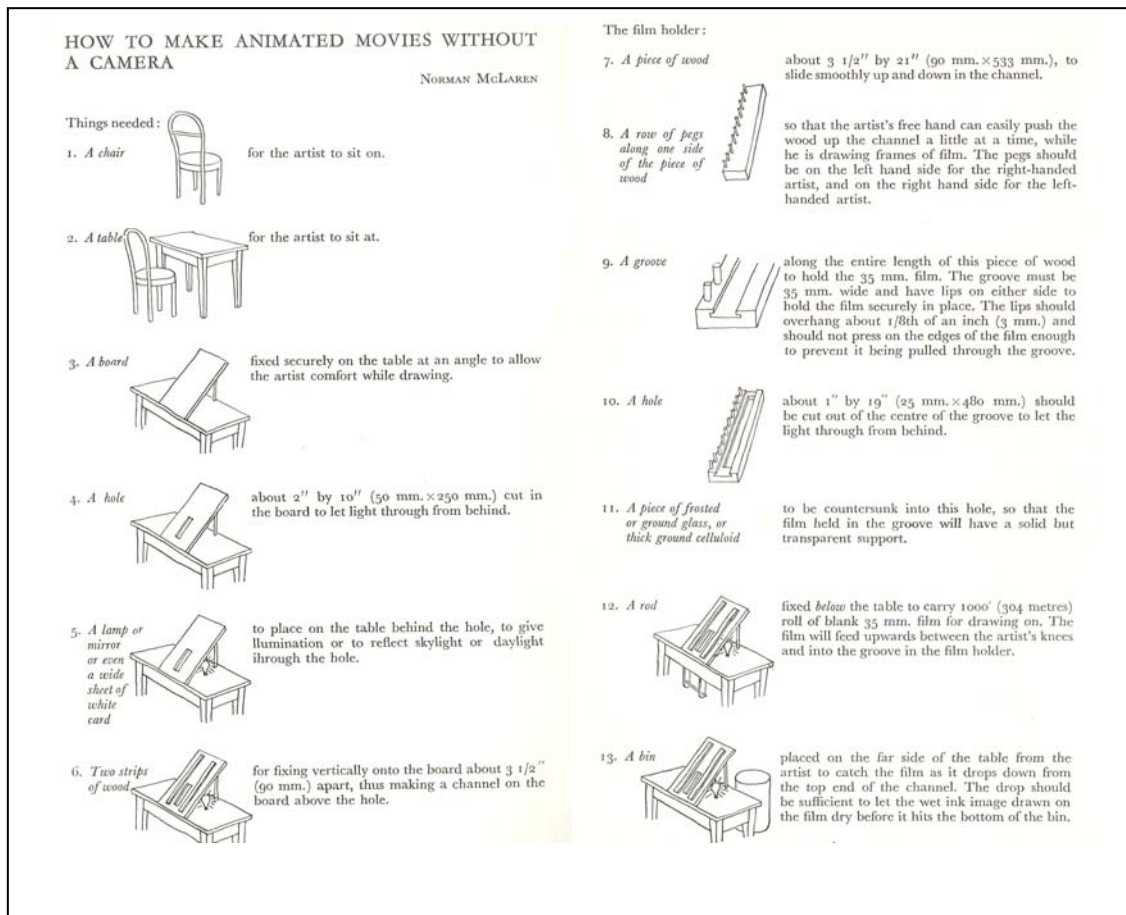


Abb. 1: Norman McLaren, How to make Animated Movies without a Camera, Schritte 1-13

Nahezu jeder beschriebene Schritt trägt der Physis des Machens Rechnung. Das Zusammenspiel aus Tisch, Stuhl, Holzplatte und unter dem Tisch angebrachter Kurbelstange (für die Filmrolle) ordnet eine spezifische, leicht nach vorne gebeugte und der Neigung der Holzplatte folgende Sitzhaltung an. Es regelt den Abstand der Beine zueinander ebenso wie den möglichen visuellen Distanzspielraum zu dem auf der Holzplatte spezifisch angebrachten Filmstreifen (Abb. 2). Verglichen mit anderen Produktionsanordnungen, etwa des Films *A 70MM FILM WEARING THICK HEAVY BLACK LIQUID EYELINER THAT GETS SMEARY (70MM FILM LEADER LINED WITH LIQUID BLACK EYELINER, DOUSED WITH JELLO VODKA SHOTS AND RUBBED WITH BODY GLITTER)* (Jennifer West, 70mm, Farbe, o. Ton, 0:30 Min., 2008) beinhaltet diese Sitzanordnung eine disziplinierende und immobilisierende Dimension. Sie lässt weder ausladende, großzügige Gesten aus der Vertikalität hinaus noch einen mehrere Meter umfassenden Bewegungs- und Gestenspielraum wie beim *A 70MM FILM WEARING...* zu, für dessen Herstellung Jennifer West Filmstreifen parallel auf dem Boden liegend oder nebeneinander hängend ausbreitet. Gleichwohl ist in beiden Fällen der ganze Körper involviert. Die Sitz- und Haltevorrichtung (aus Holzplatte und dem hölzernen Filmhalter (Schritte Nr. 7-11)) erlegt den Gesten eine spezifische Ökonomie auf. Auf der Holzplatte ruhend, hat die auf-/einzeichnende Hand einen möglichen Bewegungs- und Aktionsraum aus dem Handgelenk oder Ellenbogen heraus, während die zweite

Hand von der Funktion des Haltens entlastet ist und nun die Funktion des Schiebens übernehmen kann.

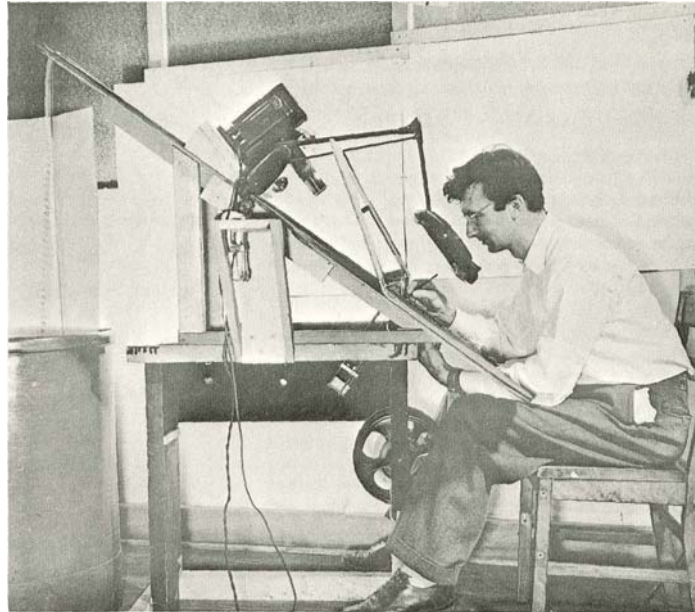


Abb. 2: Norman McLaren an seinem Arbeitstisch, Illustration der Produktionsanordnung

Die Haltevorrichtung aus vertikaler Holzplatte (mit einem Schlitz und seitlichen Holzbalken (Nr. 3-6)) und aus hölzernem Filmhalter (mit einem mit Glass oder dickem Zelluloidstreifen versetzten Schlitz und mit seitlichen Hacken (Nr. 7-11)) rufen zwei leicht zu vergessende Elemente einer Anordnung bei manuellen Auf-/Einzeichnungsoperationen ins Gedächtnis: die Unterlage und die zweite Hand. Gerade die Arbeit mit beweglichen Auf-/Einzeichnungsflächen wie Papier oder anderen dünnen, leicht biegsamen und flexiblen Einschreibeflächen erfordert ein stabilisierendes Gefüge aus der nicht-zeichnenden Hand und einer Unterlage.¹¹ Die flexiblen Einschreibeflächen benötigen einen geliehenen, festeren Körper (wie Tisch, Mappen etc.), mit dem sie eine provisorische und vorübergehende Verbindung eingehen, und eine Hand, die diese Verbindung temporär sichert.¹² Manuelle Auf-/Einzeichnungsoperationen werden damit als eine zweihändige¹³ Angelegenheit markierbar. Auch in Norman McLarens Produktionsanordnung verhält es sich nicht anders, wobei die zweite Hand nicht mehr stützend und immobilisierend agiert, sondern ganz im Gegenteil für die periodische Mobilisierung durch Schieben zuständig ist. Der hölzerne Filmstreifenhalter mit der im Schlitz eingefassten festen Unterlage fungiert als Stütz- wie Transportvorrichtung, die an die Transportmechanismen in der Kamera erinnert.

¹¹ Vgl. Pichler, Wolfram/Ubl, Ralph: Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst. In: Busch, Werner/Jehle, Oliver/Meister, Carolin (Hg.): *Randgänge der Zeichnung*. München: Fink, 2007. S. 231-255, hier S. 235f.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. ausführlicher zum Diskurs der Einhändigkeit als Rechtshändigkeit Gründer, Hana/Hildebrandt, Toni/Pichler, Wolfram: Zur Händigkeit der Zeichnung. In: *Rheinsprung* 11.3 (2012): 2-19.

Gegenüber einem klassischen Dispositiv der Zeichnung¹⁴ etwa dient sie aber zugleich der optimalen Beleuchtung des Einzeichnungsbereichs. Die Unterlage muss nicht nur fest und stabilisierend sein, sondern auch durchsichtig.

Spätestens an dieser Stelle zeichnet sich ab, dass die Anordnung des Körpers und die Ökonomisierung der Gesten nicht nur durch die Sitz- und Haltevorrichtung reguliert wird, vielmehr co-strukturiert sie auch der Filmstreifen, präziser der Filmstreifen relativ auf eine spezifische Operation der Auf-/Einzeichnung. Die so beschriebene und empfohlene Anordnung ist mit Blick auf die Auf-/Einzeichnungsoperationen nicht beliebig. Sie kreist um die Anforderungen, die für eine Arbeit Kader für Kader geeignet sind. Um diesen Aspekt und so auch weitere Elemente der Produktionsanordnung zu entfalten, lohnt es sich, konkrete Filmbeispiele heranzuziehen, um im Detail anzuschauen, wie die einzelnen funktionalen Zonen des Filmstreifens begrenzend und ermöglichend zum Tragen kommen. Damit ist nicht gesagt, dass die Filmbeispiele exakt dieselben Produktionsanordnungen aufweisen, wie sie McLaren beschreibt, vielmehr zeugen sie von ähnlichen Herausforderungen, die in den empfohlenen Anordnungen verhandelt werden.

Ökonomisierung der Gesten

Zackige weiße, horizontal angeordnete Linien und Linienensembles wiederholen sich Kader für Kader auf dem schwarzen Filmstreifen. Breite vertikale Linien wandern von links nach rechts oder, angetrieben von zackigen horizontalen Linien, von rechts nach links durch das Feld; sie spalten sich bisweilen in mehrere auf und durchmessen die Schwärze oder modulieren in Paaren die Zwischenräume, dann treffen sie sich wieder im mittleren Feld. Impulsive, feldfüllende Schraffuren wechseln sich mit einem Ensemble filigraner kleiner Striche ab. Einzeln oder in nervösen Geflechten – sie entfalten sich in differenzieller Beziehung zueinander, Kader für Kader. Den in der Schirm Kunsthalle ausgebreiteten Filmstreifen ist der langwierige gestische Prozess des Scratchens ablesbar (Abb. 3-4). Gegenüber der herkömmlichen Aufzeichnung mit einer Kamera bilden sich manuelle Einzeichnungen, Bemalungen und Auftragungen – relativ auf Einzelkader – sukzessiv, nicht simultan heraus, wobei simultan nicht bedeutet, dass sie nicht durativ sind. Die weißen Linienensembles sind gestische Spuren, Verkörperungen der Bewegungen, denen sie sich verdanken und die ihrerseits verkörpert sind.¹⁵ Diese gestischen Bewegungen müssen sich nicht nur auf einer Fläche sukzessiv entwickeln, sondern von einer zur nächsten – in mehr oder weniger stetigen Verschiebungen oder in sprunghaften Variationen eines Linienensembles. Mehrere Monate und Tausende von Metern Schwarzfilm hat Len Ley für seinen Film

¹⁴ Vgl. Pichler/Ubl: Vor dem ersten Strich, a.a.O., S. 231-255.

¹⁵ Dass es sich hierbei um eine Kopie handelt und nicht um den Filmstreifen, auf dem gescratcht wurde, ist mir bewusst. Die damit implizierten Lücken der Beschreibung werden in den folgenden Kapiteln thematisiert, nicht um sie zu schließen, sondern im Gegenteil, um sie offen zu halten. Vgl. insbesondere die Kapitel zu Aspekten der Reproduktion: Kap. IV.3 und V.3.



Abb. 3-4: Len Lye, FREE RADICALS (1958/79), ausgelegte Filmstreifen im Rahmen der Ausstellung „Zelluloid – Film ohne Kamera“ (Schirn Kunsthalle Frankfurt, 02.06.-29.08. 2010)

FREE RADICALS (16mm, s/w, Ton, 4. Min., 1958/79) gebraucht. Die weißen Linien und Linienkonstellationen entstanden, indem durch spitze Gegenstände wie Zahnarztwerkzeuge, Nadeln, Nägel, Drahtbürsten und Teile feiner Sägeblätter die schwarze Emulsionsschicht herausgekratzt wurde, wobei Len Lye – nach einigen Versuchen mit verschiedenen Schwarzfilmen – den Schwarzfilm von DuPont benutzte, bei dem die schwarze Emulsionsschicht recht sauber abtragbar ist.¹⁶ Len Ley verwendete für diesen Film keine ausgefeilten hölzernen Filmstreifenhalter, wie sie McLaren vorschlägt, sondern fixierte den Filmstreifen mit dem Tesafilm und befeuchtete diesen leicht mit einem Schwamm oder Spucke, um den Abtrag der Emulsion zu erleichtern.¹⁷ Das Kratzen und Ritzen auf dem Filmstreifen beschreibt Len Ley dabei als eine durch und durch physische Tätigkeit, die nicht nur Hände und Augen impliziert, sondern auch den ganzen Körper, der für eine präzise Arbeitsweise als Ganzes in eine Spannung versetzt werden muss:

So, I wriggled my whole body to get a compressed feeling into my shoulders – trying to get a pent-up feeling of inexorable precision into the fingers of both hands which grasped the needle and, with sudden jump, pulled the needle through the celluloid and completed my design.¹⁸

¹⁶ Vgl. Horrocks, Roger: *Art That Moves. The Work of Len Lye*. Auckland: Auckland Univ. Press, 2009. S. 168.

¹⁷ Vgl. Ley, Len: *Talking About Film*: In: Russett, Robert/Starr, Cecile (Hg.) *Experimental Animation. An Illustrated Anthology*. New York [u. a.]: Van Nostrand Reinhold Company, 1976. S. 66-69, hier S. 68.

¹⁸ Len Ley, unveröffentlichte kommentierte Filmografie, *Anthology Film Archives*, zit. nach Sitney, P. Adams: *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*. Oxford [u. a.]: Oxford Univ. Press, 1979. S. 232.

Ausgerechnet die Präzision stellt nämlich ein Problem beim manuellen Arbeiten mit dem Filmstreifen dar – zumindest, wenn Kader für Kader operiert wird. Zu klein sind die Einzelkader, die nun nahezu wie eine malerische Leinwand oder ein zeichnerisches Blatt Papier fungieren. Deshalb empfiehlt McLaren auch die Verwendung eines Vergrößerungsglases (Nr. 19)¹⁹, wobei seine Beschreibung sich um die Arbeit mit einem 35mm-Filmstreifen anordnet. Mit den 16mm-Filmstreifen liegt bei FREE RADICALS im Vergleich zu 35mm dagegen weniger als die Hälfte der Arbeitsfläche auf einem Einzelkader vor. Zugleich wird der Filmstreifen irgendwann projiziert und die Projektionsoperationen sind in der physischen Struktur des Filmstreifens permanent wirksam – noch bevor es zu ihrer tatsächlichen Manifestation kommt. Für einen halbwegs kontinuierlichen Bewegungseindruck müssen so etwa minimalste Differenzen Bild für Bild auf dieser kleinen Fläche elaboriert werden. Wie auch FREE RADICALS sind andere handgemachte Filme insofern nicht selten abstrakt oder abstrahiert; figürliche Animation bewegt sich im Bereich der geometrisch-schematischen Reduktion. Norman McLaren sah in der Kleinflächigkeit indessen keinen Nachteil, sondern eine produktive Möglichkeit, die im Simondon'schen Sinne eine Disparität mitkonstituiert:

*The artist will find that the small scale on which he is working will force him to simplify all his shapes, images and symbols. This is a real advantage and it should be encouraged. It will force him to make his point primarily by means of the movement, action and gesture itself, and only to a very small extent to rely on static characteristics in his drawing.*²⁰

Da einzelne Motive und Konstellationen mehrfach gekratzt werden müssen, sind hohe Detailliertheit und Präzision sowohl eine Frage der Flächengröße wie der gestischen Kapazität und der verkörperten Fertigkeiten. Angesichts der Filmstreifen und auch des projizierten Filmeindrucks scheint sich Len Lye zwar nicht um gradlinige, gleichmäßige und geometrisch sauber ausgeführte Linien zu bemühen – anders etwa als McLaren und Evelyn Lambart bei der Arbeit mit Schwarzfilmritzungen für ihre Filme LINES VERTICAL (35mm, Farbe, Ton, 6 Min., 1960) und LINES HORIZONTAL (35mm, Farbe, Ton, 6 Min., 1962), für die sie ein Lineal benutzten und über die Einzelkader hinweg scratchten.²¹ Len Lays Linienensembles wirken in ihrer Zickzackigkeit spontaner, weniger geometrisch. Doch dies führt nicht zur Verminderung, sondern geradezu umgekehrt zur Vergrößerung der Schwierigkeiten. Die Präzision wird dadurch nicht ausgesetzt, denn die Zickzackigkeit muss Kader für Kader differierend wiederholt werden, ohne dass der Filmstreifen dabei durchgeschnitten wird. Was dabei ins Spiel kommt, lässt sich an McLarens Notizen zur Herstellung der LINES-Serie vertiefen. McLaren und Evelyn Lambart haben verschiedene Härtegrade des Filmstreifens, unterschiedliche Stahlunterlagen, unterschiedlich dick geschärfte Messer und Arten der Messerführung mit Blick auf Dicke und Gleichmäßigkeit der Linien ausgetestet: Eine harte, ebenmäßige

¹⁹ Vgl. McLaren: How to make, a.a.O., hier S. 5.

²⁰ Ebd., S. 7 (Nr. 22).

²¹ Vgl. McLaren im Interview mit Guy Cotte (Montréal, 1967), in: André S. Labarthe, CINÉMA DE NOTRE TEMPS (Kanada/Frankreich, 55 Min., 2001). Fassung: Norman McLaren. *The Master's Edition*, 7 DVDs (Image Entertainment, 2006), DVD 07.

Stahlunterlage vereinfachte die saubere, gleichmäßige Einzeichnung. Der Filmstreifen durfte dabei nicht zu trocken und damit auch nicht hart und brüchig sein. Die unterschiedlich dick geschärften Messer konnten zwar für die Variation der Dicke der Linien genutzt werden, die so nicht mehr durch mehrfache Ritzungen hergestellt werden musste, doch auch die sorgsamste Messerführung garantierte nicht immer eine Gleichmäßigkeit ohne Rauheiten, Zackigkeit und Fleckigkeit.²² Noch komplexer und mit einem gesteigerten Anspruch an Präzision, Intuition und Erfahrungskönnen verbunden, gestalten sich die Farbscratchingprozesse, wie ein zeitgenössisches Beispiel zu verdeutlichen vermag. In Bärbel Neubauers Film MOONLIGHT (35mm, Farbe, Ton, 4:20 Min., 1997) und zu einem Teil auch im Film PASSAGE (35mm, Farbe, Ton, 8 Min., 2000) entspringen die Farben hoch präzise abgestuften Herauskratzen der Farbschichten eines Mehrschichtenfilms – eine nahezu skulpturale Arbeit an der Farbe, wobei in PASSAGE zum Farbwerden durch Herauskratzen auch Handbemalungen hinzukommen. Das filigrane Spiel aus durchgehenden oder unterbrochenen Linien und Linienensembles, Texturen und figurativen Elementen wie Vögeln und Sonne strahlt in MOONLIGHT in grünen, gelben und weißen Nuancen vor einem schwarzen Hintergrund. Leichte Herauskratzen legen das Grün, stärkere das Gelb und anschließend das Transparente der Filmbasis frei.²³ Die buchstäbliche Schichtung und Gradierung der einzelnen Farbnuancen eines visuellen Elements verleiht diesem dabei eine Körperhaftigkeit und Räumlichkeit.

Dass die Ökonomie der Gesten eine wichtige Rolle spielt, lehrt auch die Geschichte der Handcolorierung im frühen Film. Die sich auf mehrere hunderte und tausende von Metern erstreckende Bemalung der Einzelkader ist so aufwändig und langwierig, dass diese von vorn herein auf wenige Partien des Einzelkaders konzentriert war, die zur dramaturgischen Wirkung besonders beitragen konnte.²⁴ Das Übergreifen der Farbe über die Konturen des Zubemalenden hinaus oder ihre unvollständige Ausmalung erhellen, wie mühsam die Präzision zu erreichen und über Zeitstrecken aufrechtzuerhalten ist.²⁵ Obwohl nicht wenige handbemalte und handgemachte Filme sehr frei ausladende Bewegungen und Expressivität des Farbauftrags suggerieren, die an Tachismus, Informell, expressive Malerei, All-Over etc. erinnern – so verglich Roger Horrocks etwa auch Len Leys FREE RADICALS mit Jackson Pollocks Abstraktem Expressionismus²⁶ –, sind in diesem Fall die Gesten des Malens, Zeichnens und Kratzens einer anderen motorisch-energetischen Ökonomie unterworfen. Die Gesten sind auf der Fläche des Einzelkaders oder in einem überschaubaren Bereich der Länglichkeit des Filmstreifens gebündelt – vorausgesetzt allerdings, dass die Anordnung einer sitzenden Haltung und einer Tischsituation entspricht und die Filmstreifen nicht vertikal aufgehängt oder, wie im Falle von José Antonio Sistiagas

²² Vgl. McLaren, Norman: On the Creative Process. Montreal: National Film Board of Canada, 1991. S. 74-75.

²³ Auskunft der Filmemacherin an die Verf. im persönlichen Gespräch vom 20.10.2014.

²⁴ Vgl. Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren, 2005. S. 282.

²⁵ Handcolorierte Filmbeispiele sind in der Fernsehdokumentation DIE LUST AN DER FARBE (Deutschland, 45 Min., 1993) von Harald Pulch und Martin Loiperdinger einsehbar.

²⁶ Vgl. Horrocks, Roger: Len Lye. A Biography. Auckland: Auckland Univ. Press, 2001. S. 265.

ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN (35mm, Farbe, o. Ton, 75 Min., 1968-1970), frei auf dem Boden angeordnet und bemalt werden und so einen größeren gestischen und motorischen Spielraum schaffen.

Die Frage der Präzision kann allerdings auch nicht verallgemeinert werden – weder für alle kameralosen Praktiken noch für alle manuellen kameralosen Verfahren. In Bezug auf FREE RADICALS speisen sich die Herausforderungen aus dem Wechselverhältnis zwischen den Einzelkatern und ihrer differenziellen Ordnung. Als eine der funktionalen Zonen regelt die Sequenzialität des Filmstreifens die Kontinuität und Diskontinuität und mit ihnen die Geschwindigkeit der Bewegung in der Projektion mit. Die Projizierbarkeit ist dem Führen einer Linie oder dem Farbauftrag zwar nicht nachträglich – unabhängig davon, ob die Sequenzialität ignoriert oder beachtet wird (natürlich immer nur relativ auf kinematografische Produktions- und Projektionsanordnungen), nicht immer stellt sie allerdings ein Problem dar. Wird diese ignoriert, wie etwa bei der Arbeit mit fotogrammetrischen Aufzeichnungen (siehe Kap. V.1) oder beim Bemalen, wie dies in einigen Filmen von Stan Brakhage oder im José Antonio Sistiagas Film ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN der Fall ist, so führt dies zu einer diskontinuierlichen, das Einzelkader isolierenden und stärkenden Ästhetik. Für jemanden, für den die Bewegung bzw. „Figuren der Bewegung“ zentral die Problematik des ästhetischen Schaffens ausmachen, kann dies allerdings keine Alternative sein.²⁷ Die Filmstreifen von FREE RADICALS lassen vielmehr eine sekundengenaue Kalkulation der Linien- und Figurenmetamorphosen erkennen, die eine diskrete Arbeit an und *mit* dem Streifen erfordern. Erst vor dem Hintergrund der Bewegungskontinuität tauchen die Schwierigkeiten mit Präzision und Detailliertheit auf. Der Filmstreifen, weit davon entfernt eine passive Einzeichnungsfläche zu sein, setzt die Operationen des Scratchings und mit ihnen die Gesten unter die Bedingung der Einzelkader und ihrer differenziellen Ordnung, die nicht rein räumlicher, sondern auch zeitlicher Natur sind, bzw. genauer unter die Bedingungen weiterer möglichen Operationen. Strukturiert-strukturierend lenkt er die operativen Entfaltungsmöglichkeiten mit und um.

Die Krux der mehr oder weniger kontinuierlichen Animation ist es auch, die McLaren in dem 18. Schritt der Produktionsbeschreibung verhandelt.²⁸ Bei der Arbeit Kader für Kader fällt nicht nur die Flächengröße ins Gewicht, sondern auch die Positionierung der zeichnerischen oder malerischen Elemente auf diesen: Die Elemente müssen entlang der

²⁷ „Figures of Motion“ ist einer der zentralen Begriffe von Len Lye, in dem viele Aspekte seines ästhetischen Schaffens zusammenkommen. Als Thema der ästhetischen Praxis zielt es auf filmische, zeichnerische, skulpturale Versuche, ästhetische Objekt als Prozesse, als entfaltend, darzustellen. Zugleich verweist er auf die Weise des Machens, das auf Variation und Selektion einer „Figur“ basiert. Eine bestimmte visuelle oder akustische „Figur“ kann hierbei nahezu wie ein struktureller Keim fungieren, durch den und dessen Entfaltung hindurch sich eine ästhetische Arbeit langsam entwickelt und sich strukturiert. Darüber hinaus betont er die jahrelange Schulung der Sinneswahrnehmung, die der Körperlichkeit der Wahrnehmung Rechnung trägt, und die Bewegung als Thema seiner theoretischen Reflexionen. Vgl. dazu Horrocks instruktive und ausführliche Kontextualisierung der „Figuren der Bewegung“ in: Horrocks, Roger: *The Art of Motion*. In: Ders.: *Art That Moves. The Work of Len Lye*. Auckland: Auckland Univ. Press, 2009, S. 88-138, ins. 88-107 sowie Len Lyes ausgewählte Schriften Curnow, Wytan/Horrocks, Roger (Hg.): *Figures of Motion. Len Lye Selected Writings*. Auckland: Auckland Univ. Press, Oxford Univ. Press, 1984.

²⁸ Vgl. McLaren: *How to make*, a.a.O., hier S. 4.

Kader nicht nur in ihrer Gestalt kontinuierlich und minimal voneinander differieren, sondern auch in ihrer *Position*. McLaren empfiehlt deswegen, den Blankfilmstreifen direkt zu kariieren.²⁹ Doch ausgerechnet diese Lösung kommt für FREE RADICALS nicht in Betracht, denn die Arbeit mit dem Schwarzfilm erlaubt es nicht, einen kariierten Filmstreifen entweder als Unterlage für einen anderen Filmstreifen zu verwenden oder aber ein gänzlich anderes Gittersystem unterzulegen. Hinzukommt, dass der Schwarzfilm nicht sichtbar in Einzelkader aufgeteilt ist, sodass lediglich die Perforationslöcher als Orientierung in Frage kommen. Dennoch zeugt FREE RADICALS von kontinuierlichen Metamorphosen, Linien und Linienensembles in sich entfaltender Bewegung. Die weniger kontinuierlichen Sequenzen werden dabei nicht vermieden, sondern – wie auch in McLarens Film BLINKITY BLANK (35mm, Farbe, Ton, Min., 1955), der ebenfalls mit Schwarzfilm gemacht wurde – produktiv eingesetzt. Affirmiert BLINKITY BLANK die Schwierigkeiten in der differenziellen Positionierung auf dem Schwarzfilm, indem es einige³⁰ „Kader“ schwarz lässt und dies so für die intermittierende, flashartige Erscheinung der Figuren verstärkend und durchgehend nutzt, so tragen diese in FREE RADICALS zur pulsierenden Rhythmisierung des Films bei. Die Spannungen, die Disparatheit, werden so nicht reduziert, sondern auf einer mittleren Ebene zwischen Kontinuität und Diskontinuität integriert.

Dass FREE RADICALS trotz alledem die Nuanciertheit und die Elaboriertheit der Bewegungen erreichen kann, ist das Ergebnis von langwierigen Prozessen, in denen die Linienensembles graduell entfaltet werden und die für Zufälle offen sind. Auf die Arbeit an FREE RADICALS in einem Interview im Jahre 1963 zurückblickend, beschreibt Len Lye diese so auch nicht als eine simple Materialisierung einer bereits gegebenen und klar konturierten Vorstellung, sondern als einen Prozess aus Tasten, Suchen, Verwerfen, kontrolliertem Verfeinern, Selektieren und Arrangieren:

You can carry a pictographic design in your head and make a little design. You can't see what you're doing because your hand is in the way. That's why those things have that kind of spastic look...First of all, I worked for about three or four months with thousands of feet of film, scratching away before I went to see what I had. I wouldn't know what was there. When you see what you've got, you begin to get the control of what you want. You edit the best out of that. Once you've got the stuff and you're really working and you're not sure how it's going, then you look at it. If you're sure how you're going after two or three months, you're pretty sure of your results, so you just work away. Usually when you look at it you're disappointed. You draw a bit, then go to sleep, then draw a little bit more. It took about eight months.³¹

²⁹ Unter 18A stellt McLaren weiterhin eine Möglichkeit vor, ein Gittersystem abzufilmen und den so karierten Filmstreifen als Unterlage für einen anderen zu verwenden, was allerdings zu Problemen führt, weil der Filmstreifen im Laufe der Zeit schrumpft und sich so Ungenauigkeiten in der Übereinstimmung der Flächen einschleichen (vgl. ebd., S. 5). Denkbar sind insgesamt vielfältige Unterlagen mit Gittersystemen oder aber herkömmliche belichtete Filmstreifenausschnitte, deren differenzielles System als Orientierungsgrundlage dienen kann.

³⁰ McLaren experimentierte mit den Abständen und ließ 1 bis 30 Frames schwarz. Vgl. McLaren im Interview mit Guy Cotte (Montréal, 1967), in: André S. Labarthe, CINÉMA DE NOTRE TEMPS (Kanada/Frankreich, 55 Min., 2001). Fassung: *Norman McLaren. The Master's Edition*, 7 DVDs (Image Entertainment, 2006), DVD 07.

³¹ Ley: Talking About Film, a.a.O., hier S. 68f.

Die Relevanz der Imagination und Vorstellungen für künstlerische Tätigkeiten muss dabei keineswegs abgestritten werden. Diese können als Impuls und eröffnender Ausgangspunkt einer Herstellung dienen, im Verlauf dieser aber verstärkt, umgelenkt, verdichtet oder verworfen werden, wie sie auch andererseits als mögliche Co-Resultate vorangehender Produktionsanordnungen, Erfahrungen und relationaler Genesen in den Blick zu nehmen wären. Sie entwickeln sich in konkreten Praktiken und haben einen temporalen und genetischen Charakter. Welche Impulse den Prozessen auch vorangehen können, bleiben sie in diesen nicht unverändert. Als Materialisierungen der Ideen lassen sich diese dennoch solange nicht bezeichnen, wie damit die „Materialisierungen“ einzig auf der Seite des dem Menschen „Gegenstehenden“ verortet und so als schlichte Externalisierungen konzipiert werden. Für Len Lye waren dabei nicht selten einzelne Bewegungsmotive leitend,³² die durch den Scratchprozess hindurch den tatsächlich erreichten Konstellationen, an denen zahlreiche andere Faktoren mitwirkten, wichen. Auf diese Weise sammelte Len Lye Material für 10 Minuten Film, aus denen er die besten Passagen selektierte und deren Wechselwirkung mit Ton ausprobierte. Die Wahl fiel auf die afrikanische Musik des Bagirmi Stammes, die eine rhythmische Resonanz mit dem visuellen Material ausbildete. Sie hatte „the same attack as the visual attack in the tone of the drum and the way that the guy hand-drummed.“³³ Erst die Wechselwirkung der musikalischen Rhythmen und der visuellen Elemente entfaltete die Art von Wirkungskraft und Lebendigkeit, die für Len Lye den Film für mehrere Minuten akzeptabel machten und die gescratchten Passagen vor Langeweile retteten.³⁴ Die musikalischen Rhythmen co-produzieren den spezifischen Bewegungseindruck, was auch in Filmen wie MOONLIGHT und PASSAGE von Bärbel Neubauer nicht minder ausschlaggebend ist, wobei hier Bild und Ton gleichsam aus einer Hand stammen. Die selektierten Filmstreifensequenzen und die Musik (aufgezeichnet als Lichtton) wurden zunächst zu ca. 5 Minuten angeordnet (1958). Im Jahre 1979 rearrangierte und kürzte Len Lye den Film auf ca. 4 Minuten. Der Versuch, eine 35mm-Farbversion des Films herzustellen, scheiterte an den fehlenden finanziellen Mitteln und Sponsoren, sodass der Filmemacher schließlich seine Bemühungen auf einen guten Schwarzweiß-Abzug und die Suche nach einem passenden Entwicklungslabor konzentrierte.³⁵

Langes und beharrliches Ausprobieren und sorgsames Selektieren und Arrangieren allein reichen jedoch nicht aus. Nicht zuletzt mit Blick auf die Präzisions-, Positionierungs-, Bewegungskontinuitäts- und Selektionsfragen ist auch in der Direktfilm-Arbeit erworbenes Know-how erforderlich – Geschicklichkeit, ausgebildete

³² Vgl. Horrocks: *The Art of Motion*, a.a.O., hier S. 95-99. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass diese Figurenmotive als strukturelle Keime betrachtet werden können (Fn. 27 in diesem Kapitel). Allerdings wäre auch im Lichte des gesamten Kapitels darauf zu bestehen, dass – anderes als bei Simondon, der den transduktiven Prozess im Wesentlichen als die Modifikation einer anfänglichen informativen Singularität versteht – von einer Vielzahl von informativen Singularitäten auszugehen wäre. So könnte z. B. bereits die Spucke als ein Kompatibilisierungselement für Teilprobleme der Abtragbarkeit diskutiert werden, die buchstäblich leitend-orientierend für den folgenden Prozess ist, wie dies auch andererseits die strukturierende Dimension des Filmstreifens und seiner funktionalen Zonen impliziert...

³³ Ley: *Talking About Film*, a.a.O., hier S. 69.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Vgl. Horrocks: *Len Lye*, a.a.O., S. 266.

Routinen, Handgriffe genauso wie geschulte Wahrnehmung. Sie sind dabei nicht nur produktiv in der Produktionsanordnung, sondern zugleich von dieser und vorangehenden co-produziert. Keiner dieser Aspekte wirkt ohne die Arbeit an und mit, ohne die *Mitarbeit* der verschiedenen Elemente einer Produktionsanordnung. Der Prozess des Machens ist eine gemeinsame Operation, in der durch die Beteiligung der verschiedenen Elemente der Produktionsanordnung nicht nur schrittweise ein ästhetisches Plurividuum entsteht, das so vorher nicht gänzlich imaginiert war, sondern es ist auch ein Prozess, in dem der herstellende Mensch co-produziert wird.

Produktion als Co-Individuation

Wie lässt sich diese Co-Produktion des menschlichen Individuums denken, die an dieser Stelle zunächst als eine Co-Produktion in zwei Richtungen fokussiert ist, in die Richtung des menschlichen und des ästhetischen Einzelwesens?³⁶ Zunächst ist es hilfreich zu rekapitulieren, was ein lebendiges von einem physischen Individuum wie Kristall unterscheidet. Wie Simondon mehrfach plausibel argumentiert hat, ist das Lebendige durch die Fähigkeit zu fortlaufenden Individuationen charakterisiert, die sich auf unterschiedlichen Ebenen abspielen. Ein physisches Individuum verbraucht irgendwann seine Metastabilität, die zunehmend und vollständig zur Struktur wird, während lebendige Individuen permanente Metastabilität aufrechterhalten, die sukzessive Restrukturierungen erlaubt (vgl. IPC, S. 80). In anderen Worten: Die vitale Individuation schöpft zum einen nicht alle präindividuellen Potenziale aus, die so zur Quelle weiterer Individuationen – die Simondon bisweilen auch Individualisationen, als Verlängerung der ersten Individuation bezeichnet – werden (vgl. IPC, S. 126f., 192f.).³⁷ Zum anderen werden in der Relation, in der spannungsgeladenen Offenheit des lebendigen Individuums auf sein Milieu, seine ausgebildeten Strukturen immer wieder in Frage gestellt, werden problematisch und erfordern eine weitere Lösung in Form von neuen Strukturen.³⁸ Das lebendige Individuum durchläuft so Momente der Destrukturierung und Restrukturierung. Durch seinen Exzess über sich selbst kann es sich des- und reorganisieren. Destrukturierung bedeutet hierbei das Metastabilwerden des Systems, das das lebendige Individuum und sein Milieu bilden, während die Restrukturierung die Entdeckung und Ausbildung neuer Strukturen, als eine Lösung für ein entstandenes Problem, impliziert. Für das lebendige Individuum wird ein Problem

³⁶ Hier und anderswo werden Individuum, Plurividuum und Einzelwesen – trotz semantischer Unterschiede der jeweiligen Begriffe – aus stilistischen Gründen synonymisch verwendet. Gelegentlich wird es unvermeidlich sein, auch von ästhetischen Objekten zu sprechen – ebenfalls, um Wortwiederholungen zu vermeiden. Von Entitäten und Faktoren wird gesprochen, wenn der Individuationsgrad nicht explizit markiert werden soll.

³⁷ Wie strikt Simondon Individuation und Individualisation tatsächlich unterscheidet und inwiefern ihm darin gefolgt werden sollte, wäre gesondert zu diskutieren. Es wäre etwa bedenklich, die psychische Individuation ausschließlich als Individualisation zu beschreiben, wie es sich andeutet (vgl. IPC, S. 132f.). Dabei entsteht auch die Frage, warum in Bezug auf die Genese des Kollektivs weiterhin von Individuation gesprochen wird.

³⁸ Vgl. zu Metastabilitätsebenen auch Kap. III.3.

zur Notwendigkeit, nicht nur seine Relation zum Milieu zu verändern, sondern zugleich auch sich selbst zu modifizieren, neue Strukturen zu schaffen und so auch wiederum die Strukturen des Milieus zu modifizieren – und damit zwangsläufig wieder seine Relation zu diesem (vgl. Ind. I, S. 26). Die Progression von De- und Restrukturierung fungiert ermöglichend, amplifizierend und beschränkend zugleich, in dem Maße, wie in diesem transduktiven Prozess die Strukturen einer Etappe oder sogar einer Phase sowohl lösungsleitend sind, wie sie kontinuierlich den Spielraum der zukünftigen Probleme und Lösungen eingrenzen (vgl. IPC, S. 81).

Diese Individuationen oder Individualisationen geschehen in konkreten metastabilen Bereichen, die perzeptiv, logisch, motorisch etc. sein können. Simondon weist explizit die Vorstellung ab, dass es eine privilegierte Realitätsdomäne gibt, auf die Individuationen beschränkt blieben (vgl. IPC, S. 127). Wahrnehmen, Lernen, Emotionen, Sensomotorik etc. stellen die Weisen der Relationierungen des Individuums zu seinem Milieu und zu sich selbst – und damit auch spezifische Probleme und spezifische Problemlösungsweisen – dar. Dementsprechend liegen die Probleme nicht einfach vor, an die das Individuum sich anzupassen hat, vielmehr werden sie fortlaufend erst aufgeworfen. Dabei lässt Simondon keinen Zweifel daran, dass auch Herstellen ein Individuationsprozess ist:

L'individu s'individue dans la mesure où il perçoit des êtres, constitue une individuation par l'action ou la construction fabricatrice, et fait partie du système comprenant sa réalité individuelle et les objets qu'il perçoit ou constitue. (IPC, S. 98)

Dieser wird an dieser Stelle – denn damit ist keineswegs bereits impliziert, dass diese analytische Fokussierung des Kapitels erschöpfend ist – als ein zweiseitiger verstanden: Ein ästhetisches Individuationssystem durch eine herstellende Aktivität herzustellen und sich dabei selbst zu individuieren, heißt nichts anderes, als dass das Machen ein Prozess der Co-Individuation darstellt, ein Prozess, in dem die Strukturen des herzustellenden Objekts und des herstellenden Menschen zugleich entstehen und sich co-konstituieren. Darin erweist sich das Machen als eine Relation zwischen Relationen, eine „Ko-Genese“³⁹ zweier Aktivitäten der Relationierung. Die Produktionsanordnung, wie sie oben skizziert wurde und die den Menschen beinhaltet, macht auf der einen Seite das Milieu des werdenden ästhetischen Objekts aus. Auf der anderen Seite bildet die Produktionsanordnung zugleich auch das Milieu für bestimmte Individuationen des Menschen. Machen kann in diesem Sinne als ein individuierender Problemlösungsakt verstanden werden, dessen Lösungen nicht bereits als determinierende Formen gegeben sind, die nur noch aktualisiert werden müssen. Er geht mit der Infragestellung von vorherigen, ausgebildeten Strukturen einher, sowohl der des Milieus als auch des Individuums, und zwar in der Wechselseitigkeit der Perspektiven. Die Perspektiven, die in den Vordergrund gerückt wurden, sind die des Filmstreifens und der menschlichen Anstrengungen als zwei Aspekte, durch die hindurch die fraglichen Dimensionen des

³⁹ Ochsner, Beate: Teilhabeprozesse oder: Das Versprechen des Cochlea-Implantats. In: *Augenblick* 58 (2013): 112-123, hier S. 117.

Machens als Projekt (und der auf Rapport reduzierten Relation) eine Renuancierung erfahren haben: die Passivität der Materie als unbestimmte Einschreibefläche und die entkörperlichte, bereits gegebene Form als mentale Idee oder Vorstellung.

Obwohl oben lediglich einige Gesichtspunkte des Machens in Bezug auf den Menschen skizziert wurden – die körperliche Strukturierung, die langsame Entfaltung einer Idee im Prozess, die langsame Entfaltung der Fertigkeiten in vielen Produktionsanordnungen, die in spannungsreiche Prozesse der De- und Restrukturierung verwickelt sind –, bedeutet es nicht, dass sich das Machen und damit die Co-Individuation in diesen erschöpfen. Auch das Herausgreifen des Filmstreifens als ein Element der Produktionsanordnung, an dem einzelne Aspekte der Co-Individuation untersucht wurden, bedeutet weder, dass seine Wirksamkeit festgelegt ist, noch dass er das einzige oder entscheidende Element der Produktionsanordnung ist. Der Filmstreifen ist co-strukturierend und co-produzierend immer relativ auf konkrete, singuläre Operationen und in Kollaboration mit vielen anderen Elementen einer Produktionsanordnung. Das ästhetische Objekt als Resultat der Problemlösungsakte und relationaler Genesen präexistiert dabei weder auf der menschlichen noch der nicht-menschlichen Seite der Faktoren der Produktionsanordnung und lässt sich nicht auf eine Vereinigung von Form und Materie reduzieren. Gleichwohl ist damit noch nicht geklärt, ob alle Faktoren gleichermaßen oder auf gleiche Weise Relationen konstituieren. Dies ist erst mit einem Wechsel der Perspektiven in den folgenden Kapiteln auszuloten. Für die Produktionsanordnungen, wie sie McLaren beschreibt, oder den Produktionsprozess, wie er für FREE RADICALS beleuchtet ist, lässt sich zunächst lediglich festhalten, dass ihre Herausbildung nicht nur von einer Reihe vielfältiger Probleme zeugt, die im Prozess des Machens und durch seine einzelnen Schritte immer wieder entstehen. Vielmehr erweist sich das Anordnen als partielle Lösung für Teilprobleme, d. h. Lösungen nehmen nicht nur die Form der Strukturen des ästhetischen Objekts und des menschlichen Individuums an.

2. Scratches II: Relationalität des Feldes

Nachdem im letzten Kapitel der Produktionsprozess als einer thematisiert wurde, in dem mindestens zwei Aktivitäten der Relationierung und somit auch zwei Genesen stattfinden, gilt es nun, ausführlicher die Entstehung des ästhetischen Individuums zu beleuchten. Während für das menschliche Individuum diese Co-Individuation die Infragestellung und Reorganisation der Strukturen auf vielfältigen Ebenen bedeutet, ist auch das entstehende Ästhetische in sich differenziert. Dies wird kaum eine ästhetische Position in Frage stellen und gerade für bildhafte Objekte liegt ein nahezu unerschöpfliches Repertoire konzeptueller Unterscheidungen vor. Dabei muss auch nicht lange nach Zweifeln gesucht werden, die die Frage nach Verhältnissen (*rapport*), in die Materielles als Relatum eingebunden ist, und Relationen aufwerfen. Mit Figur und Grund, Bildobjekt und Bildträger, Linie und Farbe (*Disegno* und *Colore*) sind einige der Unterscheidungen aufgeboden, die das Verhältnis von Idealität und

Materialität verhandeln und die eine der Form-Materie-Hierarchie vergleichbare Aufteilung implizieren oder sie mehr oder weniger explizit beerben können. So ist dies etwa in der traditionsreichen *Disegno-Colore*-Debatte der Fall, die ihre Blüte in der römisch-florentinischen Kunsttheorie hatte, sich aber auch in philosophischen Ästhetiken des 18. und 19. Jahrhunderts niederschlug, und die auf geschlechter-spezifisch strukturierter, chromophobischer⁴⁰ Form-Stoff-Dualität beruht.⁴¹ Diese wird neuerdings – auf eine ambivalente Weise – noch auf Fragen von filmischer Narration und Farbe ausgedehnt und zusätzlich in das Verhältnis von Figur und Grund eingeflochten.⁴²

Auch (Bild-)Träger und Grund partizipieren an der Problematik der auf Verhältnisse reduzierten Relationen, in dem Sinne, wie sie von den Diskursen der Substantialität, des Prinzipiellen, des Zugrundeliegenden, des Fundaments und des Ursprünglichen heimgesucht werden.⁴³ Als materielle Substrate-Subjekte sollen sie unterliegen, unterliegend immaterielle Zeichen, Figuren oder Formen aufnehmen, empfangen, tragen und stützen und diesen gegenüber in den oder als Hintergrund verschwinden. (Bild-)Träger und Grund werden dabei nicht selten einfach miteinander gleichgesetzt, ohne auf ihre – potentiell dekonstruktivische – Verdopplungs- und Verschachtelungslogik zu achten, der gemäß der Träger bereits der Grund des Grundes wäre⁴⁴ oder der Grund vielfach als bereits repräsentierter, dargestellter auszuweisen wäre⁴⁵; also auch ohne die Prozesse etwa des Auf- oder Abtragens zu berücksichtigen, in denen sich vielfältige Schichten wechselseitig grundieren können, in denen der Grund so ein (temporäres) Ergebnis von differenzierenden Operationen ist, wie dies nicht zuletzt auch an Bärbel Neubauers Film *MOONLIGHT* gezeigt wurde. Ob sie als passivisch oder aktivisch aufgefasst werden, als passive, neutrale Träger/empfangende Gründe oder als aktive, mitkonstitutive Ermöglichungsbedingungen, macht keinen signifikanten Unterschied, solange sie statisch und immer wieder auf dieselbe, als immateriell konzipierte Gegenentität bezogen bleiben.

⁴⁰ Vgl. Batchelor, David: *Chromophobie. Angst vor der Farbe*. Wien: WUV, 2002. S. 20-28.

⁴¹ Vgl. Wagner, Monika: *Linie – Farbe – Material. Kunsttheorie als Geschlechterkampf*. In: Hüttel, Barbara/Hüttel, Richard/Kohl, Jeanette (Hg.): *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*. Akademie Verlag: Berlin, 2002. S. 195-207, hier S. 198 und Mersch, Dieter: *Das Medium der Zeichnung. Über Denken in Bildern*. In: Engell, Lorenz/Bystrický, Jiří/Krtilová, Kateřina (Hg.): *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*. Transcript: Bielefeld, 2010. S. 83-109, hier S. 88f. Weiterführend sind auch Lichtenstein, Jacqueline: *The Eloquence of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*. Berkeley, Calif. [u. a.]: Univ. of California Press, 1993 sowie Kemp, Wolfgang: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974): 219-240.

⁴² Vgl. Price, Brian: *Color, the Formless, and Cinematic Eros*. In: Dalle Vacche, Angela/Price, Brian (Hg.): *Color. The Film Reader*. New York [u. a.]: Routledge, 2008. S. 76-87.

⁴³ Zu diesen Aspekten des Trägers vgl. Derrida, Jacques: *Das Papier oder ich, wissen Sie... (Neue Spekulationen über einen Luxus der Armen)*. In: Ders.: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten*. Wien: Passagen, 2006. S. 221-249, hier S. 223 und S. 235; zu diesen Aspekten in Bezug auf den Grund vgl. Boehm, Gottfried/Burioni, Matteo: *Einleitung. Nichts ist ohne Grund*. In: Dies. (Hg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München: Fink, 2012. S. 11-24, hier S. 13.

⁴⁴ Vgl. Derrida, *Das Papier oder ich, wissen Sie...*, a.a.O., S. 235.

⁴⁵ Vgl. Boehm, Gottfried: *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum*. In: Ders./Burioni, Matteo (Hg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München: Fink, 2012. S. 29- 92, hier S. 77.

Wie auch die Linie-Farbe-Unterscheidung sind auch Figur-Grund und Bildträger-Bildobjekt auf eine spezifische Konzeption des Materiellen – als unbestimmt, formlos, passiv, weiblich und zugleich als in hierarchische Verhältnisse eingebunden – befragbar. Sie lassen sich als drei Ausprägung einer „Duplizität des Bildes“⁴⁶ auslegen. Obwohl, wie Finke und Halawa bemerken, die Grundannahme von der Doppeltheit von nahezu allen Bildtheorien vertreten wird,⁴⁷ wird sie auch problematisiert, wobei die Figur-Grund-Unterscheidung womöglich das prominenteste Ziel der Kritik darstellt.⁴⁸ Rosalind Krauss etwa unterzieht sie einer doppelten Negation, um die Bilder einer modernistischen Zugriffslogik der Optikalität zu entziehen.⁴⁹ James Elkins stellt sie – u. a. auf aristotelisches Erbe der Begrifflichkeiten verweisend – in Frage, indem er die Zwischenzonen zwischen Figur und Grund durchmisst und feine Abstufungen auf den Plan ruft oder ihre Verschränkung, Instabilität und Oszillation in den Blick nimmt.⁵⁰ Andere versuchen sie aus einer kulturkomparatistischen Perspektive zu relativieren.⁵¹ Obwohl Filme – um Missverständnissen gleich vorzubeugen – sich keineswegs auf Bildhaftes und Visuelles reduzieren lassen, interessiert an diesen kunst- und bildwissenschaftlichen Konfliktzonen zunächst und vorrangig Folgendes: In diesen kommt zugleich die Notwendigkeit der Differenzen wie das Unbehagen an ihrer binären Stabilisierung prägnant zum Ausdruck. Zugleich mischt sich in die Debatten über Figur und Grund der Feldbegriff ein, der als eine der Phasen des ästhetischen Plurividuums konturiert werden soll.

Ein Ausgangspunkt von Produktionsprozessen kann indessen solche und vergleichbare Differenzen zunächst nicht voraussetzen, sondern muss sie in ihrem Zustandekommen, oder aber auch Ausbleiben, erklären können. Das Entstehen eines ästhetischen Objekts ist eine Auffächerung und Ausdifferenzierung der Dimensionen, ausgehend von einem problematischen, metastabilen System, das der Mensch mit ausbildet. Im Zuge dessen dephasiert sich das metastabile System und bildet Strukturen, die wiederum selbst noch metastabil sein können bzw. die Metastabilität des Systems re- und neustrukturieren. Es sind dabei konkrete Operationen, die die Dimensionen und Strukturen des ästhetischen Objekts hervorbringen, in ihrer verdoppelnden und pluralisierenden Rolle. Die verschiedenen Achsen der Relationierungen, die ein Individuum als „ein Netz differenzieller Relationen“ (*un faisceau de relations différentielles*) (IPC, S. 83) auszeichnen, machen ihn zu einer zusammenhängenden, nicht beliebigen Pluralität

⁴⁶ Vgl. Finke, Marcel/Halawa, Mark A.: Körperlose Anwesenheit? Vom Topos der ‚reinen Sichtbarkeit‘ zur ‚artifizialen Weltflucht‘. In: Dies. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin: Kadmos, 2012. S. 86-108, hier S. 88.

⁴⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸ Marcel Finke legt in seiner Dissertation eine ausführliche Problematisierung der Bildträger-Bildobjekt-Unterscheidung vor und zeigt u. a. auch ihre materialitätstheoretischen Konsequenzen auf. Trotzdem ist dies im Vergleich zur Figur-Grund-Kritik eine recht seltene Position und macht die Leistung seiner Arbeit aus. Vgl. Finke, Marcel: Prekäre Oberflächen. Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons. München: Deutscher Kunstverlag, 2015.

⁴⁹ Vgl. Krauss, Rosalind E.: Das optische Unbewusste. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011. S. 11-58.

⁵⁰ Vgl. Elkins, James: Figure and Ground in Philosophy, Neurophysiology, Phenomenology, Psychology, Painting, and Psychoanalysis. In: Ders.: On Pictures and the Words That Fail Them. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, 1998. S. 78-125, zu Stoff-Form vgl. S. 80-83.

⁵¹ Vgl. Ledderose, Lothar: Der Bildgrund in Ostasien. In: Boehm, Gottfried/Burioni, Matteo (Hg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München: Fink, 2012. S. 165-185.

(*pluralité unifiée et d'unité pluralisée*, IPC, S. 84) und nicht zuletzt diese gewisse Konsistenz, den Zusammenhalt, kann ein bloßer Rekurs auf materiell-immaterielle Zweitheiten oder Schichten ästhetischer oder anderweitiger Individuen eben nicht verständlich machen. So gilt es, die Ausdifferenzierungen des ästhetischen Objekts als Ausbildung interner Resonanzen zu beleuchten, indem die Operationen des Scratchens, Einzeichnens und z. T. Bemalens nun aus einer anderen Perspektive in den Blick geraten. Diese Ausbildung relationaler Strukturen muss simultan zu menschlichen Individuationsprozessen betrachtet werden, als eine Seite der Co-Produktion, die an dieser Stelle nun im Detail fokussiert wird.

Figur – Grund – Feld

Wie Sybille Krämer in der Analyse der Operativität der Inskriptionen gezeigt hat, etabliert bereits das Ziehen einer simplen Linie eine Reihe von ganz spezifischen Differenzierungen.⁵² Zunächst produziert ein Linienzug eine Fläche bzw. Ebene, er stellt operativ eine Zweidimensionalität dreidimensionaler Körper her bzw. transformiert Oberflächen in eine „*Fläche ohne Tiefe*“.⁵³ Flächigkeit ist, wie Krämer in Anschluss an David Summers betont, demnach kein natürlicher und einfach gegebener Sachverhalt, sondern ein ästhetisch und epistemisch fruchtbares Resultat einer Operation.⁵⁴ Zugleich entsteht damit auch die Differenz von Einschreibefläche und Markierung. Obwohl ein Filmstreifen mit Blick auf die Funktion der Einschreibungen und Aufzeichnungen im weitesten Sinne vorbereitet ist, macht das diesen noch nicht zu einer solchen Fläche. Erst ganz spezifische Operationen konstituieren ihn als eine Einzeichnungs-, Aufzeichnungs- oder Einschreibefläche, wie sich an kontrastiven Beispielen verdeutlichen lässt: Wird der Filmstreifen wie in Józef Robakowskis Filmexperiment TEST I (35mm, Ton, s/w, 5 Min., 1971) durchlöchert, wird dieser als ein dreidimensionales Objekt behandelt und einer nahezu plastischen Operation unterzogen, die keine Differenz zwischen Markierung und Einschreibefläche ausbildet. Im Moment der Projektion fungiert der Filmstreifen dagegen in der Regel nicht als Einschreibefläche, sondern als „Lichtfilter“. Entscheidend ist seine (chromatische) Lichtdurchlässigkeit. Auch in Nathaniel Dorskys Film PNEUMA (16mm, Farbe, o. Ton, 27 Min., 1977-83) entstehen farbige Strukturen als Ergebnis der autokatalytischen Zerfallsprozesse, die eher der Logik der Symptome und Male, der Hervortretungen, als der der Ein- oder Aufzeichnungen folgen.

Dabei erweisen sich Inskriptionen im weitesten Sinne, als Oberbegriff für eine Reihe von nuancierbaren Operationen, genau betrachtet als eine heterogene Angelegenheit, die die Bemühungen um eine möglichst präzise Sprache permanent an die Grenze treibt. *Inskription*, *Inschrift*, *Engramm*, produziert, buchstäblich genommen, im Grunde

⁵² Vgl. Krämer, Sybille: Übertragen als Transfiguration oder: Wie ist die Kreativität von Medien erklärbar? In: *ZMK 2* (2010): 77-93, hier S. 81-83.

⁵³ Ebd., S. 82.

⁵⁴ Vgl. ebd.

umgekehrt eine Tiefe, wie infragering diese auch sein mag (und damit keine Einschreibefläche), während Inskription als Produktion von Flächigkeit operativ treffender als *Epigramm* zu nennen wäre. Vor diesem Hintergrund ist Scratching in Bezug auf operativ spezifische Differenzbildungen und materialiter (subtraktiv bei Ein- und additiv bei Aufzeichnen) nicht dasselbe wie das Ziehen einer Linie oder anderweitiges Auftragen von farbigen Materien. Optochemisches Aufzeichnen bringt strenggenommen *Verteilungszonen* unterschiedlicher Transmaterialisierungen hervor. So muss auch die Rede von Ein- und Aufschreibeflächen und Markierungen, auf die im Folgenden zurückgegriffen wird, entsprechend unpräzise bleiben und das Gewicht auf die Ausdifferenzierung selbst wie auf Feststellung verlagern, dass Einschreibeflächen nicht Anfang oder Bedingung von Operationen darstellen, sondern ihr Resultat. Erst als solche entfalten sie die Art von Wirksamkeit, wie sie im letzten Kapitel beschrieben wurde.⁵⁵ Dennoch kann nicht alles zu einer Einschreibefläche werden, sondern muss die Operation auffordern. Im flüssigen Zustand tut Wasser dies beispielsweise nicht.

Die Operation des Scratching etabliert also in *FREE RADICALS* zunächst eine Differenzierung von Markierungen und Einschreibefläche, die zugleich eine räumliche, materielle und optische ist und die keineswegs mit der problematischen Bildträger-Bildobjekt-Duplizität verwechselt werden sollte.⁵⁶ Die Einschreibefläche bleibt demnach nicht lange eine Fläche, das Kratzen produziert zugleich einen visuellen Raum, in dem sich mit der ersten Differenzbildung kontinuierlich weitere vollziehen. Die Ausdifferenzierung von Markierungen und Einschreibefläche ist die optisch als Hell-Dunkel-Kontrast sichtbare Tiefendifferenz zwischen Filmbasis und Emulsionsschicht. Die Operation des Scratching fungiert zugleich als eine Operation des Zeigens bzw. des Sichtbarmachens, aber auch des Positionierens. Mit ihnen entstehen räumliche Orientierungen und Gradierungen wie links und rechts, oben, unten oder mittig, zentral und peripher, innen und außen etc.⁵⁷ Mit jeder neuen Einzeichnung verschiebt sich das visuelle Gefüge und gewinnt an Wirksamkeit.

Gewiss lassen sich solche Differenzierungen auch als Ausbildung von Figur-Grund-Verhältnissen analysieren, indem die Einritzungen einer Linie, einer geometrischen Figur oder das Auftragen einer Farbe die Fläche in lokale Vorder-, Hinter- und Mittelgrunddifferenzen aufteilen und so raumbildend wirken – vorausgesetzt allerdings, dass die Figuren nicht umstandslos und sofort einer Negation der Immaterialität

⁵⁵ Mit andren Worten liegt hier das Gewicht auf der Differenzierung von Einschreibefläche und Markierung selbst, während im letzten Kapitel mit der Dopplung von Auf- und Einzeichnen bzw. Auf- und Einzeichnungsflächen gerade die Aspekte des Auf* oder Ein* und mit ihnen subtraktive und additive Aspekte der Operation sowie der Flächigkeit und Tiefe markiert werden sollten. Der Fokus ließe sich darüber hinaus auf die Mitte der Ausdrücke verlagern und dabei das Zeichnen, Schreiben, Malen etc. stärker gewichten.

⁵⁶ Anders als die Bildträger-Bildobjekt-Duplizität, die eine Unterscheidung entlang des Schnitts von Materialität und Immaterialität vornimmt, sind Markierung und Einschreibefläche strikt operative Differenzen, von denen nicht so einfach auf das erste Begriffspaar geschlossen werden kann. Ein Bild umfasst sowohl die Einschreibefläche als auch die Markierungen, möchte man diese Differenzierung nochmals in materiell und immateriell auftrennen, dann müsste die gesamte Differenzierung noch einmal zerschnitten, d. h. eine materielle und eine zweite immaterielle Schicht der Einschreibefläche *und* Markierung postuliert werden. Darüber hinaus greift diese Unterscheidung für Filme allein deswegen bereits zu kurz, weil sie sich nicht im Visuellen erschöpfen.

⁵⁷ Vgl. auch Krämer: Übertragen als Transfiguration, a.a.O., S. 83.

zugeordnet werden, denn jede Figur ist materiell verkörpert. Linien, Figuren oder Figurenensembles sind materialiter betrachtet farbliche oder schwarzweiße Anordnungen, Einbuchtungen oder Ausbuchtungen in Flächen etc. Figur und Grund lassen sich demnach als werdend, im Vollzug ihrer Konstitution, anvisieren und damit einer Relationsanalyse unterziehen. Bedenklich bleibt indessen immer noch, ob die Relationen immer auf Zweistelligkeit und ausgehend von einer Unterscheidungsmatrix, die bereits mehrfach als grobmaschig problematisiert wurde, verengt werden müssen.

Für die filmischen Bilder stellt die Figur-Grund-Unterscheidung zugleich eine andere Herausforderung dar, die die Frage nach dem möglichen Bezugspunkt aufwirft: Wie lässt sich, angesichts der Sequenzialität des Filmstreifens wie des projizierten Bildes, auf eine Figur-Grund-Differenz überhaupt rekurren? Ist dabei bei dem Einzelkader oder bei der differenziellen Beziehung der Einzelkader anzusetzen und was passiert im letzteren Falle mit der Figur-Grund-Unterscheidung? Nicht nur im Moment der Projektion handelt es sich nicht um isolierte, tableauartige Bilder. Auch dann, wenn die Praktiken eine die Einzelkader isolierende Ästhetik evozieren, fügen sich filmische Bilder nicht so einfach in die statischen Begriffe, die an Einzelbildern entwickelt wurden, ein. Zumindest erfordern sie eine Erklärung der Stabilisierung der Unterscheidung. Mit Blick auf die differenzielle Beziehung der Einzelkader lässt sich dies an ihrer Verzeitlichung zum Bewegtbild verdeutlichen: So lassen sich in Bärbel Neubauers Film *PASSAGE* (35mm, Farbe, Ton, 8 Min., 2000) anfänglich zwar durchaus relativ einfach farbige Figuren, etwa Dreiecke oder kleine Kreise, vor dem schwarzen Grund identifizieren. Doch bereits die mosaikartig aufgebauten, schwarz-farbigem Figuren, die schnell folgen, beinhalten den Grund als Teil der Figur. Dieses Inklusionsverhältnis erreicht in einem schwarz-farbigem, ausfüllenden Schachbrett eine gänzliche Unbestimmtheit bzw. Konvertierbarkeit von Figur in Grund und Grund in Figur. Genau dieser Wechsel wird schließlich zur zentralen Operation des Films. Er performiert Figur und Grund als ein permanent vorläufiges Resultat einer temporalen Differenzierung, und zwar nicht nur über Inklusion und Oszillation, sondern auch über Skalierung, denn bestimmte Differenzen kommen erst auf spezifischen Größenordnungen zu Tage und zum Tragen. Die Vergrößerungen und Verkleinerungen arbeiten in *PASSAGE* an den Modi der Differenzierungen und an ihrer Konvertierbarkeit mit. Linien können zu Flächen, Flächen zu Punkten, Punkte zu Landschaften, Figuren zum Grund und Grund zur Figur werden. Der Film bedient sich dabei vorzugsweise der Vergrößerung, die, zusätzlich durch Negativ-Positiv-Umkehrungen verkompliziert, eine *Mise-en-Abyme*-Struktur generiert und die Figuren bisweilen auslöscht. Wird dabei bedacht, dass *PASSAGE* neben der Bemalung ebenfalls dem Prozess des Herauskratzens der einzelnen Schichten des Filmstreifens entspringt, wird deutlich, dass die farbigen Figuren operativ die Mannigfaltigkeit des Grundes freilegen und dass die Problematisierung der Unterscheidungen bereits mit der Einritzung einsetzt. Während in *PASSAGE* Figuren und Gründe niemals zu einer Stabilisierung finden, wird in Bärbel Neubauers Film *HOLIDAY* (35mm, Farbe, Ton, 4:33 Min., 1997), der mit Farbgradierungen und -schichtungen, Farbverläufen und -sättigungen, Farb- und Farbdickekontrasten, Temperaturen und Rhythmen arbeitet, der Rückgriff auf Figur und

Grund zunehmend gänzlich sinnlos. Dies als Entdifferenzierung des Paares zugunsten des Grundes zu denken und so einer modernistischen Argumentation zu folgen, hieße, schon immer ihre Gültigkeit vorauszusetzen.

Natürlich lässt sich das projizierte Bewegtbild nicht mit den Prozessen der Einritzungen und Bemalungen gleichsetzen. Wie jedoch bereits argumentiert wurde, ist die Projizierbarkeit mit letzteren auf vielfache Weise verflochten. Zum einen gehört sie als Differenz zwischen zwei Einzelkadern zu der strukturiert-strukturierenden Wirksamkeit des Filmstreifens, ohne dass damit die Richtung dieser Wirksamkeit bereits vorgegeben ist. Zum anderen ist die Sichtung und Kontrolle der Zwischenergebnisse im Prozess der Einzeichnungen – nicht zuletzt auch dann, wenn der Film Ton haben soll – unerlässlich. Die Projektion stellt dabei weniger eine Operation dar, als vielmehr eine modifikatorische Passage. In dieser werden bereits erreichte Strukturen und wirksame Operationen transformiert: Einzeichnen, Rahmen, Sichtbarmachen, Kleben, Schneiden, Positionieren etc. So werden Vergrößerungen und Verkleinerungen in *PASSAGE* bereits beim Bemalen und Ritzen organisiert, wobei ihre diskrete Ordnung in der Projektion in eine kontinuierliche Metamorphose, aber auch in flashartiges Aufblitzen transformiert wird.

Statt das Gefüge der Ausdifferenzierungen auf Figur und Grund zu beschränken, lässt sich dabei der Begriff des Feldes, der verschiedentlich als einer ausgewiesen wurde, der keine Entitäten in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, sondern ihre Beziehungen, Wechselwirkungen und Dynamik, die über die Summe der Entitäten hinausgehen,⁵⁸ für die Beschreibung der relationalen Ausdifferenzierungsprozesse des ästhetischen Individuums fruchtbar machen. Der Begriff des Feldes, der in der Filmanalyse vorrangig hinsichtlich des Spannungs- und Vorläufigkeitsverhältnisses zwischen On und Off diskutiert wird, ist auch in der Kunstgeschichte⁵⁹ und Bildsemiotik⁶⁰ nicht unbekannt. Er changiert dabei zwischen seiner Funktion als dritter Term, der die Binarität von Figur und Grund aufheben möchte, und als ein paralleler oder Alternativbegriff, der gegenüber dem Begriff des Grundes einen anderen Akzent setzen soll.⁶¹

Trotz aller Differenzen im Detail kennzeichnet die unterschiedlichen in der Kunstgeschichte entwickelten Feldbegriffe die Gemeinsamkeit, dass für diese die „Korrelation von Platzierungsdifferenzen und Wertdifferenzen“⁶² entscheidend ist. Als solcher fungiert der Begriff bei Schapiro, wobei die Feldeigenschaften des Grundes diesen „als Raum mit latenter Ausdrucksfähigkeit“ auszeichnen, der zur expressiven

⁵⁸ Vgl. Ottos historischen Abriss zum naturwissenschaftlichen, geisteswissenschaftlichen und künstlerischen Feldbegriff in: Otto, Julia K.: *Skulptur als Feld. Flache Bodenplastik seit 1960*. Frankfurt/Main [u. a.]: Peter Lang, 2006. hier insb. S. 163-186.

⁵⁹ Vgl. Pichler, Wolfram: *Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes*. In: Boehm, Gottfried/Burioni, Matteo (Hg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München: Fink, 2012. S. 441-472 und Otto: *Skulptur als Feld*, a.a.O.

⁶⁰ Vgl. Schapiro, Meyer: *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen (1969)*. In: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink, 2006. S. 252-274.

⁶¹ Vgl. Pichler: *Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes*, a.a.O., S. 448f.

⁶² Ebd., S. 443.

Wirkung der Figuren beiträgt.⁶³ Zu den fünf als charakteristisch ausgewiesenen Zügen des Feldes zählt Schapiro präparierte Oberfläche, Grenzen, Positionen, Richtungen und Format.⁶⁴ In einer kulturkomparatistischen und historischen Perspektive führt Schapiro Beispiele an, wie diese Aspekte des Feldes in ihrer Variabilität die Ausdrucksqualität des Dargestellten mitkonstituieren, hierarchisierend wirken und Wertdifferenzen produzieren. Ausdrucksfähigkeiten besitzt das Feld im Hinblick auf Breite und Enge, Höhe und Tiefe, Zentrierung und Peripherie, Horizontalität und Vertikalität, Linkes und Rechtes, Eigenschaften der Oberfläche, rahmende Begrenzung und seine geometrische Form, Größe und Proportionen, die so an der Rhythmisierung, Isolierung, räumlichen Dimensionierung, Gerichtetheit, Bewegung oder (Positionierungs-)Spannung der Figur Anteil haben.⁶⁵ So kann eine nicht-zentrierte Positionierung eine Bildspannung aufbauen, eine Figurendarstellung auf einem sehr großen Feld den Eindruck der Isolation, eine nahezu flächendeckende Figurendarstellung auf einem schmalen, länglichen Format einen klaustrophobischen Eindruck etc. nach sich ziehen. Farben, so Schapiro, haben je nach Positionierung im Feld ein unterschiedliches visuelles Gewicht.⁶⁶ Das Feld ist dabei nicht neutral und einheitlich, sondern besteht aus asymmetrischen Zonen, die differenziell wirksam sind.⁶⁷ Sie können sogar potenziell zeichenhaft sein.⁶⁸

Feld und Grund werden bei Schapiro zunächst nahezu synonym verwendet. Diese müssen zwar hergestellt und präpariert werden, doch nimmt der Autor vor allem die historische Entwicklung in den Fokus, in der die regelmäßigen, glatten, abgegrenzten, rechteckigen Gründe bzw. Felder – die gelegentlich auch Zeichenträger und Bildoberflächen genannt werden – entstehen und die als solche etwa in der Höhlenmalerei mit ihren unbehandelten, unabgegrenzten Feldern noch nicht bekannt sind.⁶⁹ Damit bezeichnen diese ineinander fließenden Begriffe historisch variable Bedingungen und nicht Resultate bestimmter Operationen. Mit ihnen werden entsprechend auch Achsen der Horizontalität oder Vertikalität bereits vorausgesetzt, in die sich die Formen oder Figuren einfügen.⁷⁰ Die Ausdrucksqualitäten lassen sich so zwar als ein Zusammenspiel aus Eigenschaften des Feldes und der Figuren verstehen, aber es handelt sich um ein einseitiges Verhältnis. Das Feld scheint eine Wirksamkeit im Blick auf die Figuren, nicht jedoch die Figuren auf das Feld zu entfalten; es wirkt sich auf ihre Eigenschaften aus, während seine schon in der jeweiligen Ausprägung als „Lokaleigenschaften“⁷¹ präexistent sind. Das Feld ist statisch konzipiert und schon in seiner Gesamtheit gegeben, was allerdings, operativ gesehen, mehr als fraglich ist.

⁶³ Schapiro: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst, a.a.O., S. 260.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 267.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 260f., S. 267.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 261.

⁶⁷ Pichler hat auf diesen Aspekt ebenfalls hingewiesen. Vgl. Pichler: zur Kunstgeschichte des Bildfeldes, a.a.O., S. 443.

⁶⁸ Vgl. Schapiro: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst, a.a.O., S. 265.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 253ff.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 255.

⁷¹ Ebd., S. 260.

Produktiv bleibt Schapiros Feldbegriff in dem Maße, wie hierbei eine Pluralisierung vorgezeichnet und das Verhältnis von Figuren und Feld/Grund auf die Befragung des kompositorischen Kräfteverhältnisses, der Gleich- und Ungleichgewichte verschiedenster Couleur, der Verteilung von Hemmungs- und Durchgangszonen, energetischer Gliederungen etc. geöffnet wird. In den Künsten, hat etwa Deleuze bemerkt, „geht es nicht um Reproduktion oder Erfindung der Formen, sondern um das Einfangen von Kräften. Eben dadurch ist keine Kunst figurativ.“⁷² Ihr Problem ist es, heterogene Kräfte von Druck und Trägheit über Gravitation bis hin zu Anziehung und Abstoßung darstellbar zu machen.⁷³ Vergleichbare Fragestellungen hat Wassily Kandinsky in seiner Auseinandersetzung zu Punkt, Linie und Fläche aufgeworfen, deren Palette möglicher Aspekte auch Klänge, Resonanzen, Temperaturen, Gewichte, Tonalitäten und Spannungsrichtungen beinhaltet.⁷⁴ Diese müssen allerdings – unter Beibehaltung der für das Feld charakteristischen Korrelation von Positions- und Wertdifferenzen – operativ und relational modifiziert und von den Schapiro interessierenden, semiotischen Überlegungen, die gesondert zu entfalten sind, entbunden werden. Der relationale Aspekt lässt sich dabei noch einmal in Rückgriff auf Simondon stärken.

Simondon hat das Feld – in einer für ihn typischen, prozessualen Verschiebung der Begriffe, die auch die Widersprüche, Unentschiedenheiten, Ersetzungen und Neueinsetzungen nicht scheut – an einer Stelle als eine „Reziprozität zwischen der Totalitätsfunktion und Elementfunktion“ (*réciprocité entre la fonction de totalité et la fonction d'élément*) (IPC, S. 44) pointiert. In dieser Passage diskutiert Simondon die Besonderheiten des Feldes am Beispiel des magnetischen, um u. a. die Vorstellung des stabilen Gleichgewichts in der Konzeption des Wahrnehmungsfeldes der Gestaltpsychologie zu kritisieren: Wird in ein magnetisches Feld, z. B. bestehend aus zwei in gewisser Distanz angeordneter und bestimmt ausgerichteter Magnete, ein nicht magnetisiertes Eisenstück eingeführt, so magnetisiert sich dieses in Abhängigkeit von dem aus zwei Magneten konstituierten Feld; sobald es sich magnetisiert, verändert es wiederum die Struktur des Kraftfeldes (vgl. IPC, S. 44). Als mereologisches Problem formuliert, veranschaulicht dieses Beispiel die Doppelfunktion der Elemente eines Feldes: Die Elemente befinden sich im Feld, an einem bestimmten Punkt des Gradienten, und unterliegen seinen Kräften, wie sie ihn zugleich konstituieren und so auch seine Kraftlinien wiederum mitgestalten und verändern (vgl. IPC, S. 44). Das Feld ist dabei offen: Es lassen sich weitere Elemente in dieses einfügen, was die Kräftebalance und Spannungen reorganisiert, und zwar sowohl auf der Ebene des Ganzen (Feld) wie der Teile (Elemente). In dem Maße, wie eine transformative Co-Konstitution von Elementen im Feld und als Feld vorliegt, durchquert diese Anordnung die Frage der Relationalität. Diese lässt sich nicht mehr als zweiteilig denken, d. h. es handelt sich hierbei nicht um die Relation eines Ganzen und seiner Teile, denn das

⁷² Deleuze, Gilles: Francis Bacon – Logik der Sensation. München: Fink, 1995. S. 39.

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Vgl. Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (1926). Mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz: Benteli, 2013.

Ganze liegt nicht bereits für sich vor. Es ist vielmehr das provisorische Resultat einer mehrstelligen Relationierung der Elemente, die sich indessen über die Vermittlung des Ganzen einstellt. Selbstverständlich fasst Simondon die Struktur des Feldes als gradiert auf (vgl. IPC, S. 47) – als von Differenzen, differenziertem Gefälle und Spannungen durchzogen, ohne die keine Relation im Simondon'schen Sinne zustande kommen könnte.

Wie Simondon seine Feldüberlegungen nochmals verschoben wird, muss im Detail nicht weiter interessieren, hier spielen vor allem die mereologischen Eckpunkte des Feldes als ein relationales Differenzierungsgefüge eine Rolle. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Wechselwirkung der Positions- und Wertdifferenzen weniger statisch und stabil denken. Das Feld muss erst mit und aus der Etablierung von Differenzen – im vorliegenden Fall von Differenz aus Einschreibefläche und Markierung – entstehen, die Gradierungszonen ermöglicht. Mit der Einführung neuer Elemente verändern sich wieder das Feld und mit ihm die dieses konstituierenden Elemente. Das heißt, dass das Feld im weiteren Prozess wieder zu einer Einschreibefläche werden kann, doch diese beinhaltet als Feld bereits sowohl die *Einschreibefläche als auch die Markierung* auf ihr. In FREE RADICALS, BLINKITY BLANK, MOONLIGHT oder PASSAGE produzieren Einritzungen auf einem Schwarzfilm differenzielle Zonen: starke Hell-Dunkel-Kontraste, ein Gewichts- und Verdichtungsgefälle, Richtungen und Orientierungen wie ein Zentrierungs- oder Asymmetriegefälle, eine Steigungs- oder Falltendenz, Linkes und Rechtes, aber auch Begrenzungen und Entgrenzungen. Genau wie im Falle einer rechteckigen Leinwand oder eines Papiers ist der Filmstreifen zwar materialiter begrenzt, vor allem seitlich entlang der Perforationslöcher, doch dies fällt nicht zwangsläufig mit der feldmäßigen Begrenzung zusammen. Sowohl in der Operation der Einzeichnung als auch in der Projektion müssen die feldmäßigen Begrenzungen erst hervorgebracht werden und können variiert werden. Zum einen ist beispielsweise nicht vorauszusetzen, dass das Feld im Film sich auf einem Einzelkader ausbildet, vielmehr kann er sich über mehrere erstrecken. Zum anderen wird beim Schwarzfilm ein Einzelkader vorrangig in der Projektion artikuliert und in der Einzeichnung nur im Blick darauf – durch Operationen der Zählung der Perforationslöcher, durch karierte Unterlagen oder durch die differenzielle Positionierung der Einritzungen. Des Weiteren kann die Einzelkaderfunktion beim Einzeichnen ignoriert werden, indem beispielsweise wie bei Sistiaga auch die Perforationsbereiche bemalt werden. Mit der Ausbildung von Markierungen und Einschreibefläche und mit ihrer Co-Konstituierung des Feldes findet dabei die Transformation eines physischen bzw. techno-physischen Objekts (Filmstreifen) hin zu einem ästhetischen bzw. techno-ästhetischen statt.

Um diese permanente Rekonfiguration des Feldes in seiner Totalitäts- und Elementfunktion durch Hinzufügung neuer Elemente im Prozess des Einzeichnens zu verfolgen, müssten die Filmemacher_innen im Grunde über Stunden, Tage oder Monate hinweg beobachtet oder etwa umfassende filmische Dokumentationen von diesem Prozess hinzugezogen werden. Dass Vergleichbares für die Analyse der besprochenen Filme nicht vorliegt, verschiebt die Feldkonstituierung nicht gänzlich ins Unzugängliche. Zum einen ist ein Teil dieses Prozesses mit Blick auf die differenzielle

Ordnung des Filmstreifens immer noch fassbar, auch wenn es nur ein Behelf bleiben muss, wie auch andererseits das Feld in weiteren Produktionsschritten rekonfiguriert werden kann. Die Verschiebung der Spannungs-, Verdichtungs- und Gleichgewichtsverhältnisse etc. als Rekonfiguration des Feldes ist gerade dann erahnbar, wenn das Einzeichnen am Problem der Bewegungskontinuität arbeitet und die Markierungen so als kontinuierliche Weiterentwicklungen eines Elements- oder Elementensembles zu verstehen sind. Was umgekehrt auch nahelegt, dass das filmische Objekt nicht nur ein Feld ausbildet, sondern mehrere. Dies lässt sich insbesondere durch den Vergleich von Einzelkadern in ihrer Differenzialität auf dem Filmstreifen zueinander (Abb. 3-4)⁷⁵, durch den Vergleich zu den entsprechenden Filmstills und zu ihrer Wirkung als Bewegtbild ausführlicher analysieren. Zum anderen lassen sich die feldkonstitutiven Dynamiken durch kleine Experimente beleuchten, in denen die potenzielle Offenheit des Feldes und der Produktionsprozesse für ein hantierendes Denken⁷⁶ genutzt werden können.

In *FREE RADICALS* falten die Elemente beispielsweise eine spezifische Räumlichkeit bzw. Raumzeitlichkeit als einen Aspekt der „Totalitätsfunktion“ aus. Sie resultiert zugleich aus der Anordnung der Elemente in Bezug zueinander, der Hell-Dunkel-Unterschiede und ihrer kontinuierlichen Modifikation: Die vertikal angeordneten Linien modulieren die Zwischenräume. Dabei co-konstituieren sie die Weite des Feldes und die vertikalen linken und rechten Achsen als durchlässige Passagen bei der Wiedergabe, nicht unähnlich der berühmten *Cache-Funktion*⁷⁷, die sich hier vor allem lateral manifestiert. Beim Bewegtbild ergibt sich die Weite dabei ebenso sehr aus der differenziellen Relation der Einzelkader, weil insbesondere hier die unterschiedliche Anordnung der Linien zueinander und zu den lateralen Achsen sowie die Variation ihrer Zwischenräume beobachtbar ist. Doch ist die Herstellung lateraler Weite auch am Vergleich der isolierten Einzelkader und auch der Stills ablesbar, und zwar an der *leichten Kippung* der Linien ins Diagonale (entweder stärker nach links oder rechts) und an der *dichten Anordnung* der Linien entweder links oder rechts (Abb. 5), während die *gleichmäßige*, stärker vertikal orientierte Anordnung der Linien hinsichtlich der lateralen Achsen im Still oder Einzelkader unbestimmt lässt, ob sich die Weite nach links/rechts oder oben/unten hin konstituiert. Sie schafft keine privilegierte Richtung. Werden diesen vertikalen, gekippten oder strengeren Linienanordnungen weitere Elemente hinzugefügt, etwa freie zickzackartige Liniengekritzel, die vielfältig gerichtet sind, wird eine veränderte Räumlichkeit produziert. Die Wechselwirkung zwischen strenger Vertikalität in regelmäßigen Abständen und freiem Gekritzel etabliert dabei nicht einfach eine ungleichmäßig geratene Gitterstruktur, sondern eine Tiefendimension

⁷⁵ Die im Folgenden besprochenen Passagen befinden sich jeweils auf dem zweiten Filmstreifen in Abb. 5-6 (von links nach rechts).

⁷⁶ Flusser hat etwa betont, dass unser Denken von Gesten des Machens und damit auch von Händen abhängig ist und durch diese hindurch erarbeitet wird. Dies kann mit gleichem Recht sowohl für kameralose Praktiken wie für wissenschaftliches Arbeiten reklamiert werden. Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf [u. a.]: Bollmann, 1991. S. 62, 65, 79f.

⁷⁷ Vgl. Bazin, André: *Malerei und Film*. In: Ders.: *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag, 2004. S. 224-230.

(Abb. 6). Allerdings passiert dies in Abhängigkeit filigraner Details, etwa dadurch, dass die Zickzacklinien die Zwischenräume sowohl respektieren als auch überkreuzen, wobei die Überkreuzungspunkte anzeigen, was vor und was dahinter ist. In diesem Falle nimmt die Gitterstruktur den Vordergrund ein. Mit Blick auf die Differenzialität der Einzelkader wird die Wechselwirkung zwischen der Massivität der vertikalen Linien und der Leichtigkeit der vielfältig gerichteten Linien in der Projektion sogar verstärkt und zwar dadurch, dass die vertikalen Linien sich kaum in ihrer Anordnung verändern, die zickzackartigen jedoch permanent differenziell wiederholt werden. Die Tiefenwirkung wird derart durch die Spannung zwischen Stasis und Beweglichkeit, die selbst Resultate u. a. feldmäßiger Relationalität sind, intensiviert. Die Gleichmäßigkeit der vertikalen Linienanordnung wird so nicht in der Unbestimmtheit der Richtungen (links/rechts vs. oben/unten) gelassen, sondern verliert in Relation zu anderen hinzugefügten Elementen tendenziell, aber nicht gänzlich ihre Fähigkeit zur Konstitution der Weite zugunsten der Tiefe. Dadurch werden die lateralen Achsen in ihrer Funktion der Passage abgeschwächt und tendenziell zu vertikalen Grenzen. Diese Analyse der co-konstituierenden Rekonfiguration des Feldes ließe sich an weiteren Beispielen und Feldaspekten fortführen. Es ist allerdings zunächst hilfreich, zum einen auf die Ambivalenz des Elementbegriffs und zum anderen gezielter auf die modifikatorische Passage zwischen dem Schritt der Einzeichnung und dem der Projektion hinsichtlich der Relationalität des Feldes einzugehen.

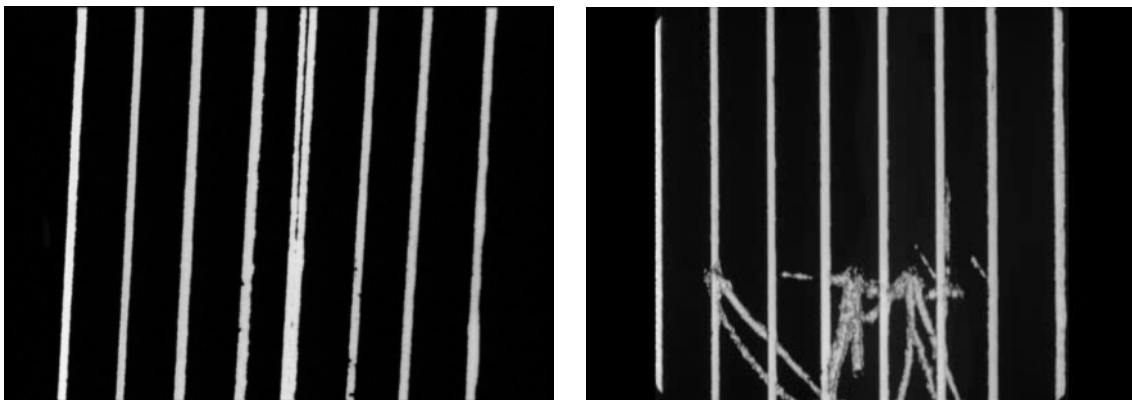


Abb. 5-6: Len Ley, FREE RADICALS (1958/79), Filmstills

Das Filmbeispiel FREE RADICALS sollte nicht dazu verleiten, Elemente beständig geometrisch zu denken und sie so als verkappte Figuren wieder einzuführen. Ein Element stellt nicht zwangsläufig und nicht in erster Linie eine kleine, eindeutig identifizierbare Bildeinheit wie etwa eine Linie dar und beschränkt sich gerade nicht auf die eingeritzten Markierungen und die Einschreibefläche. Es handelt sich vielmehr um einen Faktor, eine Einflussgröße, die nicht einmal diskret sein muss. Achsen, Farben, Richtungen, Gewichte oder Zwischenräume fungieren ebenfalls als Elemente-Faktoren. Einige davon etablieren Gradierungen und Differenzen durch Operationen wie des Einritzens oder Bemalens, andere resultieren erst aus diesen. Jedoch sind beide weiteren Modifikationen feldmäßiger Relationalität unterworfen.

Mit dem Film HOLIDAY wurde bereits auf Farben als Elemente hingewiesen, was hierbei als Farbwerden zu denken wäre. Die Hinzufügung neuer Farben verändert die Leuchtkraft, Schwere und Temperatur der bereits das Feld konstituierenden Farben und so auch das Feld in seiner Gesamtfunktion. Wie ein vergleichender Blick auf verschiedene Filmsequenzen zeigen kann, wirkt sich das Weiß etwa auf die Leichtigkeit und Leuchtkraft der dunkelroten Farben aus, während Braun und Dunkelblau beide zu ihrer Schwere, aber nur Dunkelblau auch zugleich zur Leuchtkraft beitragen. Werden die Farben dabei gemischt oder in feinen Farbverläufen aufgetragen, multiplizieren sich die Verschiebungen.

Spätestens an dieser Stelle lässt sich festhalten, dass die Elemente weder dieselbe Restrukturierungsweise noch -kraft haben und dass die Rekonfigurationen nicht bis ins Unendliche gehen können. So sind in Stan Brakhages handbemalten Filmen wie THE DANTE QUARTET (IMAX/70mm/35mm, Farbe, o. Ton, 6:05 Min., 1987)⁷⁸ die Felder gesättigter als in FREE RADICALS, BLINKITY BLANK oder HOLIDAY. Würde man beispielsweise ein kleines, weißes Element in eines der vorherrschenden Feldzustände aus THE DANTE QUARTET einfügen, so würde er das Spannungs- und Gleichgewichtsgefüge im geringeren Maße verschieben als eine vergleichbare Einfügung in eines der Felder aus FREE RADICALS. Während dies in FREE RADICALS zu einer Symmetrisierung des Feldes führen würde, ohne ein vollständiges laterales Gleichgewicht zu erreichen, würde es in THE DANTE QUARTET buchstäblich kaum ins Gewicht fallen.

Der Feldbegriff bringt weiterhin den Vorteil mit sich, dass er nicht auf die Analyse visueller Relationen beschränkt bleiben muss. Auch Ton stellt ein Element des Feldes dar. Der Ton kann dabei wie bei Len Leys Film relativ spät in der Etappe der Einritzungen hinzukommen und das bereits Eingeritzte (re-)stukturieren oder den weiteren Einritzungsprozess leiten. Er kann aber auch, wie beispielsweise bei den meisten kameralosen Filmen von Steven Woloshen, den Ausgangspunkt der Einritzungen und Bemalungen bilden. Dass etwa in FREE RADICALS der Ton entscheidend an der Konstitution der rhythmischen Bewegung mitarbeitet und so die differenzielle Relation der Einzeichnungen zueinander und die feldmäßige Bewegungskontinuität modifiziert, wurde schon thematisiert. Das Ausmaß solcher Co-Konstitution und der Reorganisation des Feldes durch Ton als ein neues Element lässt sich durch kleine Experimente nachvollziehen – freilich kommt dies insbesondere in zeitlicher Entfaltung zum Tragen. So lässt sich der – wie viele handbemalte Filme von Stan Brakhage – tonlose THE DANTE QUARTET mit dem Ton aus FREE RADICALS, BLINKITY BLANK, HOLIDAY oder CAMERAS TAKE FIVE (Steven Woloshen, 35mm CinemaScope, Farbe, Ton, 3 Min., 2003) unterlegen. THE DANTE QUARTET charakterisiert in großen Teilen eine vorherrschende Diskontinuität, die den Eindruck aufeinander folgender Gemälde oder sehr kurzer Sequenzabfolgen hinterlässt, in denen die Farben und ihre fleckenhafte und verschmierte Anordnung sich nur gelegentlich ineinander zu transformieren scheinen, statt einander abzulösen. Hier sind sowohl mehrere

⁷⁸ Für die Bemalungen wurden IMAX, 70mm und 35mm, für die Distribution 35mm und 16mm verwendet.

disjunktive, einander ablösende Felder als auch verzeitlichte, bewegliche Felder vorhanden, die mehrere, untereinander in einer metamorphotischen Differenzierung stehende Bildfolgen in sich vereinen. Darüber hinaus operiert der Film mit unterschiedlichen Rhythmusgeschwindigkeiten und Formaten. Einzelne Sequenzen und Kader unterscheiden sich in der Dicke und so auch Leuchtkraft des Farbauftrages. Werden die ersten Filmsequenzen mit den afrikanischen Tönen aus *FREE RADICALS* unterlegt, weicht die Diskontinuität dem pointiert und präzise Rhythmisierten. Das heißt, dass mehrere disjunktive Felder nun zu Elementen eines neuen beweglichen Feldes reorganisiert werden. Diese Rhythmisierung findet nicht nur hinsichtlich der Abfolge und des Geschwindigkeitsgradienten der Bilder statt, vielmehr erhält die All-Over-Struktur der Bemalungen Gewichtsakzente in feldmäßiger Wechselwirkung mit der Musik: Einzelne Farben oder Partien werden dominanter und beginnen die Richtung der Bewegung zu lenken. Diagonale Gefälle bauen sich auf, die Verschmierungen breiten sich wellenartig aus, tendieren nach links oder rechts oder bilden kreisende Bewegungen und so ein Feldzentrum aus. Wird der Film mit der Jazz-Musik von Dave Brubeck *Take Five* aus *CAMERAS TAKE FIVE* konfrontiert, so erhalten die Bilder einen starken Linksdrift bzw. eine starke laterale Bewegungsrichtung von rechts nach links, während die audiovisuellen Elemente in *CAMERAS TAKE FIVE* selbst an der Ausdehnung und Ausmessung des Feldes aus seiner Zentrierung heraus mitarbeiten. Während der Ton aus *BLINKITY BLANK* die Diskontinuität verstärkt und sich gar nicht als Element in das visuelle Feld einfügen möchte, macht die Musik aus *HOLIDAY* dieses träge und langsamer.

Mit dem Ton ist zugleich ein zentraler Aspekt der modifikatorischen Passage von den Auf- und Einzeichnungen zur Projektion angesprochen. Zu den vielfältigen Praktiken der Tonaufzeichnung zählen auch solche, in denen die tonproduzierenden Operationen sich zunächst vorrangig als Operationen der Sichtbarmachung erweisen. Der Ton wird anfänglich als visuelles Element zum Faktor des Feldes, bevor es akustisch in eine feldmäßige Relation mit den visuellen Elementen treten kann. Dies ist insbesondere bei Tonproduktionen durch manuelle Bemalungen oder Einritzungen der Fall,⁷⁹ wie sie sich vielfach in McLaren's Filmen finden lassen. So resultieren das Akustische und das Visuelle in *DOTS* (35mm, Farbe, Ton, 2:21 Min., 1940) und *LOOPS* (35mm, Farbe, Ton, 2:40 Min., 1940) gleichermaßen aus Auftragungen schwarzer Tinte auf einem 35mm-Blankfilm, während in *MOSAIC* (35mm, Farbe, Ton, 5:28 Min., 1965, mit Evelyn Lambart) und *RHYTHMETIC* (35mm, Farbe, Ton, 8:41 Min., 1956, mit Evelyn Lambart) sich beide den Einritzungen auf einem 35mm-Schwarzfilm verdanken. Erst im Projektor (McLaren arbeitete gerne mit Moviola) werden die Operation des Scratchens oder des Auftragens als Sichtbarmachen noch einmal gespalten und transformiert – in Sichtbar- und Hörbarmachen.

⁷⁹ Die Geschichte des „synthetischen Tons“, des „animierten Tons“ oder des „handgemachten Tons“ beschränkt sich keinesfalls auf die kameralosen Filme und erst recht nicht auf handgemachte kameralose Filme. Im Bereich der Kameralosigkeit kommt es ebenso im kontaktbasierten und autogenerativen Film vor. Für einen historischen Überblick zum synthetischen Ton zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit Blick auf die Filmgeschichte, vgl. Levin, Thomas Y.: „Tones from out of Nowhere“. Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound. In: *Grey Room* 12 (2003): 32-79.

Die Konkretisierung als Akustisches und/oder Visuelles lässt sich dabei weder auf ausschließlich für diese charakteristischen Elemente noch auf ausschließlich für diese charakteristischen Materialien zurückführen. Jede Markierung kann im Prinzip als akustisch oder visuell projiziert werden, was – will man weder den Filmstreifen zerschneiden, noch den Projektor modifizieren – in erster Linie die entsprechende Platzierung der Markierungen entweder seitlich der Perforationslöcher für den Lichtton und im Zwischenraum der Perforationslöcher für das Visuelle erfordert. Dies führt etwa McLarens Film SYNCHROMY (35mm, Farbe, Ton, 7:27 Min., 1971)⁸⁰ eindrücklich vor, in welchem die akustischen und visuellen Elemente identische visuelle Gestalt haben und sich nur durch die Platzierung auf dem Filmstreifen unterscheiden. Beim manuellen Einzeichnen und Auftragen hängen der Charakter des Tons, die Tonhöhe und Lautstärke dabei zum einen von der geometrischen Gestalt, Dicke, Breite und dem Abstand der Markierungen zueinander, zum anderen von der Relation zu visuellen Elementen ab.⁸¹ Während an Brakhages Film veranschaulicht wurde, inwiefern die akustischen Elemente die visuellen modifizieren würden, lässt sich an DOTS die umgekehrte Modifikation beleuchten (was im Grunde eine unmögliche Trennung ist). Auf der Ebene der Bild-Ton-Korrespondenz entsprechen in DOTS etwa isolierte visuelle Elemente isolierten akustischen Elementen. Die Größe der visuellen Elemente nimmt zugleich mit der Lautstärke zu. Hohe Töne korrespondieren mit kleinen Kreisen oder regelmäßigen runden Elementen, tiefe Töne dagegen mit unregelmäßig auslaufenden rundlichen Elementen. Die Wechselwirkung zwischen Akustischem und Visuellem trägt zur räumlichen Modulation und Konkretisierung der Töne bei, die so auf ihre Positionierungen befragbar werden. Sie lokalisiert den Ton (er erhält also eine „On-Ton“-Qualität), der mit dieser „Verortung“ unterschiedliche Gewichte auszubilden beginnt. In oberen Bereichen gewinnen die tiefen Töne etwa an Leichtigkeit und im oberen oder mittleren Bereich an Schwere. Sie erlangen gerichtete Qualitäten: Auch unabhängig von der Höhe, Tiefe und Lautstärke steigen und fallen sie. Sie werden aber auch tiefenräumlich gerichtet und zentriert, sodass der Eindruck entsteht, dass sie aus dem unendlich tiefen Zentrum auftauchen und dorthin verschwinden. Erst bei genauerem Hören und Sehen lässt sich feststellen, dass das Auftauchen nicht unbedingt der Lautstärkezunahme und das Verschwinden der Lautstärkeabnahme entsprechen, ohne die akustische und visuelle Tiefenräumlichkeit zu beeinträchtigen. Ab einem

⁸⁰ SYNCHROMY hat allerdings die Besonderheit, dass seine Aufzeichnungsprozedur etwas anders verläuft, die aber dennoch auf den Experimenten mit Bemalung und Scratching des Tons, sozusagen auf der „Animation des Tons“, basiert. Die Modulierung des Tons in Abhängigkeit von Breite, Gestalt, Dicke der Einzeichnungen und ihres Abstandes bilden den Ausgangspunkt, werden aber nicht mehr manuell aufgetragen oder eingeritzt, sondern optisch aufgezeichnet. Dabei werden 72 Karten mit unterschiedlich langen, breiten und im unterschiedlichen Abstand zueinander angeordneten Streifen zur Regulation der auf die optische Tonspur treffenden Lichtmenge verwendet. Das Bild wird mithilfe der Karten auf dem optischen Printer hergestellt (vgl. zu den technischen Details McLaren, Norman: *On the Creative Process*. Montreal: National Film Board of Canada, 1991. S. 91-93). Alle drei Verfahren – Bemalung, Scratching und optische Aufzeichnung der Karten – nutzen das Lichtton-Verfahren, um Ton zu synthetisieren und zu animieren, ohne anderweitig produzierte Geräusche, Töne oder Musik aufzuzeichnen (was nicht andersrum heißt, dass sie sich nicht an ihnen orientieren können).

⁸¹ Das sind natürlich nur zwei Aspekte der Einflussgrößen. Auf weitere wie Wiedergabetechnik, Raum etc. wird im nächsten Kapitel (IV.3) einzugehen sein.

gewissen Punkt wird es kaum mehr möglich zu bestimmen, zu welchem Grad die visuellen die akustischen Elemente modifizieren und umgekehrt. Ihre größtenteils strenge Korrespondenz legt es eher nahe, die Richtungen, Gewichte und räumliche Gliederung des Feldes als eine gemeinsame, transformative Co-Konstitution zu betrachten.

Diese Wechselseitigkeit lässt sich wieder durch kleine Experimente verdeutlichen, indem z. B. die Töne und Bilder aus FREE RADICALS und DOTS ausgetauscht und abwechselnd die Aufmerksamkeit auf Ton oder Bild in dem jeweils so modifizierten Film gerichtet werden: Der Ton aus DOTS verliert hierbei mit dem Visuellen aus FREE RADICALS seine tiefenräumliche Orientierung bzw. die tiefen Töne verlieren nun ihre Schwere und sind in die Weite orientiert; er bekommt etwas Zögerliches und Stotterndes. DOTS-Bilder büßen dagegen mit der Musik aus FREE RADICALS nicht gänzlich ihre tiefenräumliche Zentrierung ein, werden aber langsamer und erhalten eine Umständlichkeit. Darüber hinaus werden die linken und rechten unteren und oberen Zonen des Bildes als Bewegungs- und Richtungszonen zuungunsten der Tiefenräumlichkeit gestärkt.

Das Feld und die Elemente in Bezug zueinander und in Bezug zur Gesamtfeldfunktion, die sie co-konstituieren und die sie wiederum co-konstituiert, sind also nicht nur nicht statisch, sie sind auch nicht statisch in den unterschiedlichen Produktionsschritten und können ihre ästhetische Modalität gänzlich ändern. Nicht nur Ton, sondern auch Aspekte des Feldes wie Bewegung, Format oder Grenzen unterliegen dabei starken Modifikationen zwischen Etappen der Einzeichnungen und ihrer Verzeitlichung zum Bewegtbild – nicht zuletzt auch deshalb, weil konkrete Projektions- und Sichtungsanordnungen immer variieren, und zwar nicht erst mit den Unterschieden zwischen Kinosaal, Fernseher und Computerbildschirm usw., sondern bereits hinsichtlich der analogen Vervielfältigung für das Kino.

3. Reproduzieren: Produktion vom Singulären

Die Selbstverständlichkeit, mit der in vorherigen Kapiteln Aspekte der Einzeichnungen und der Projektion miteinander verglichen wurden, und der Rekurs auf Filmstreifen im Singular verdienen eine ausführlichere Auseinandersetzung. Die Analyse der Direktfilmpraktiken setzt zwar einen Ausgangspunkt von einem Filmstreifen, auf dem die Prozesse der kamerlosen Manipulationen stattgefunden haben, voraus. Das bedeutet allerdings nicht, dass dieser keinen weiteren Bearbeitungen unterzogen wurde – etwa des Schneidens, der nachträglichen Vergrößerung etc. Darüber hinaus ist ausgerechnet dieser Filmstreifen selten bis nie derjenige, den Filmzuschauer_innen zu sehen bekommen – und nicht immer ist es überhaupt ein Filmstreifen. Filmische Objekte existieren als multiple und heute haben sich die technischen Realisierungsmöglichkeiten der Reproduktion selbst vervielfältigt. „Direkt“ heißt entsprechend weder unmittelbar noch nicht-reproduziert oder nicht-reproduzierbar, sondern markiert lediglich einen Teilprozess, der ohne Kamera als Aufzeichnungsinstanz vonstatten geht.

So gesehen, verfahren auch Reproduktionsoperationen im Kontaktkopie-Verfahren, anders etwa als im optischen Kopierverfahren, direkt. Reproduktion beinhaltet ebenfalls Aufzeichnungsoperationen, auch wenn sie in diesen nicht aufgeht. Wie auch die Projektion eines Filmstreifens bringt auch die Reproduktion immer Modifikationen mit sich. Sie ist produktiv und kann zu unterschiedlichen Phasen und Etappen im „Lebenszyklus“ eines filmischen Objekts einsetzen und eine jeweils unterschiedliche Rolle spielen.

Nicht selten wird allerdings gerade das Produktive dem Reproduzieren abgesprochen. Es ist eine verbreitete Vorstellung, dass technische Reproduktion verlustfreie, makellose und selbstidentische Kopien herstellt, deren Perfektionsgrad den Unterschied zwischen Kopien und Originalen nivelliert, und eine, die häufig auf Benjamins Kunstwerkaufsatz zurückgeführt wird.⁸² Das Problematische an dieser Vorstellung ist nicht nur, dass unterschiedliche Arten der Reproduktion unberücksichtigt bleiben, sondern nicht zuletzt auch die damit vorausgesetzte Idealität des Reproduktionsvorganges wie des Zureproduzierenden, das von materiellen Beschränkungen und Spielräumen befreit ein nah an Unzerstörbarkeit situiertes Überdauern in der Multiplikation erfahren soll. Eine derartige Annahme verlustfreier, selbstidentischer Reproduktion wäre dabei auf mindestens zwei weitere Prämissen und Konsequenzen zu befragen. Erstens impliziert dies, dass entweder die Reproduktionsoperationen nicht als eine Vermittlung anerkannt oder adressiert werden, oder aber, dass auf eine Konzeption des Medialen zurückgegriffen werden muss, gegen die die Medienwissenschaften seit Jahrzehnten anschreiben und die über Differenzierungen wie Transport – Transformation, Neutralität – Generativität und neuerdings in Latours Terminologie „Zwischenglieder“ (*intermédiaire*) – „Mittler“ (*médiateur*)⁸³ verhandelt wird. Zweitens wäre ein Ausweg aus beiden Nuancen nur denkbar, wenn die Makellosigkeit und Identität gerade als *die* spezifische, mühsam errungene und nicht selbstverständliche Leistung der Vermittlung pointiert werden. Das würde diese spezifische Leistung zum Telos der Entwicklung der Reproduktionstechniken erklären, die freilich bis dato in der Praxis nicht erreicht ist.⁸⁴ Entsprechend kann nicht im Umkehrschluss abgeleitet werden, dass das Produktive erst

⁸² Vgl. exemplarisch zu Benjamin Groys, Boris: *Topologie der Kunst*. Wien/München: Carl Hanser, 2003. S. 34f. sowie zur These der „restlose[n] Identität“ Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 153.

⁸³ Vgl. zum letzten Begriffspaar Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008. S. 107-110. Benjamin selbst hat aus dieser Perspektive nichts anderes gemacht, als die ästhetische, asthetische, politische und gesellschaftliche Transformationsleistung der Reproduzierbarkeit umfassend zu denken. Seine Thesen sind entsprechend nicht mit der in der technischen Perfektion und Verlustfreiheit gründenden Identitätsbehauptungen zu verwechseln, die den Reproduktionsoperationen selbst keine Transformationsleistung zubilligen. Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963. S. 7-44.

⁸⁴ Die Unterstellung der Verlustfreiheit wird im Übrigen diskursiv permanent verschoben. So hat sich diese Annahme seit Längerem zum Digitalen verlagert. Das Analoge gilt nun gerade als das Nicht-exakt-Reproduzierbare. Vgl. Manovich, Lev: *Die Paradoxien der digitalen Fotografie*. In: von Amelunxen, Hubertus/Iglhaut, Stefan/Rötzer, Florian (Hg.): *Fotografie nach der Fotografie*. München: Verlag der Kunst, 1996. S. 58-66, hier insb. S. 60f.

dann nachgewiesen werden kann, wenn ein Unterschied zwischen Original und Kopie feststellbar ist.

In der Tat ist die Unterscheidung von Original und Kopie im Film nie ohne Ambivalenzen und nie leicht zu treffen – auch nicht in Direktfilmen, nicht allerdings deshalb, weil der Reproduktionsvorgang Identisches hervorbringt, sondern zum einen, weil mit Blick auf die Geschichte jedes einzelnen Films ein verbindlicher, authentischer, autorisierter, in seiner Einmaligkeit gesicherter „Archetyp“ kaum feststellbar ist, zu dem die Kopien im derivativen Verhältnis stehen würden.⁸⁵ Nicht zuletzt deshalb hat etwa Vinzenz Hediger bemerkt, dass das Original schon immer als verloren verstanden werden muss.⁸⁶ Zum anderen fordert die Multiexpressivität des Films mit seinen visuellen, sprachlichen, schriftlichen, musikalischen und allgemein akustischen Faktoren jede an Einzelkünsten entwickelte Konzeption des Originals heraus (man denke etwa an Goodmans Unterscheidung zwischen allographischen und autographischen Künsten⁸⁷, die den Film, wenn überhaupt, dann zu einem allographisch-autographischen Hybrid machen würde und nicht, wie man vielleicht eher geneigt wäre zu argumentieren, zu einem zweistufig-autographischen⁸⁸). Weiterhin erfordert die Befragung des Originals mindestens auch die Berücksichtigung diskurshistorischer, ökonomischer und juristischer Aushandlungen. Auch die Prämissen dieser Arbeit, die das ästhetische Objekt als ein in vielfältige Phasen Diskontinuierertes begreift und die auf einen erweiterten Produktionsbegriff zurückgreift, führen nicht gerade dazu, *ein, das* Original zu sichern. Entsprechend gilt es im Folgenden, die Vermittlungsleistung der Reproduktionsoperationen zu beleuchten, ohne sie auf die Original-Kopie-Problematik zu verengen.

⁸⁵ Für eine ausführliche Problematisierung der Frage des Originals im Film vgl. Latell, Franziska: Fragment und Fassung. Die Suche nach dem filmischen Original. Unveröffentl. Diplomarbeit, Universität der Künste Berlin, 2011. Insb. S. 53-62. Zu der Schwierigkeit, angesichts der häufig mehreren existierenden und auch häufig autorisierten (und zensierten) Fassungen eines Films, von einem Original zu sprechen, vgl. auch Hediger, Vinzenz: The Original Is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction. In: de Valck, Marijke/Hagener, Malte (Hg.): Cinephilia. Movies, Love and Memory. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2005. S. 135-149. Zu der Schwierigkeit überhaupt Kriterien festzulegen, entlang von denen ein Original bestimmbar ist, vgl. Fossati, Giovanna: From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2011. S. 71.

⁸⁶ Vgl. Hediger: The Original Is Always Lost, a.a.O., S. 135-149. Hediger weist darauf hin, dass das Original nicht nur nicht leicht auffindbar ist, sondern dass die Rhetorik des verlorenen Originals eine strategische und machtpolitische Dimension hat. Auf der anderen Seite bedeutet es, das Original als verloren zu akzeptieren, auch, die Idee eines einzigen, authentischen und originalen Textes zugunsten eines Konzepts aufzugeben, das das Original als „a set of practices, a set of practices employed in the production and circulation of films“ versteht, ohne dabei die Suche nach dem authentischen Text für die Rekonstruktion der Vielfalt möglicher Texte und Praktiken einzutauschen. Vielmehr gilt es, der Lückenhaftigkeit konzeptuell und methodisch Rechnung zu tragen (vgl. S. 147).

⁸⁷ Vgl. Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997. Insb. S. 112-122.

⁸⁸ Vgl. zur Diskussion dieser Präferenz Rodowick, David N.: The Virtual Life of Film. Cambridge, Mass./London: Harvard Univ. Press, 2007. S. 15.

Transmaterialisierungen

Reproduktionen beinhalten zuallererst spezifische Formen der Transmaterialisierungen. Sie stellen einige der anschaulichsten Operationen dar, die aufzeigen, was eine Transmaterialisierung bedeuten kann. Das ästhetische Objekt multipliziert sich in verschiedenen materiellen Realisierungen, die mehr oder weniger gleichartig sein können. Dabei handelt es sich um keinen Spezialfall kameralooser Praktiken. Gleichwohl entfalten diese Transmaterialisierungen in Abhängigkeit von einer konkreten Praxis verschiedene Implikationen. Für Filme, deren erste Operationen sich im optochemischen System der Metastabilität vollziehen, überschneiden sich viele Aspekte der Anordnung und der Prozesse vor und während der Reproduktion (bei kameragestützten Filmen also z. B. die zwischen Aufnahme und Reproduktion, dies ist auch bei fotogrammetrischen Praktiken der Fall, obwohl es hier etwas irreführend ist, von der Aufnahme zu sprechen). Im Falle autogenerativer Filme kann die Reproduktion dabei große Unterschiede hinsichtlich der Fixierbarkeit der Ergebnisse mit sich bringen (vgl. Kap. VI). Bisweilen ermöglicht sie überhaupt erst die Projizierbarkeit, weil die Filmstreifen im Zuge der Manipulationen stark angegriffen werden können. Im Falle handgemachter Filme zieht die Reproduktion Transmaterialisierungen nach sich, die zugleich mit einem Wechsel der Regime der Metastabilität einhergehen: Im Zuge der analogen Vervielfältigung von handbemalten Filmstreifen von Bärbel Neubauers Film *HOLIDAY* (35mm, Farbe, Ton, 4:33 Min., 1997) verwandeln sich das Pastose des Farbauftrags, die leichte Rauheit der eingetrockneten Tusche und das Gewicht der von Malfarbe erschwerten Filmstreifens in viele winzige, farbliche Körner.⁸⁹ Die Reproduktion von Marcelle Thiraches *CALYPSO* (Super 8, Farbe, o. Ton, 10:00 Min., 2002) auf 16mm-Distributionsformat⁹⁰ transformiert das Eingekratzte und die farbige Tinte, mit der der Filmstreifen beschmiert wurde, in Spuren der Spuren. Die Reproduktion der handgemachten Filme auf andere Filmstreifen basiert auf der Nutzung optochemischer Potenziale. Auf den Filmstreifen, die handbemalt oder gescratcht wurden, sind zwar chemische Potenziale vorhanden (auf dem Schwarzfilm etwa mehr als auf dem Blankfilm, bei dem in der Regel nur noch Reste der Emulsionsschicht vorliegen), dennoch sind es nicht in erster Linie diese, die für die Operationen der manuellen Einzeichnungen signifikant sind, sondern feldmäßig aufgebaute audiovisuelle Gradierungszonen.

Die Reproduktionsoperationen mit ihrem transmaterialisierenden Aspekt einzuleiten, bedeutet gleich zu Beginn, Abstand von den Funktionsbegriffen Stoff – Form und den in Analogie zu diesen gefassten Differenzierungen zu nehmen, auf die die Beschreibung der Reproduktionsprozesse nicht selten rekurriert und die sich auch mit der Original-

⁸⁹ Bärbel Neubauer verwendete für *HOLIDAY* verschiedene Farbarten auf Blankfilm: u. a. schwarze Tusche, Fotoretuschierfarbe, Malfarbe, Filz- und Overheadstifte. Auskunft im persönlichen Gespräch mit der Verf. am 20.10.2014.

⁹⁰ Der Film wird von LightCone Paris auf 16mm vertrieben.

Kopie-Problematik sowie der Identitätstheorie verbinden kann.⁹¹ Ihre spezifische Fassung kann dabei zum Verhältnis der wechselseitigen Indifferenz, Trennung oder Ablösbarkeit radikalisiert werden. Die Leistung und die Produktivität der Reproduktion bestünden demnach darin, die wechselseitige Ablösbarkeit von Form und Stoff herzustellen (und so vielleicht sogar die Identität und Konstanz der Formen sicherzustellen). Ein interessantes Beispiel, das Sybille Krämer wie beiläufig einführt, legt in der Tat nahe, Reproduktion so zu fassen:

Die Ordnung [der Medien, O. M.] muss so beschaffen sein, dass sie ein Höchstmaß an Plastizität erlaubt. Diese Affinität zum Bildbaren ist schon bei Aristoteles angelegt, der betont, erst die Weichheit des Wachses ermögliche, dass dieses die Form (aber eben nicht den Stoff) des Siegelringes aufnimmt. Medien sind also materialiter so beschaffen, dass im Zuge ihres Tätigwerdens Stoff und Form voneinander ablösbar sind.⁹²

Wie im Kapitel II.1 bereits angemerkt wurde, geht es Sybille Krämer – ausgehend von Aristoteles' und Heiders Wahrnehmungslehre – hierbei in erster Linie um die Plastizität⁹³, die (neben der Transparenz) ein Argument für die Fremdbestimmtheit der Medien liefern soll, und nicht so sehr um Reproduktion. Instrukтив ist dieses Beispiel dennoch deshalb, weil hier mit der Prägung oder dem Abdruckherstellen sowohl ein singulärer als auch ein vervielfältigender Akt impliziert sein kann. Darüber hinaus wird ein Vorgang beschrieben, der gewisse Affinitäten zu filmischen Prozessen der Aufnahme oder Reproduktion aufweist, die immer wieder mit dem Abdruckprozess in Verbindung gebracht wurden. Zugleich ist das Postulat der Ablösung von Form und Stoff mit Blick auf Reproduktionsprozesse – aber auch anderweitige Mediationsvorgänge – keine Seltenheit. Böhme stellt diesen Bezug explizit her, indem er den herkömmlichen Reproduktionsprozess als einen, „der der Tendenz nach der Ablösung der Image vom Tableau dient“⁹⁴ diskutiert, allerdings um sie im zweiten Schritt und in Abhängigkeit von konkreten Prozessen wieder in Frage zu stellen (so wird es etwa für analoge Prozesse eher verneint, für digitalisierende Reproduktionsprozesse eher bejaht).⁹⁵

Wie so häufig bleibt bei Rekursen auf die Funktionsbegriffe dabei unklar, was damit genau postuliert werden soll und welche Konsequenzen sich aus dem Ablösungsprozess ergeben. Reproduktion ließe sich vor diesem Hintergrund entsprechend als eine Reproduktion von Formen verstehen, die von Materialien und Materialwechseln im Wesentlichen unberührt bleibt. Genauso gut ist sie aber auch als These einer Entmate-

⁹¹ Einen interessanten und kritischen Überblick dazu bietet Neubert, Christoph: Vom Disegno zur Digital Materiality – Operationsketten der Reproduktion zwischen künstlerischer, biologischer und technischer Vermittlung. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57.1 (2012): 45-67.

⁹² Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008. S. 32.

⁹³ Im Übrigen entzieht etwa Didi-Huberman die Plastizität gänzlich einer passiven Lesart, um darin eine polyvalente Mächtigkeiten aufzuweisen. Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben*. In: Ders. et al.: *Die Ordnung des Materials. Soziale Bedingungen des kulturellen Vergessens*. Berlin: Akademie-Verlag, 1999. S. 3-29.

⁹⁴ Böhme, Gernot: *Das Bild und sein Medium*. In: Lischka, Gerhard Johann/Weibel, Peter (Hg.): *Die Medien der Kunst – die Kunst der Medien*. Wabern/Bern: Benteli, 2004. S. 40-65, hier. S. 57f.

⁹⁵ Vgl. ebd., insb. S. 51-58.

rialisierung lesbar, die gegenüber der Nuance der Indifferenz eine Verselbständigung immaterieller Formen behauptet. Nicht minder unscharf argumentiert ebenfalls die gegenteilige Versicherung einer Nichtablösbarkeit.⁹⁶ Das Siegelringbeispiel lässt sich dagegen einer operativen Lesart unterziehen und legt in dieser Hinsicht überhaupt nicht nahe, von einem Ablösungsprozess auszugehen. Dieses veranschaulicht nichts anderes als eine Operation des Relief-Aufdrückens, einen Kontakt zweier verschiedener Oberflächenstrukturen *zweier verschiedener Materialien*. Offensichtlich reicht die „Form“ auf Seiten des Ringes nicht aus, um den Prozess zu erklären – und dieser lässt sich wieder auf all die Aspekte befragen, die Gilbert Simondon am Beispiel der Ziegelsteinproduktion als ein System wechselseitiger Kräfte und der Kompatibilitäts-herstellung entwickelt hat. Die Rede von „Ablösung“ suggeriert eine Freischälung und eine Transposition einer abgetrennten Form auf einen anderen Träger. Der Ring verliert jedoch seine „Form“ nicht, wie es sich bei der in Wachs eingedrückten „Form“ nicht um dieselbe „Form“ handelt, sondern um eine „Negativform“. Operativ betrachtet, liegt keine Ablösung und Auftrennung vor, sondern ein Abdruckverfahren, das zuallererst Differenzen und Unähnlichkeiten durch Prozeduren der Umkehrung produziert.⁹⁷ Damit eine der Siegelringoberfläche vergleichbare Struktur hergestellt wird, bedarf es einer zweiten Operation des Aufdrückens, die diese Negativform verwendet. Diese Verdopplung der Operation und die Etablierung einer zweifachen Differenz kommen der Reproduktion der handgemachten Filme sehr nahe. Da handbemalte und handgemachte Filme in der Regel den Positivfilmen vergleichbar sind (außer in Fällen, wo sie gezielt als Negative eingesetzt werden), erfordern sie einen spezifischen Reproduktionsablauf: Sie müssen entweder auf (Farb-)Umkehrfilme kopiert werden oder aber zwei Kopiergänge durchlaufen, um von dem im ersten Kopierprozess erhaltenen Negativ wieder ein Positiv zu erhalten.

Mit der Operation des Abdrückens ist nur eine mögliche Art und Weise der (Re-)Produktion angeführt. Obwohl der Abdruck in der Film- und Fotografiethorie eine beliebte Analogie bereitstellt (die bereits beim Aufzeichnen einsetzt), ist sie nicht gänzlich treffend, denn es gibt trotz einiger prozessualer Berührungspunkte auch Unterschiede. Verdankt sich der Abdruck einer Strukturdifferenziertheit, die sich räumlich beschreiben lässt und sich in der Dreidimensionalität abspielt, so sind bei der Reproduktion der Filmstreifen zwar räumliche Aspekte nicht unentscheidend (nur anders), ohne Licht kommt hier allerdings nichts zustande. Für analoge Filmreproduktion lassen sich dabei grob zwei Verfahren unterscheiden: das Kontaktkopieren und das optische Kopieren.⁹⁸

⁹⁶ Vgl. Latour, Bruno: Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen. Berlin: Suhrkamp, 2014. S. 345f.

⁹⁷ Vgl. Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln: Dumont, 1999. S. 31f., S. 54f.

⁹⁸ Mir ist eine gewisse Unzeitgemäßheit dieser Darstellung bezüglich zeitgenössischer Filme der letzten Jahre durchaus bewusst. Sie umfasst keineswegs alle möglichen Reproduktionspraktiken, die kameralese Filme durchlaufen können. Auch ist nicht geleugnet, dass die tatsächlichen Reproduktionen der jeweiligen Filme kleinteiliger sind und dass diese Darstellung keineswegs auf alle Filme zutrifft. Wie alle anderen Thematisierungen der Prozesse ist auch diese lückenhaft und an dieser Stelle explizit exemplarisch. Obwohl sie sich in dieser Exemplarität in jedem Handbuch zu Filmproduktion nachlesen

Beim Kontaktkopieren werden zwei Filmstreifen, eng aneinander anliegend, entweder an einem Lichtspalt durchlaufend vorbeigeführt oder schrittweise für eine Belichtung Kader für Kader angehalten (Kontaktschrittkopieren). In diesem Zuge kann der Ton von einem separaten Lichttonnegativ auf den zu belichtenden Rohfilm kopiert werden, wobei dieser, um eine Bild-Ton-Synchronisation zu erreichen, zum Bild versetzt und ihm vorlaufend aufgezeichnet werden muss (die Anzahl der Bilder, denen der Ton vorgezogen werden muss, hängt vom Format ab: 16mm, 35mm etc.).⁹⁹ Bei durchlaufender Kontaktkopierung können die Filmstreifen verrutschen und kleine Abweichungen produzieren, da die Filmstreifen nur lose auf Zahnrädern geführt werden, während die Schrittkopierungen stabileren Bildstand sicherstellen.¹⁰⁰

Optische Kopierverfahren verwenden Linsensysteme auf beiden Seiten: der des zu belichtenden Rohfilms und der des zu reproduzierenden Filmstreifens, die quasi auf der einen Seite einer Kamerasituation und auf der anderen einer Projektorsituation entsprechen. Die Kader werden durch die Linsen beider Anordnungen einzelbildweise auf den zweiten Filmstreifen projiziert, der genauso wie der erste gleichmäßig vorbeigeführt wird. Mit den Linsensystemen eignet sich das optische Kopieren insbesondere dazu, Vergrößerungen oder Verkleinerungen oder selektives Kopieren (da die Filmstreifen unabhängig voneinander geführt werden) durchzuführen.¹⁰¹

Keines der beiden Verfahren operiert wie ein Abdruck, wie er im Siegelringbeispiel vorliegt. Ganz im Gegenteil beinhaltet die Reproduktion eine spezifische Ausrichtung und Bezugnahme der Filmstreifen zu- und aufeinander, die ihre Dreidimensionalität tendenziell unterdrückt und sie operativ als Flächen anordnet, um etwa Verzerrungen durch Biegungen zu vermeiden.¹⁰² In dieser Hinsicht ist sie der Produktion der Flächigkeit, die an manuellen Einzeichnungen thematisiert wurde, vergleichbar. Entscheidend bleibt, dass sich bei beiden Verfahren Faktoren abzeichnen, die Differenzen – kleinere oder größere – hervorbringen. Diese ereignen sich nicht nur im Verhältnis zwischen den beiden Filmstreifen, vielmehr zieht die Reproduktion auch für den zu reproduzierenden Filmstreifen Konsequenzen nach sich, welcher ebenso wenig etwas permanent Selbstidentisches darstellt und bei jedem Kopier- und Projektionsvorgang Spuren ebendieses akkumuliert – in Form von Staubansammlung, Kratzern, Fingerabdrücken etc. Nicht grundlos werden z. B. für kameragestützte Filmproduktionen unmittelbar Arbeitskopien hergestellt, um das Kameranegativ möglichst wenig zu beanspruchen (ein für die Reproduktion verwendetes

lässt, ist sie methodisch nicht banal. Zum einen geht es in diesem Kapitel grundsätzlich um die Markierung der Lücke, die in anderen Kapiteln dieser Arbeit permanent wirksam ist. Zum anderen beleuchtet sie, welche Konsequenzen das Überspringen dieser Lücke nach sich ziehen kann – sowohl in Bezug auf das Problem der Zweihelten als auch, wie später thematisch wird, in Bezug auf semiotische Argumentationslinien der Film- und Fototheorie (vgl. zum letzten Aspekt Kap. V.3 dieser Arbeit).

⁹⁹ Vgl. ausführlicher Case, Dominic: *Filmtechnik in der Postproduktion. Das Kompendium*. Frankfurt/Main: Zweitausendeins, 2004. S. 74f.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 74.

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Das heißt nicht, dass die Dreidimensionalität bei der Reproduktion nicht für ästhetische Zwecke genutzt werden kann.

Indermednegativ weist bereits nach 40 bis 50 Kopierdurchgängen erhebliche Beschädigungen auf¹⁰³).

Verschiedene Kopiermethoden entwickeln ihre jeweiligen Techniken, um im Vorfeld entstandene Beschädigungen zu korrigieren und weitere zu minimieren. Eine solche liegt mit der Nasskopierung vor, die sowohl bei kontaktbasiertem als auch optischem Kopieren eingesetzt werden kann. Dabei werden die zu reproduzierenden Filmstreifen vor der Belichtung in eine Flüssigkeit mit demselben Brechungsindex für Licht wie das Filmmaterial getaucht, die die Kratzer kurzzeitig auffüllt und nebenbei den Effekt mit sich bringt, dass der Kontakt der beiden Filme verbessert wird.¹⁰⁴ Bei optischen Kopiermaschinen kann dabei der nasse Filmstreifen zwischen zwei mit Flüssigkeit ausgefüllte Glasscheiben eingepresst werden. Damit keine Verletzungen oder Verschmutzungen der Glasscheibenoberfläche mitkopiert werden, müssen sie eine gewisse Dicke aufweisen, um nicht mit dem Schärfebereich der Bildebene zusammenzufallen.¹⁰⁵ Wie jeder Prozess zieht auch die Nasskopierung ihre eigenen Anschlussprozeduren, etwa die der Trocknung, und somit wieder neue Gelegenheiten zur Beanspruchung nach sich. So kann sich z. B. die Emulsion im nassen Zustand leicht von der Basis lösen und auch Weichmacher können ausgespült werden. Bei allen diesen Kopiermethoden erfüllen die Lampen(-farben) nicht nur die Funktion der Belichtung, die auf die Lichtempfindlichkeit des Filmstreifens ausgerichtet werden muss, sondern können auch zur Farbkorrektur und -veränderung eingesetzt werden. Diese Kopiermethoden verhandeln bereits über ihren operativen Ablauf und die technische Anordnung, in der eine Vorgehensweise zugleich ein Problem zu lösen hilft, wie sie ein neues produzieren kann, das Wechselverhältnis zwischen Minimierung ungewollter und Optimierung gewollter Differenzen. „Perfekte“ Identität ist zu keinem Moment selbstverständlich.

Auch bei der Reproduktion zwischen zwei Filmstreifen lässt sich weder von einer Stoff-Form-Ablösung sprechen, bei der eine Form eine Materie verlässt, um sich mit einer anderen Materie zu vereinen, noch überhaupt so einfach behaupten, dass es irgendeine Form ist, die reproduziert wird, weil sie nach dem „Abzug“ der Materie kein aufzuzeichnendes Lichtverhalten mehr hätte. Solche und an sie angelehnte Unterscheidungen sind operative Abkürzungen, die für die Beschreibung des Reproduktionsvorganges nur irreführend sind. Reproduziert werden Resultate – differenzierte Gefüge von Relationen – von vorangegangenen Mediatisierungsprozessen unter der Maßgabe ihrer jeweiligen Verkörperungen und nicht in Abzug von diesen und aufgezeichnet werden die Reaktionen auf Licht. Der Filmstreifen funktioniert dabei wie ein Filter, der je nach seiner materiellen Zusammensetzung bestimmte Lichtwellenlängen jeweils absorbiert und andere durchlässt. Diese unterschiedlichen Lichtwellenlängen treffen in ihrer Differenziertheit auf den zu belichtenden Filmstreifen und setzen hier in Abhängigkeit von seiner jeweiligen chemischen Zusammensetzung Reaktionsprozesse, materielle Transformationen, in Gang. Ihre Grundzüge – etwa die Umwandlung von

¹⁰³ Vgl. Case: Filmtechnik in der Postproduktion, a.a.O., S. 156.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 88.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

Salz (Silberhalogeniden) in metallisches Silber – sind zwar in jedem Technikbuch zum Film nachlesbar, die genauen Vorgänge sind aber ein gut gehütetes Geheimnis der Emulsionäre und Hersteller – gerade beim Farbfilm. Es handelt sich damit um zwei Transmaterialisierungen: zum einen in Bezug auf zwei Filmstreifen, zum anderen um eine auf dem zu belichtenden Filmstreifen.

Produktion von Singularitäten

Die Reproduktion knüpft nicht nur an vorangehende Mediatisierungsprozesse an, sondern stellt selbst einen dar. Als solcher impliziert sie nicht nur Modifikationen, sondern auch die Notwendigkeit, eine weitere Teilanordnung herzustellen. Zu den bereits erwähnten Aspekten kommen noch weitere hinzu, die in ihrer Detailliertheit unendlich weiter ausgeführt werden können: die materielle Zusammensetzung der Kameranegative, Farbumkehrfilme, Positivrohfilme, Intermed-Materialien, Farbfilme mit ihren jeweiligen Farbverfahren, Schwarzweißfilme, nicht zu sprechen von der Vielfalt ihrer Formate (Super 8, 16mm, Super 16, 35mm, 70mm, CinemaScope etc.). Weiterhin wäre der gesamte Prozess, der nach der Belichtung einsetzt, zu berücksichtigen: chemische Zusammensetzung, Dauer, Temperatur und Ablauf der Entwicklung, Fixierung, Bleichbäder und Waschungen. Sie alle wirken sich beim Reproduzieren auf Farbkontrast, Farbsättigung, Körnung, Auflösung, Tonwiedergabe etc. aus. Wie ihre jeweiligen Basen (Nitratzellulose, Acetat, Polyester) haben auch die chemischen Behandlungen beim Entwickeln und Waschen darüber hinaus Einfluss auf die Lebensdauer der Kopien:

Inadequate chemical treatments are equally dangerous: a film that has not been developed or washed long enough can show deterioration in which the image has faded or disappeared.¹⁰⁶

Jede Kopiegeneration, sei sie analogen oder digitalen Vervielfältigungen unterzogen, unterliegt dabei einem stufenweisen Qualitätsverlust von Generation zu Generation, wie sie etwa ästhetisch eindrucksvoll in J. J. Murphys Film PRINT GENERATION (16mm, Ton, Farbe, 50 Min., 1974)¹⁰⁷ radikalisiert wird. Dies ist kein Ausnahmestand, bei dem durch gelegentliche Fehler Differenzen hervorgebracht werden, sondern der Regelfall. Über die jeweiligen Generationen können darüber hinaus Beschädigungen mitkopiert werden, die im analogen Reproduktions- und Restaurationsprozess nicht mehr rückgängig gemacht werden können.¹⁰⁸

Die Reproduktion bringt also auf vielfältige Weise Differenzen hervor, die nicht ohne Konsequenzen für die feldmäßige Konstitution bleiben: Versetzungen zwischen den

¹⁰⁶ Fossati: From Grain to Pixel, a.a.O., S. 87f.

¹⁰⁷ Ausführlich besprochen wird der Film in: McDonald, Scott: Avant-Garde Film. Motion Studies. Cambridge/New York: Cambridge Univ. Press, 1993. S. 45-53.

¹⁰⁸ Dies ist in digitalen Restaurationsprozessen unter Zuhilfenahme spezifischer Software möglich. Zu den digitalen Möglichkeiten, tiefe Kratzer etc. zu entfernen, vgl. Fossati: From Grain to Pixel, a.a.O., S. 84-88.

Filmstreifen beim Kopieren können in der Projektion Differenzen in Rahmen/Passagen-Funktionen mit sich bringen, Positionen und das Gefüge der Positionsdifferenzen verschieben; es können Elemente des Feldes verschwinden, neue hinzukommen oder sie können in ihrer feldmäßigen Eigenschaft (etwa bei Farben) modifiziert werden etc. Wie solche Veränderungen aussehen können, lässt sich an Len Lyes *A COLOUR BOX* (35mm, Farbe, Ton, 4 Min., 1935) vertiefen. In der Zeit, in der verschiedene, optisch-physikalische und chemische Farbverfahren international miteinander konkurrierten und zufriedenstellende Farbwiedergabe noch lange nicht selbstverständlich war, war für Len Lays manuelle Bemalungen bei der Farbauswahl zunächst entscheidend, dass der Farbauftrag beim Trocknen nicht rissig wird, sich nicht von dem Filmstreifen löst und transparent genug für die Projektion ist.¹⁰⁹ Für die Reproduktion wurde nicht zuletzt aus ökonomischen Gesichtspunkten Dufaycolor verwendet, ein additives Dreifarben-Linienrasterverfahren auf Diacetat-Basis (Sicherheitsfilm), welches gedämpfte und weiche Farben ergab und nicht in der Lage war, die Helligkeit und Farbsättigung der Handbemalungen wiederzugeben.¹¹⁰ Später wurden von den Dufaycolor-Filmkopien Eastmancolor-Filmkopien vom BFI hergestellt, die Anne Fleming in ihrer Auswirkung kommentiert:

When this Eastmancolor viewing copy is compared with our only surviving Dufaycolor positive of *A Colour Box*, it is clear that simply the process of transferring Dufaycolor to Eastmancolor stock increases the colour saturation somewhat.¹¹¹

Als 1996 ein handbemaltes, vertontes Fragment des Films auf Nitratbasis in Archiven gefunden und in einer Reihe komplizierter Schritte erneut reproduziert wurde, waren die Farben dieser vom recht beschädigten Nitratfragment angefertigten Eastmancolor-Kopie immer noch gesättigter und intensiver als die der Eastmancolor-Kopie der Dufaycolor-Kopie.¹¹² Allerdings kann das Nitratfragment nicht als sichere Referenz dessen, was hinsichtlich der Farbe als feldmäßig „echt“, „ursprünglich“ etc. zu betrachten wäre, missverstanden werden. Auf diesem haben nicht nur Nitratzerfall und Gasproduktion eingesetzt, die so die Farben teilweise veränderten, auch eine Dokumentation, ob der bemalte Filmstreifen jemals öffentlich vorgeführt wurde, gibt es nicht. Die Eastmancolor-Kopien (von Dufaycolor oder Nitratfragment) entsprechen demnach nicht unbedingt der Filmerfahrung des seinerzeit sehr populären Films auf Dufaycolor. Die Reproduktionen und die „Lebenszyklen“ der jeweiligen Kopie singularisieren diese. Das Singuläre steht damit nicht in einem Gegensatz zur Vervielfältigung, sondern ist ihr

¹⁰⁹ Zu den Versuchen mit der Farbe siehe Horrocks, Roger: *Len Lye. A Biography*. Auckland: Auckland Univ. Press, 2001. S. 134f.

¹¹⁰ Vgl. Fleming, Anne: *A Color Box (Len Lye Recovered)*. In: Smither, Roger (Hg.): *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*. Brüssel: FIAF, 2002. S. 126-127, hier S. 126 sowie die den Aufsatz begleitenden Farbtafeln in dem von Roger Smith herausgegebenen Buch. Zum Linienrasterverfahren vgl. Koshofer, Gert: *Color. Die Farben des Films*. Mit einer Einführung von Raymond Borde. Berlin: Spiess, 1988. S. 31-33.

¹¹¹ Fleming: *A Color Box*, a.a.O., S. 126.

¹¹² Vgl. ebd., S. 127.

Ergebnis.¹¹³ Nicht Identität sichert die Zugehörigkeit der vielfältigen Kopien zu einem ästhetischen Objekt als multiples, sondern die Operationen. Sie stiften Bezug zwischen Kopie und Vorlage – in der Doppelfunktion von Kopie-als-Vorlage und Vorlage-als-Kopie. Jede Kopie kann potentiell zur Vorlage werden. Das impliziert allerdings nicht, dass jede Kopie gleichwertig ist oder eine gleichwertige Vorlage werden kann, denn die Singularisierung wirkt, wie noch ausführlicher zu entfalten sein wird, auch destruktiv. Das bedeutet, dass der Prozess zwar potentiell weiter gehen kann, faktisch die Reproduktion aber nicht nur eine Anschluss-, sondern auch eine Unterbrechungsoperation darstellt.¹¹⁴ Sie arbeitet ihrer eigenen Unterbrechung und Verunmöglichung zu.

In zahlreichen von Norman McLarens Filmen wird die feldmäßige Produktivität der Reproduktion hinsichtlich der Farbe auf eine noch grundlegendere Weise ersichtlich: Während die Reproduktion bisher nur unter einem spezifischen Gesichtspunkt thematisiert wurde, deren Schnittstelle am ehesten als Reproduktion eines ästhetischen Individuums zu betrachten wäre, bleibt es nicht die einzige Arbeitsphase, in der sie eine Rolle spielt. In McLarens Filmen *LINES VERTICAL* (35mm, Farbe, Ton, 6 Min., 1960, mit Evelyn Lambart), *LINES HORIZONTAL* (35mm, Farbe, Ton, 6 Min., 1962, mit Evelyn Lambart) oder *BOOGIE DOODLE* (35mm, Farbe, Ton, 3:18 Min., 1940) stellt die Vervielfältigung nicht nur eine Voraussetzung für die Singularisierung der Farbe dar, sondern für das Farbwerden überhaupt (die damit kein Resultat der Bemalungen ist). In *BOOGIE DOODLE* wurden beispielsweise mit Tinte verschiedene visuelle Elemente auf den Blankfilm gezeichnet. Von diesem Filmstreifen mit schwarzen Elementen (erste Generation, Positiv) wurden zwei Abzüge hergestellt, einmal eine Negativversion des gezeichneten Positivs (helle Elemente auf schwarzen Abzug, zweite Generation) und anschließend eine Positivversion (dritte Generation, wieder mit dunklen Elementen) von der zweiten Negativgeneration.¹¹⁵ Die zweite und dritte Generation wurden jeweils mit einer Farbe eingefärbt. Die Einfärbung der zweiten Generation mit Rot ergab eine

¹¹³ Hierbei stehen weniger die emphatische Auszeichnung und das Zelebrieren des Singulären im Vordergrund, vielmehr wird betont, dass Reproduktion ein Vermittlungsvorgang – mit all den Implikationen, die es mit sich bringt – ist. Gewiss ließe sich hier auch von Alteration sprechen.

¹¹⁴ Zu bedenken ist dabei auch der ökonomische Faktor. Experimentalfilme werden mit kleinen Budgets produziert. Nicht selten wird die Entscheidung für Kameralosigkeit aus ökonomischen Gesichtspunkten getroffen, um gerade die Kosten für Technik, Mitarbeiter, Entwicklung etc. zu minimieren. Viele Filmemacher_innen geben die Kostengünstigkeit als einen wichtigen Faktor für kameralose Filme an – ein Aspekt, der heute angesichts der z. T. komplett eingestellten Herstellung vieler Filmstreifenarten und reduzierter Herstellung einiger ausgewählten Filmstreifenarten allerdings immer mehr ins Gegenteil zu kippen droht. Auch die Vervielfältigung ist ein Kostenfaktor. Es ist schwierig allgemeine Aussagen über die Stückzahl der vervielfältigten Kopien im Bereich der experimentellen Filmproduktion zu treffen. Bärbel Neubauer gab beispielsweise an, dass sie von ihren kameralosen Filmen mindestens drei Kopien herstellen lässt, in der Regel bleibt es aber bei einer Stückzahl unter zehn (Auskunft im persönlichen Gespräch mit der Verf. am 20.10.2014). Wenn Filmemacher_innen ihre Filme im musealen oder Galeriekontext finanzieren oder ausstellen, kommt dabei auch institutionell eingeforderte Limitierung der Kopienzahlen ins Spiel (vgl. Pantenburg, Volker: 1970 and Beyond. *Experimental Cinema and Installation Art*. In: Koch, Gertrud/Pantenburg, Volker/Rothöhler, Simon (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Wien: SYNEMA, 2012. S. 78-92, hier insb. S. 86f.). Auch vor diesem Hintergrund ist die Original-Kopie-Problematik nicht einfach und ausschließlich entlang der Produktionsoperationen, Autorschaft, Identität/Nicht-Identität diskutierbar.

¹¹⁵ Vgl. zu allen Herstellungsdetails von *BOOGIE DOODLE* McLaren, Norman: *On the Creative Process*. Montreal: National Film Board of Canada, 1991. S. 58-59.

Rotfärbung der vervielfältigten Aufzeichnungen, die Einfärbung der dritten Generation mit Blau eine Blaufärbung der reproduzierten Zeichenfläche. Die so eingefärbten Generationen wurden anschließend zusammen kopiert, wobei ihre bisweilen leicht versetzte Ausrichtung sowohl weiße als auch schwarze Konturen um die so mehrfach reproduzierten Markierungen produzierte. Ohne die Prozesse der Vervielfältigung gäbe es weder Farben noch reliefartige Konturierungen, d. h. eine ganze Menge feldmäßiger Elemente.

Die LINES-Serie blickt auf ähnliche Herstellungsprozesse zurück, wobei hier noch einige Nuancen hinzukommen. Für LINES VERTICAL wurden ebenfalls zwei Abzüge von vertikalen, manuell hergestellten Einritzungen und Einschreibeflächen angefertigt, die jeweils einzeln durch Farbfilter auf dem optischen Printer Farbe erhielten.¹¹⁶ Ihre gemeinsame Kopierung ergab LINES VERTICAL. Die Projektion warf die Frage nach der möglichen horizontalen Wirkung der Linien auf. Schließlich führte es dazu, dass die erste Vertikal-Generation eine weitere Serie vergleichbarer Reproduktionen durchlief. Nun wurden die Linienausrichtungen aber horizontal umkopiert. Die so hergestellten Farbgenerationen wurden wieder zusammenkopiert, und zwar zu einem neuen Film LINES HORIZONTAL.¹¹⁷ Die Vervielfältigung resultierte in zwei unterschiedlichen Filmen, die zunächst ganz basal durch eine Umwendung um 90° differenziert sind. Später wurden wiederum LINES HORIZONTAL und LINES VERTICAL gemeinsam Vervielfältigungsprozeduren unterzogen, um den Film MOSAIC (35mm, Farbe, Ton, 5:28 Min., 1965, mit Evelyn Lambart) herzustellen, für den dabei lediglich die Überschneidungspunkte von vertikalen und horizontalen Linien beibehalten wurden.¹¹⁸ In diesen Filmen entfalten sich die Differenzen nicht nur innerhalb einer Filmproduktion, sondern zwischen verschiedenen. Dabei sondern insbesondere die Titel ein spezifisches Zwischenergebnis der Reproduktionsoperationen ab und markieren dieses als ein individuelles ästhetisches Objekt, während die Praxis die Stillstellung der Resultate zu einem isolierbaren Werk in Frage stellt. Diese drei Filme, LINES VERTICAL, LINES HORIZONTAL und MOSAIC, bilden regelrecht eine transduktive filmische Serie und unterstreichen den co-produktiven Charakter der technischen Produktivität, in der auch menschliche Ideen und Intentionen der Produktionsanordnung nicht einfach vorgängig und äußerlich sind, sondern sich in dieser entwickeln.

Die Singularisierung der einzelnen Filmkopien hört keineswegs mit der Reproduktion auf, vielmehr wird sie in der Projektion fortgesetzt. In seiner Kritik der Vorstellung von „Model Image“, die von einer ursprünglichen idealen Totalität eines Films und der filmischen Erfahrung sowie von der Möglichkeit ihrer Rekonstruktion und Stabilität ausgeht, betont Chechi Usai, dass es nicht zwei identische Filmvorführungen gibt – auch nicht unter gleichen Aufführungsbedingungen.¹¹⁹ Eingebunden in eine eigene Folge der Wiederholungen, stellt jede Filmaufführung eine ereignishafte Singularität

¹¹⁶ Vgl. ausführlicher zu den Produktionsdetails ebd., S. 74-78, hier insb. S. 75.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 76.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 79-80.

¹¹⁹ Vgl. zu „Model Image“ Cherchi Usai, Paolo: *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: BFI, 2001. S. 40-61.

dar. Chechi Usai hält dem „Model Image“ mindestens drei miteinander verschränkte Aspekte entgegen: die Singularität der Projektionsbedingungen, die Singularität der Wahrnehmung und die langsame Zerstörung der Kopien.¹²⁰ Die Zuschauer_innen erleben und nehmen den Film psychologisch und physiologisch individuell wahr – gemäß ihren Erwartungen, der Aufmerksamkeitsspanne, der Affizierbarkeit und dem Vorwissen etc. In der Projektion kann der Film in gekürzter oder zensierter Fassung zum Einsatz kommen. Masken, die in Kombination mit der entsprechenden Optik für eine korrekte Bildformatwiedergabe sorgen sollen, können Bildteile ausschneiden. Bildgröße und Schärfe können mit den Projektionsbedingungen variieren. Die lichtstarken Projektorlampen können zum Verblässen der Farben führen. Jede Kopie hat ihr spezifisches Alter und kann Spuren unterschiedlicher Lagerungsbedingungen tragen. Der Ton erfährt ebenfalls seine singuläre Realisierung sowohl in Abhängigkeit des Raumes, der Wiedergabetechnik als auch seiner Positionen im Raum; er wird in Abhängigkeit seiner akustischen Umgebung unterschiedlich erklingen,¹²¹ wie er auch der Involvierung der wahrnehmenden Zuschauer_innen, die an der phänomenalen Singularität mitarbeiten, bedarf.¹²² Die Modifikation der feldmäßigen Relationen in der Projektion kommt nicht zuletzt in der frühen Filmgeschichte verschärft zum Tragen, in der weder die Projektionsgeschwindigkeit (nicht einmal innerhalb einer Filmvorführung) noch die akustische Begleitung oder die verschiedenen Filmformate standardisiert waren,¹²³ die also für eine operative Kopplung auch ihre jeweiligen Projektionsanordnungen benötigten. Die ästhetischen und historiografischen Konsequenzen jeder dieser Aspekte stellen eine besondere Herausforderung für jeden Restaurator dar.

Auch die Aufführungspraxis des experimentellen Films führt auf vielfältige Art und Weise vor, wie schnell dieser zu einer komplizierten Frage der Vielmaligkeit des Einmaligen werden kann. Zu denken wäre etwa an die mal offene, mal indirekte Verstrickung der kameralosen Filme in die Genealogie des Expanded Cinema, beispielsweise bei dem lettristischen Film wie Maurice Lemaîtres *LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ?* (35 mm, Farbe, Ton, 62 Min., 1951), der Handbemalungen und Found Footage kombinierte und, ursprünglich als Expanded Cinema-Aktion aufgeführt, alle Parameter der vorgefundenen Projektionsbedingungen einbezog.¹²⁴ Annabel Nicolson, in der Vorführungsdauer variierte *REEL TIME-Performance* (16mm, s/w, 1973) kombiniert ebenfalls verschiedene Praktiken. In dieser werden ein Filmloop mit Bildern einer nähenden Frau projiziert und zugleich die Filmstreifen von der Schatten werfenden Filmemacherin durch eine Nähmaschine durchlöchert, wobei letztes bereits für den Film *SLIDES* (16mm, Farbe, o. Ton, 11 Min., 1970) eingesetzt wurde. Aber auch

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Vgl. Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001. S. 71f.

¹²² Vgl. ebd., S. 82.

¹²³ Vgl. Cherchi Usai, Paolo: *Silent Cinema. An Introduction*. London: BFI, 2003. S. 1-10.

¹²⁴ Vgl. ausführlicher zum Film als Expanded Cinema-Aktion Jutz, Gabriele: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien: Springer, 2010. S. 211-218; vgl. umfassender zum lettristischen Kino Devaux, Frederique: *Le Cinéma Lettriste (1951-1991)*. Paris: Editions Paris Experimental, 1992, zu *LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ?* S. 68-95.

Hy Hirsh und Harry Smith, zwei relativ unbekannte Filmemacher, die auch kameralose Filme hinterließen, verfolgten ausdrücklich eine Praxis des Unfertigen, Vorläufigen und häufiger Überarbeitung. Beide veränderten ihre Filme je nach Vorführung, die nicht selten in Jazz-Clubs und so auch zu sich ändernder Live-Musik aufgeführt wurden; Smith integrierte bisweilen Lichtskulpturen und arbeitete mit einem eigens mit Farbfiltern ausgestatteten Projektor.¹²⁵

Zu der Singularität der Kopie, die nicht mit anderen Kopien des Films identisch ist, gesellt sich die Singularität der Projektionsanordnung, welche technische Apparate zur audiovisuellen Wiedergabe, sie bedienende und instandhaltende Menschen, Zuschauer, spezifische Räumlichkeiten etc. beinhaltet. In dieser Projektionsanordnung werden die Kopien einem weiteren Wiederholungszyklus und der entropischen Selbstzerstörung in diesem ausgesetzt, wie David N. Rodowick in Rückgriff auf Paolo Chechi Usai bemerkt:

Cinema is inherently an autodestructive medium. Every art suffers the ravages of time, of course. But structural impermanence is the very condition of cinema's existence. Each passage of frames through a projector – the very machine that gives filmophanic/projected life to the moving image – advances a process of erosion that will eventually reduce the image to nothing.¹²⁶

Noch bevor die materielle Endlichkeit und die Zerfallsprozesse ins Spiel kommen (etwa in Form des Nitraterfalls oder des Vinegar Syndroms), ist die kontinuierliche Zerstörung dem Film als Vorführung eingeschrieben. Filme wie Steven Woloshens *THE CAVE* (35mm, Farbe, o. Ton, 2:50 Min., 2001) – in mancherlei Hinsicht eine Reminiszenz an Nam June Paiks *ZEN FOR FILM* (Klarfilm-Performance, bis zu 30 Min., 1962-1964), aber auch George Landows *FILM IN WHICH THERE APPEAR EDGE LETTERING, SPROCKET HOLES, DIRT PARTICLES, ETC.* (16mm, Farbe, o. Ton, 5 Min., 1965-66)¹²⁷ – machen dies eigens zum Thema bzw. zum zentralen Bestandteil der ästhetischen Strategie. Von dem handbemalten, tonlosen Filmstreifen wurden keine Kopien hergestellt. Jedoch weit davon entfernt, den handgemachten Film als eine Praxis des Originals zu zelebrieren, bei dem das Original materialiter oder auktorial der Kopie überlegener wäre, führt er die Singularität jedes einzelnen Filmstreifens und den

¹²⁵ Vgl. Glöde, Marc: Hy Hirsch. In: Hollein, Max/Schlicht, Esther (Hg.): *Zelluloid. Film ohne Kamera* (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2010). Bielefeld: Kerber, 2010. S. 74-79 sowie Glöde, Marc: Harry Smith. In: Hollein, Max/Schlicht, Esther (Hg.): *Zelluloid. Film ohne Kamera* (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2010). Bielefeld: Kerber, 2010. S. 148-155 sowie zu beiden Filmemachern Glöde, Marc: *Farbige Lichträume. Manifestationen einer Veränderung des Bild-Raumdenkens*. München: Fink, 2014. S. 210-217. Zu Smiths kameralosen Verfahren und Projektionspraktiken vgl. auch Mekas, Jonas: [On Harry Smith]. In: Iglori, Paola (Hg.): *American Magus. Harry Smith – A Modern Alchemist*. New York: Inanout Press, 1996. S. 79-87; Jones, Henry: [On Harry Smith]. In: *American Magus. Harry Smith – A Modern Alchemist*. New York: Inanout Press, 1996. S. 205-215, hier insb. S. 13f.

¹²⁶ Rodowick: *The Virtual Life of Film*, a.a.O., S. 19.

¹²⁷ So hat James bemerkt, inwiefern es in diesem Film auch um Staub und Kratzer im Spannungsverhältnis von ihrer Mitkopierung und weiterer Akkumulation in Projektion geht: „These will accumulate more and more content until the final showing when, collapsing under the ravages of its previous projections, the material inscription so severe, the dust and scratches so thick, the film will fall out of the gate, perhaps allowing a glimpse of what it has so far been obliged to conceal, its own edge numbers and sprocket holes.“ James, David E.: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1989. S. 247.

singularisierenden Wiederholungsprozess, den jede herkömmliche Filmkopie durchläuft, vor Augen. Mit jeder neuen Projektion akkumuliert dieser die Spuren seiner Zirkulationsgeschichte, verändert sich in seiner visuellen Ausdruckskraft. Markierungen, Kratzer, Fingerabdrücke oder Staub sind konzeptuell als neue, zum visuellen Feld hinzukommende Elemente antizipiert, die dieses reorganisieren.

Zugleich problematisiert *THE CAVE* die unsichere Zäsur, ab der der Film überhaupt als fertig, als fertiges Werk, zu betrachten wäre, an welchem eine unverfälschte Erscheinungsweise festgemacht werden und welches als einen Referenzpunkt für eine als identisch imaginierte Reproduktion dienen könnte. Diese Unsicherheit ist an eine weitere gebunden, die nicht minder weiterreichend ist: Nicht jede Veränderung stellt eine Genese dar, sie kann darüber hinaus sogar ihr Gegenteil implizieren. Wie auch viele autogenerative Filme (vgl. Kap. VI) lotet *THE CAVE* die gleitende und instabile Zone zwischen Entstehen und Vergehen aus. Singularisierende Aspekte der Reproduktion und Projektion etablieren eine Ambivalenz zwischen Produktivität und Anti-Produktivität, zwischen Generation und Autodestruktivität. Ihre Grenze ist nicht selbstverständlich und muss immer wieder durch konkrete Praktiken gezogen und stabilisiert werden. Archivarische Praktiken können beispielsweise auf eine Vereindeutigung dieser Grenzziehung zielen, indem sie diese Singularitäten (Schrammen, Staubansammlung, Fingerabdrücke) als Fehler, als zu Korrigierendes klassifizieren und im Restaurationsprozess beseitigen.¹²⁸ *THE CAVE* und viele autogenerative Filmpraktiken zielen sowohl auf die Aufrechterhaltung dieser Ambivalenz als auch auf ihre Vereindeutigung mit entgegengesetztem Vorzeichen (indem autodestruktive Prozesse zur Filmproduktion genutzt werden).

Es gibt demnach mehrere, miteinander verschränkte Wiederholungsketten im Film: mindestens auf der Ebene der Vervielfältigung, der Filmerfahrung und der Filmaufführung. Sie alle müssen als Aspekte der Reproduzierbarkeit des Films angesehen werden. In diesen wirkt jeweils ein „Wieder“, ein „Zurück“, ein „Von-Neuem“, die einen Abstand, eine Diskontinuität markieren und zugleich eine Bezugnehmende Zusammengehörigkeit etablieren. Jede Wiederholungskette schreibt der Kopie ihre Spuren ein. Mit Blick auf den analytischen Ausgangspunkt dieser Arbeit, die kameralosen Operationen in den Mittelpunkt zu rücken und ihre Hervorbringungen in der doppelten Modalität als Spuren auf dem Filmstreifen und als projiziertes Bewegtbild zu berücksichtigen, ist es deshalb wichtig, diese vielen Singularisierungsfaktoren eines ästhetischen Objekts mitzubedenken. Während es bereits im Rahmen des Simon-don'schen Relationskonzeptes impliziert ist, dass ein ästhetisches Individuum als in vielfältige Phasen Diskontinuierete *plus qu'un* ist, so geht dies im Film zugleich mit einer numerischen Vielheit einher.

¹²⁸ Instruktiv ist etwa die kurze Dokumentation zu digitaler Restauration von Norman McLaren's Filmen, insbesondere auch hinsichtlich der Farbkorrektur, des Reframings und der Entfernung von Staub und Kratzern ausgewählter Filme: Pierre Plouffe, *THE DIGITAL RESTAURATION PROCESS* (Kanada, 5:44 Min., 2005). Fassung: *Norman McLaren. The Master's Edition*, 7 DVDs (Image Entertainment, 2006), DVD 07.

V. KONTAKTBILDER

In der zweiten Sektion zu kameralosen Produktionsanordnungen werden Operationen und Verfahren thematisch, in denen kontaktbasierte Bild- und Tonaufzeichnungen im Mittelpunkt stehen. Pflanzen, Alltagsgegenstände, Insekten, Körperflüssigkeiten oder Nahrungsmittel werden auf den Filmstreifen gelegt und belichtet oder direkt abgedrückt. Diese hinterlassen so Schatten oder Abdrücke auf dem Filmstreifen, lassen sich aber auch auf diesem dauerhaft nieder. Kontaktbasierte Filme nutzen demnach teilweise die optochemische Metastabilität und umgehen sie in anderen Fällen. Die zum Tragen kommenden Operationen und Resultate rufen die Geschichte der Naturselfdrucke, fotogenetischer Zeichnungen (Talbot), Kultbilder, Stempel-, Abklatsch-, Präge- und Collageverfahren auf. Viele, jedoch nicht alle Kontaktverfahren können zum Komplex acheiropoietischer Praktiken gezählt werden, welche Berührungen zugleich ein- und ausschließen: Sie minimieren die Berührung durch Menschenhand zugunsten anderer Materialien und Körper.¹ Ungeachtet der Reduktion menschlicher Gesten zeichnen sie sich durch eine enge Verflechtung von Berührbarkeit und Sichtbarkeit aus, die in den zu besprechenden Filmen eine Reihe von Umlenkungen der letzteren – zwischen Zersetzung (der „Optikalität“) und Potenzierung – nach sich zieht.

Film- und Fototheorie haben die filmischen und fotografischen Aufzeichnungsverfahren wiederholt mit dem Acheiropoietischen in Verbindung gebracht, ohne dass dabei die Dimension des Kontakts per se ausschlaggebend wäre. Obwohl genauer diskutiert werden müsste, in welcher Hinsicht – jenseits strikt operativer Überlegungen – es aufschlussreich ist, diesen mit den Kultbildern verknüpften Ausdruck für fotografische und filmische Bilder zu verpflichten, bleibt es festzuhalten, dass sich die Filme in den folgenden Kapiteln – Kontaktbilder und Autogeneration – einer Operativität verdanken, die sich als manuelle nicht vollständig bis gar nicht beschreiben lässt. Allerdings ist damit auch nicht einfach eine Umkehrung des in vorherigen Analysen Vorgestellten postuliert. Zunächst sind solche Bezeichnungen wie handgemacht oder acheiropoietisch immer nur als approximativ zu verstehen und dürfen keineswegs mit Oppositionen wie mechanische versus manuelle Einzelkünste gleichgesetzt werden. Zugleich vollziehen sich auch manuelle Operationen in Anordnungen, die von vielfältigen Entitäten mitkonstituiert werden und nicht von Menschen allein gemacht sind. Entsprechend wird mit den kontaktbasierten Verfahren nicht die gänzliche Abwesenheit des Menschen oder der menschlichen Hand behauptet, sondern eine Verschiebung der Rolle, die diese in solchen Produktionsanordnungen spielen. Damit sind auch Verschiebungen im Ablauf markiert. „Ohne Menschenhand gemacht“ kann hierbei operativ sehr divergente Sachverhalte umfassen. Wenn Man Ray Alltagsgegenstände auf den Filmstreifen legt und diese in der Dunkelkammer belichtet, entspringen die Hell-Dunkel-Differenzen

¹ Vgl. Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln: DuMont, 1999. S. 55.

u. a. dem Zusammenspiel aus Licht, Chemie und Objekten, während die menschliche Hand diese Spuren nicht gestisch mit vollführt, sondern die Objekte vorrangig arrangiert und die Lichtquellen bedient. Mit Blick auf Jennifer Wests Film RAINBOW PARTY ON 70MM FILM (70MM FILM LEADER KISSED WITH LIPSTICK & IMPRESSED WITH TEETH MARKS BY JWEST AND HER FORMER STUDENTS: MARIAH CSEPANYI, MAGGIE ROMANO & ROXANA ESLEMAH) (70mm, Farbe, o. Ton, 39 Sek., 2008), der mit Lippenstift bemalten Kuss Spuren und Bissabdrücken von der Filmmacherin und ihren Studenten übersät ist, bedeutet dies etwa, dass hier andere Partien des menschlichen Körpers Spuren auf dem Filmstreifen hinterlassen. Die manuellen Gesten richten sich dagegen auf den menschlichen Körper, der vor allem als ästhetischer, erotischer und genderter in den Vordergrund gerät. James Schneiders DEGRADATION #1, X-RAY: PART 1: SHROUD OF SECURITY (16mm, Farbe, Ton, 3. Min., 2007) trägt die Referenz auf das Acheiropoietische bereits im Titel. Der Film entstand, indem sechs unbelichtete 16mm-Filmstreifenstücke (Kodak-7289, 800ASA) unterschiedlich oft (0, 4, 8, 16, 32, 64 Mal)² der Röntgenbestrahlung an Flughafensicherheitskontrollen ausgesetzt wurden. Er zeigt dabei die kontinuierlichen Veränderungen der Emulsionsschicht, die im Zuge dessen entstanden sind. In diesem Falle ist es zwar impliziert, dass die als unterschiedliche Verfärbungsgrade sichtbaren Kollaborationen der Flughafen-vorrichtungen und Filmstreifen keiner menschlichen Hand und keines Kontakts für die Spuren bedürfen. Zugleich sind sie auf die Mobilität der sie tragenden und transportierenden Menschen³ und ihrer ganzen Körper angewiesen. Diese werden in der Produktionsanordnung nicht so sehr in einer spezifischen Sitzhaltung partiell immobilisiert, sondern als statistische Kontrollkörper⁴ perspektiviert. Keinesfalls eliminieren kontaktbasierte und anderweitige acheiropoietische Operationen, etwa im Gegensatz zu handgemachten, die Anordnung und Co-Produktion der Menschen.

Akzentuierungen der verschiedenen Ensembles als handgemacht, kontaktbasiert oder autogenerativ können nicht zuletzt auch deswegen nicht als Oppositionen oder klare Abgrenzungen missverstanden werden, weil die kameralosen Praktiken sehr häufig hybrid und ihre Logiken und Prozesse untereinander durchlässig sind. Autogenerative Verfahren, in denen Filmstreifen an Bäumen aufgehängt oder vergraben werden, unterscheiden sich etwa von fotogrammetrischen nicht durch weniger Kontakt und Berührungen mit Pflanzenresten, Mikroorganismen, Erde etc., sondern eher durch die Kontrollierbarkeit und Vorhersehbarkeit der Reaktionen, die Rolle des Lichts und die

² Alle Angaben zur Produktionsherstellung werden im Film selbst gemacht. Jeder Sequenz sind die Angaben zur Anzahl der Durchgänge durch Flughafenkontrollen vorangestellt. Die Skala der Farbverläufe changiert zwischen Schwarz, Blau, verschiedenen Abstufungen von Hellblau, Rosa und Grau. Die Körnigkeit nimmt mit der Anzahl der Durchgänge zu. Der zweite Teil des Films DEGRADATION #1, X-RAY: PART 2. GOVERNMENT RADIATION (16mm, Farbe, Ton, 3 Min., 2007) ist konzeptionell ähnlich aufgebaut. Hier dient allerdings ein belichteter Kodak-Film mit Aufnahmen eines US-Regierungsgebäudes in Washington, D.C. als Ausgangsmaterial für die Bestahlungsdurchgänge (0, 4, 8, 16, 32, 64, 128 Mal) – nun durch die Röntgenkontrollen eben dieses Regierungsgebäudes.

³ James Schneider wurde von 23 anderen Reisenden bei diesem Projekt unterstützt. Genauso wie Jennifer Wests Film RAINBOW PARTY... ist DEGRADATION #1 demnach auch hinsichtlich der menschlichen Beteiligung co-produktiv.

⁴ Vgl. Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften (1990). In: Ders.: Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993. S. 254-262.

Zeitlichkeit der Anordnungen. Zugleich entziehen sich die Entitäten, die miteinander in Kontakt treten, zunehmend der Auswahl und dem gezielten Arrangieren der Filmemacher_innen.

Der Fokus auf Kontaktbilder öffnet das Feld der Kameralosigkeit auch für Found Footage, und zwar nicht nur dann, wenn etwa Bemalungen, chemische, meteorologische, fotogrammetrische etc. Manipulationen mit gefundenem Material kombiniert werden. Die Möglichkeiten, das gefundene Material zu bearbeiten, sind sehr vielfältig. Über Hybridisierungen hinaus kann das Gefundene der Lichtmontage oder -collagierung unterzogen, d. h. in der Dunkelkammer im Kontaktkopierverfahren reorganisierend aufgezeichnet werden. Dubois etwa hat entsprechend auf die Affinität fotogrammetrischer Praktiken zu Kontaktabzügen, die als „Fotogramme von Negativen“⁵ adressierbar sind, hingewiesen. Kontaktbasierte Verfahren in der Dunkelkammer kommen auch im strukturellen Film zum Einsatz und scheinen so die Praxis der Kameralosigkeit nahezu omnipräsent zu machen. Dass Malcolm Le Grice Man Rays fotogrammetrische Filme als Modell und historische Referenz für den strukturellen Film aufruft⁶, ist nicht zuletzt unter diesem Gesichtspunkt aufschlussreich. Damit ist allerdings keinesfalls geklärt, ob die Operativität der Kontaktbilder von Filmstreifen auf Filmstreifen mit anderen fotogrammetrischen Praktiken gänzlich übereinstimmt. Vielmehr weisen diese Beispiele darauf hin, dass Kontaktbilder wie auch kamerалose Filme insgesamt keine Bezeichnung für Genres, Stile, Bewegungen oder eine gemeinsame und einheitliche Problematik, sondern für Praktiken und Operationen mit diversen Erscheinungsweisen darstellen.

1. Verlichten: Kollaboration

Angesichts der großen Verbreitung des Fotogrammetrierens in der Fotografie ist es überraschend, dass das Anordnen der Entitäten direkt auf dem Filmstreifen und ihr kamerалoses Belichten bis heute selten in Bewegtbildern operativ wurden. Wird in der Filmgeschichte nach solchen Schattenbildern gesucht, stößt man lediglich auf eine Handvoll Filme. Man Ray realisierte im Jahr 1923, in der frühen Phase seiner fotogrammetrischen – oder wie er es taufte rayogrammetrischen – Experimente, den kurzen Film *LE RETOUR À LA RAISON* (35mm, s/w, o. Ton, 3 Min., 1923), welcher kamerалose und kameragestützte Sequenzen miteinander kombinierte. Einige der rayogrammetrischen Fragmente wurden später in seinen Film *EMAK BAKIA* (35mm, s/w, o. Ton, 22 Min., 1926) integriert. Mehrere Jahrzehnte später deklarierte Peter Tscherkassky seinen Film aus der Dunkelkammer *DREAM WORK* (35mm/CinemaScope, s/w, Ton, 11. Min., 2001) als eine Hommage an Man Ray und zitierte in diesem die von

⁵ Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998. S. 72.

⁶ Vgl. Le Grice, Malcolm: *Material, Materiality, Materialism* (1978). In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 164-171, hier S. 165.

Man Ray verwendeten Objekte wie Salz, Reißzwecken und Nägel. Auch Len Lyes *COLOR CRY* (16mm, Farbe, Ton, 3 Min., 1953) teilt mit diesen drei Filmen die hybride Verwendungsweise fotogrammetrischer Passagen, wobei er sie mit Handbearbeitungen verknüpfte. Die wenigen vollständig fotogrammetrisch produzierten Filme sind dabei neueren Datums: Bärbel Neubauers Film *FEUERHAUS* (35mm, Farbe, Ton, 5:25 Min., 1998) und Izabella Pruska-Oldenhofs Filme *LIGHT MAGIC* (16mm, Farbe, Ton, 3 Min., 2001) und *SONG OF THE FIREFLY* (35mm, Farbe, Ton, 4:30 Min., 2002) greifen insbesondere auf Pflanzen und z. T. Insekten für die kameralose Belichtung zurück, während bei Viktoria Schmidts *FOODFILMS* (16mm, s/w, o. Ton, 8 Min., 2010) Zutaten von vier Gerichten zum Einsatz kamen und in der Reihenfolge ihrer Zubereitung projiziert werden. Es lässt sich spekulieren, ob es nicht die Nähe zur vorbereiteten Kompatibilitätsvorrichtung der Kameraaufzeichnungen ist, die die Fotogramme für eine kameralose filmische Praktik unattraktiv macht, was allerdings durch die häufigen Annäherungen anderer Vorgehensweisen an sie im gleichen Zug in Frage gestellt wird. Neben diesen wenigen Beispielen liegen Filme vor, die sich in der Nähe dieser Praxis situieren oder mit anderen Mitteln eine ähnliche Ästhetik erreichen.⁷ Dennoch entfalten sie eine andere Operativität, deren mögliche Verwandtschaft mit Fotogrammen später noch zur Sprache kommen wird. Das Entscheidende ist dabei weniger, wie sie bezeichnet werden, ob mit einem gemeinsamen oder mit verschiedenen Begriffen, sondern die Besonderheiten ihrer jeweiligen Prozesse und die damit einhergehenden Affordanzen.

Fotogramme stellen Schatten- und Kontaktbilder zugleich dar. Ihre Produktionsanordnungen implizieren die Art materieller Kontiguität oder eines „Materialitätskontinuum[s]“⁸, welche für kameragestützte fotografische und filmische Aufzeichnungen über Ausdrücke wie Abdruck, Totenmaske, Fußabdruck etc. nur mühsam und vorrangig metaphorisch bemüht werden können. Doch trotz des physischen Kontakts gleichen auch Fotogramme nicht „Fußabdrücken im Sand oder Spuren, die im Staub hinterlassen worden sind“⁹, wie etwa Rosalind E. Krauss mit dem Blick auf Man Rays Rayogramme bemerkt, um darin eine Radikalisierung eines für alle fotografischen

⁷ Moholy-Nagys Film *LICHTSPIEL, SCHWARZ-WEISS-GRAU* (35mm, s/w, o. Ton, 6 Min., 1930) erkundet erklärtermaßen die fotogrammetrische Ästhetik aus Hell-Dunkel-Differenzen und Schattenwürfen, indem er die Lichtwirkungen der kinetischen Skulptur *Licht-Raum-Modulator* filmte. Das polnische Paar Franziska und Stefan Themerson ging in einigen seiner Filme ähnliche Wege des Filmens des Licht- und Schattenspiels. Für den Film *APTEKA* (35mm, s/w, o. Ton, 3 Min., 1930) wurden Gegenstände auf eine mit Papier ausgelegte Glasplatte platziert. Diese von oben belichteten Gegenstände wurden Kader für Kader von unten gefilmt, wobei die Position der Objekte kontinuierlich wechselte. Aber auch die Ästhetik der Röntgenfilme wird nicht selten in einem Zug mit fotogrammetrischen Aufzeichnungen genannt. Andere Beispiele wie Jeanne Liottas Film *LORETTA* (16mm, Farbe, Ton, 4 Min., 2003), Cécile Fontaines *LA FISSURE* (16mm, Farbe, o. Ton, 2 Min., 1984) und *CHARLOTTE* (16mm, Farbe, o. Ton, 2; 50 Min., 1991) oder Tony Wus *MORE INTIMACY 2* (16mm, Farbe, o. Ton, 8 Min., 1999) entstehen nicht durch Abfilmen, sondern basieren auf Kontaktverfahren anderer Filmstreifen, wobei diese Filme entweder von den Filmemacher innen selbst oder durch Fremdzuschreibung zu Man Rays Rayogrammen in Verbindung gebracht bzw. als rayogrammetrisch bezeichnet werden.

⁸ Geimer, Peter: Das Bild als Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 95-120, hier S. 108.

⁹ Krauss, Rosalind E.: Anmerkungen zum Index: Teil 1 (1976). In: Dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 2000. S. 249-264, hier S. 256.

Aufzeichnungen gültigen Spurmodells zu erkennen. Fotogrammetrische Spuren entstehen operativ nicht dadurch, dass sich etwas eindrückt und abdrückt, wie es etwa bei Pflanzenabdruckverfahren, die in Bärbel Neubauers ALGORITHMEN (35mm, Farbe, Ton, 3:17 Min., 1994) eingesetzt werden, der Fall ist. Sie sind vielmehr Spiele mit Licht – mit Lichtdurchlässigkeit und Undurchlässigkeit der Entitäten, die im Moment der Belichtung Schatten auf dem Filmstreifen hervorbringen und so mit der Umkehrung der Lichtwerte einhergehen:

Ich besorgte mir eine Rolle mit dreißig Meter Film. In meiner Dunkelkammer schnitt ich das Material in kurze Streifen, die ich auf meinem Arbeitstisch feststeckte. Einige Streifen bestreute ich mit Salz und Pfeffer, wie ein Koch, der einen Braten würzt, auf anderen Streifen verteilte ich wahllos Stecknadeln und Heftzwecken; dann drehte ich für ein oder zwei Sekunden das weiße Licht an, wie ich es bei meinen Rayographien auch getan hatte, nahm den Film vorsichtig vom Tisch hoch, schüttelte das, was darauf lag, ab und entwickelte ihn in meinen Tanks. Am nächsten Morgen waren die Filmstücke trocken und ich sah sie mir genauer an; das Salz, die Nadeln und die Heftzwecken waren ganz deutlich abgebildet, weiß auf schwarzem Grund wie bei Röntgenaufnahmen, aber es gab keine Unterteilung in Einzelbilder wie bei einem Kinofilm. Ich hatte keine Ahnung, wie das auf der Leinwand wirken würde. Ich verstand auch nichts von Montage und Filmschnitt, deshalb leimte ich die einzelnen Streifen einfach aneinander und klebte die Einstellungen, die ich zuerst mit meiner Kamera gefilmt hatte, noch dazwischen, um die Vorführung etwas zu verlängern.¹⁰

Man Rays Beschreibungen der Produktion seines Films *LE RETOUR À LA RAISON*, der angeblich eine Nacht vor seiner Erstaufführung auf der Dada-Veranstaltung *Soirée du cœur à barbe* (6. Juli 1923) und auf Insistieren und Vorschlag von Tzara hin fabriziert sein sollte, sind genau wie die Ereignisse während der Vorführung berühmt und viel zitiert. Auch wenn an einzelnen Details dieser Darstellung im Rahmen seiner Autobiografie Zweifel anzumelden sind, sind in dieser viele zentrale Aspekte der fotogrammetrischen Anordnung in ihrer basalsten Form umrissen: Anders als bei kameragestützten Aufnahmen wird nicht in erster Linie das für die Farbwahrnehmung des Profilmischen charakteristische Lichtverhalten (Reflexion, Brechung, Streuung etc.) festgehalten, vielmehr kommt die Abwesenheit von Licht zum Tragen. Die Entitäten müssen dabei eine gewisse Konsistenz aufweisen und zumindest partiell lichtundurchlässig sein, was ausschlaggebender als der Aggregatzustand des Materials ist. Lichtdurchlässigkeit und -undurchlässigkeit machen als relative Größen einen Teilaspekt des Lichtverhaltens eines Körpers aus. Ein Teil des Lichtspektrums wird reflektiert, ein Teil absorbiert, ein Teil durchgelassen etc. Sie alle hängen von der Materialbeschaffenheit, von der Materialdicke und -dichte, seiner Oberfläche und von der Wellenlänge des Lichts ab. Ihre kollaborative Produktivität entfalten die Wesen zwar nicht als reflektierende, dennoch ist ihre ganze Materialität für das Lichtverhalten relevant.

Die Kollaboration der meisten, im Folgenden vorgestellten fotogrammetrischen Objekte und des Filmstreifens vollzieht sich dabei nicht auf dieselbe Art, wie sie unter dem Gesichtspunkt der Co-Produktion thematisiert wurde. Während hierbei das ästhetische Objekt entsteht und auch die veränderten Bedingungen der menschlichen Co-Indi-

¹⁰ Ray, Man: Man Ray. Selbstporträt. München: Schirmer-Mosel, 1983. S. 250.

viduation analysierbar sind, erfahren viele an der fotogrammetrischen Anordnung beteiligten Entitäten (wie Nägel, Reißzwecken, Pflanzen, Insekten etc.) keine Individuation. Sie gehen in die Anordnung zwar operativ differenziert und hinsichtlich ihrer Affordanz in anderen Anordnungen oder Milieus verändert ein und tragen zum ästhetischen Objekt als einer Aktivität der Relation – als eine makroskopische Größenordnung, die in das ästhetische Objekt auf einer mittleren, neuen Ebene als eine neue Struktur Eingang findet – bei, diese Beteiligung erweist sich für diese aber als eine ontogenetisch asymmetrische Co-Produktion. Sie durchlaufen ihrerseits keine simultane Genese. Sie wirken an der Ausbildung der feldmäßigen Faktoren wie Hell-Dunkel-Differenzen, Farben, Rhythmen, Orientierungen, Raumeffekte und -ausrichtungen, Effekte der Eigenbewegung, Rotation, Kontinuität und Diskontinuität etc. mit, sind dabei allerdings *einer einzigen* Aktivität der Relationierung verpflichtet, die für das ästhetische Objekt ontogenetisch wirksam ist. Es liegt keine Relation zwischen Relationen vor. *Während* der konkreten Operation sind die fotogrammetrischen Entitäten dem entstehenden ästhetischen Individuum weder extrinsisch noch intrinsisch, sie stellen nicht sein Relatum dar, sondern bilden das energetische System aus (vgl. zu dieser Nuance auch Ind. I., S. 60).

Die hier ins Gewicht fallende Asymmetrie der Co-Produktion resultiert gleichermaßen aus der gewissen Individualität der Objekte sowie aus der Art der Operation. Während Pflanzen und Insekten für die Filmanordnung an dieser Stelle aus ihren lebensnotwendigen Milieus herausgelöst werden und so entweder bereits tot sind oder sterben, können Reißzwecken, Sprungfedern oder Nägel zu den individuierten Wesen gezählt werden, die sich bereits nach ihrer Fertigstellung von ihren Milieus unmittelbar trennen und mehr oder weniger stabil sind.¹¹ Ihre fotogrammetrische Kollaboration modifiziert nicht zugleich ihre eigene Struktur oder ihr System der (Meta-)Stabilität. Sie können, prinzipiell betrachtet, das filmische Ensemble mehr oder weniger unverändert verlassen. Gleichwohl entspricht die Aufrechterhaltung ihrer gewissen Individualität, wie auch die Zerstörung im Falle der Pflanzen und Insekten, genau dem Effekt des spezifischen, wechselseitigen Anordnens, denn Reißzwecken, Nägel, Steine etc. können zu einem ästhetischen Objekt montiert werden, etwa in Form der Assemblagen oder Collagen, und durch diese Inkorporation ihre Eigenständigkeit verlieren. Sie können aus der Produktionsanordnung nicht mehr entfernt werden, ohne die Individualität des ästhetischen Objekts zu zerstören oder zu modifizieren (während andererseits Pflanzen inklusive ihrer assoziierten Milieus als Lebendige in solche eingehen können, vgl. Kap. VI). In anderen Worten konstituieren die Entitäten unterschiedlicher Individuationsgrade und -regime ein präindividuelles System des ästhetischen Objekts, doch werden sie dadurch ihrerseits nicht einfach nicht-individuell. Dabei lässt sich festhalten, dass die Anordnungen sowohl Co-Produktionen als auch Kollaborationen in unterschiedlichen Mischungen und Gewichtungen und damit auch unterschiedlich realisierte Geflechte der Relationalität beinhalten.

¹¹ Simondon nennt sie entsprechend auch nicht Individuen, sondern mehr oder weniger stabile, partiell individuierte Wesen (vgl. Ind. I, S. 47).

Mit Reißzwecken, Nägeln und Sprungfedern hat Man Ray lichtundurchlässige, metallische und zugleich dreidimensionale Objekte verwendet. Im Moment der Belichtung verhindern diese die chemischen Reaktionen an Kontaktstellen, während der Rest der unbedeckten Fläche geschwärzt wird. Mit der Entwicklung und Fixierung der Ergebnisse werden die Schatten der Entitäten auf dem Filmstreifen als weiße Flächen sichtbar, während das Licht zum Schwarz umgekehrt wird. Fotogramatische Belichtungen ergeben damit ein Negativ, wobei die Hell-Dunkel-Kontraste zu den charakteristischen Elementen feldmäßiger Gradierung der Fotogramme zu zählen sind. Die Dauer der Belichtung wirkt sich genauso auf diese aus wie die Lichtundurchlässigkeit der Objekte. Die schattenhafte Operativität der Fotogramme ist dabei in einer spezifischen Hinsicht bemerkenswert. Die weißen Stellen erweisen sich als Stellen, an denen keine Nutzung optochemischer Metastabilität bei der Belichtung stattfindet, während die schwarzen Flächen im Grunde Fotogramme, buchstäblich Lichtaufzeichnungen, darstellen, die sie nahezu vollständig verbrauchen. Die weißen umrisshaften Flächen sind ein *Differenzeffekt* der Nutzung der Potenziale und verdanken sich einer ersten Form der „Blindheit“, die bild- und feldgenerativ ist. „Sichtbar also wird der Gegenstand nicht aus sich selbst heraus, sondern erst im Verhältnis zu seiner chemisch begründeten Konturierung.“¹² Eine taktile Differenz stiftet visuelle Differenzen. Die Kopplung der Größenordnungen geschieht an den belichteten Stellen – chemisch betrachtet und bei einem Schwarzweißfilm wie bei Man Ray – als ein einsetzender Reduktionsprozess von Salz zum metallischen Silber, der bei der Entwicklung vorangetrieben wird. Die Entwicklersubstanzen müssen dabei mit belichteten Silberhalogeniden schneller reagieren als mit unbelichteten, denn die Reaktionen mit unbelichteten Stellen sind dennoch möglich (ca. ab 30 Min., nach ca. 2 Stunden stellt sich eine vollständige Schwärzung ein). Die Modifikationen an unbelichteten Stellen finden dagegen in der Fixierung¹³ statt, wobei die Silberhalogenide in leicht wasserlösliche Silberverbindungen umgewandelt und schließlich ausgewaschen werden,¹⁴ um so ihr metastabiles Potenzial aus der Struktur des ästhetischen Objekts zu entfernen. Fotogramme veranschaulichen auf eine recht explizite Weise einen Aspekt, der für kameragestützte Aufzeichnungen ebenfalls gilt: Die Nutzung der Metastabilität ist nicht gleichmäßig, sonst gäbe es nur ein schwarzes und im Positiv ein weißes Bild ohne feldmäßige Gradierungszonen (würden etwa die Objekte die ganze lichtempfindliche Fläche bedecken, würde sogar zunächst überhaupt keine Vermittlung stattfinden). Die Silberhalogenide werden vollständig entwickelt (Reduktion) und die unterschiedliche Tongradierung resultiert nicht aus unterschiedlich stark oder schwach entwickelten Silberkörnern, sondern aus der Dichte ihrer

¹² Wilke, Tobias: Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939. München: Fink, 2010. S. 159.

¹³ Dass chemisches Transformationspotenzial beim fixierten Film natürlich bestehen bleibt, lehrt ein Blick auf den Verfall im Film. Inwiefern dieses Potenzial auch eine Genese implizieren kann, ist eine komplizierte Frage, die in den Kapiteln zur Autogeneration thematisch wird.

¹⁴ Detaillierter zu den chemischen Prozessen und zur Terminologie bei Belichtung, Entwicklung und Fixierung eines Schwarzweißfilms vgl. Junge, Karl-Wilhelm: Grundlagen der Bildaufzeichnung. In: Teicher, Gerhard (Hg.): Handbuch der Fototechnik. Leipzig: VEB Fotokinoverlag, 1983. S. 65-121, hier insb. S. 65-77.

Flächenverteilung, der Verteilung genutzter und nicht genutzter Potenziale. Bei fotogramatischen Praktiken sind diese Zonen lediglich stärker konzentriert.

Man Ray machte dabei von einer unbeweglichen, elektrischen Lichtquelle Gebrauch, die die Entitäten gleichmäßig für wenige Sekunden von oben belichtete. Anders als bei der Arbeit mit dem Auskopierpapier verlaufen die Prozesse in der Dunkelkammer „blinder“. Im ersten Fall erfolgt die Belichtung bei Tageslicht und erlaubt aufgrund der Lichtunempfindlichkeit eine längere Belichtungszeit sowie die Beobachtung der Ergebnisse, z. B. den Grad der Schwärzung. Während etwa William Henry Fox Talbots fotogenische Zeichnungen oder die ersten Experimente von Christian Schad noch bei Tageslicht stattfanden, fotogrammierten die Avantgardisten Man Ray und später László Moholy-Nagy mithilfe des elektrischen Lichts.¹⁵ Dies zieht auch Konsequenzen für die Produktionsanordnung nach sich. Die erste ist, dass das Licht im Spannungsverhältnis von halbkontrolliertem Kalkül und Aleatorik modulierend eingesetzt werden kann und eine Fülle ästhetischer Nuancierungen zwischen Steigerung der Sichtbarkeit der kollaborierenden Objekte und ihrer Auflösung, Räumlichkeit und Flachheit ermöglicht. Aber auch der menschliche Sehsinn wird auf den Tastsinn zurückverwiesen, wie Pruska-Oldenhof mit Blick auf den Film LIGHT MAGIC bemerkt:

When I go into a dark space, I can barely see anything, and I work with my hands, by touch, arranging these things blindly, giving myself and this project to chance. The initial rhythm is made by touching. [...] Making a film while being practically blind, I guess this must be every filmmaker's nightmare [...].¹⁶

Obwohl die Filmemacherin hier dem im Ästhetischen vielfach und unterschiedlich diskursivierten Topos der Blindheit bzw. des tastenden Sehers¹⁷ folgt, welcher bei ihr auf eine Nostalgie des Unverfälschten zusteuert (vgl. Kap. V.2), ist auch diese zweite Form der „Blindheit“ zunächst praktisch wirksam. Die zeitlich aufschiebende Entkopplung von Hand-Auge-Tun führt nicht nur die Ungewissheit des Prozesses, sondern auch die Notwendigkeit spezifischer Kollaborateure ein. Möchte man nicht in vollständiger Dunkelheit hantieren, bedarf es Filmstreifen, die beispielsweise nicht für Rot sensibilisiert, orthochromatisch, sind und so eine minimale Beleuchtung zulassen, aber auch überraschende Umlenkung der Operationen mit sich bringen können (vgl. Kap. V.2). In Bärbel Neubauers Film FEUERHAUS und Izabella Pruska-Oldenhofs Filmen LIGHT MAGIC und SONG OF THE FIREFLY werden vor diesen Hintergründen das Verhältnis von Schatten und Licht verkompliziert und die Antizipation der Ergebnisse

¹⁵ Elcott, Noam Milgrom: Into the Dark Chamber. Avant-Garde Photographs and the Cinematic Imaginary. Vol. 1. Ann Arbor, Michigan: ProQuest, UMI Dissertation Publishing, 2009 (elektronisch veröffentl. Dissertation an der Princeton University). S. 24.

¹⁶ Pruska-Oldenhof, Izabella/Hoolboom, Mike: Memos of Resistance. In: Hoolboom, Mike: Practical Dreamers: Conversations with Movie Artists. Toronto: Coach House Books, 2008. S. 127-136, hier S. 131. Zur Frage des Taktiles siehe auch nächstes Kapitel V.2.

¹⁷ Vgl. die einschlägige Studie von Bexte, Peter: Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des blinden Flecks im Jahre 1668. Dresden: Verlag der Kunst, 1999 sowie für das 20. Jahrhundert exemplarisch Hildebrandt, Toni: „Punctum caecum“. Zum Topos der zeichnerischen Blindheit bei Clouzot, Derrida und Twombly. In: Stoellger, Philipp/Gutjahr, Marco (Hg.): An den Grenzen des Bildes. Zur visuellen Anthropologie. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. S. 131-162.

prekärer. Lässt sich bereits in Man Rays Salz-Fotogrammsequenzen, die zu Beginn des Films aufblitzen, eine Auflösung von relativ klar umrissenen Verteilungszonen genutzter und nicht genutzter Potenziale hin zu einem unregelmäßig körnigen Bild mit verstreuten Grau-Differenzen beobachten, so wird diese Auflösung bei Neubauer und Pruska-Oldenhof durch die Verwendung von lichtdurchlässigeren Pflanzenfragmenten, durch Bewegung der Lichtquellen, durch Nutzung des Seitenlichts und unterschiedlich lange Belichtungszeiten erreicht. Die ästhetischen Wirkungen dieser Auflösungen klar konturierter Kontrastbereiche streben indessen in unterschiedliche Richtungen. Man Rays Salzfotogramme, bei denen sich die Salzkristalle in Silberkörner zu verlieren scheinen, *re-inszenieren* die präindividuelle Phase optochemischer Metastabilität – eine Ästhetik, die auch viele Sequenzen von Viktoria Schmid's FOODFILMS trägt. Während sie derart das Sichtbare zur Entdifferenzierung hin zum Bild einer anfänglichen Potenzialität treiben, multiplizieren sich in den Filmen der beiden Frauen vielmehr die Spielräume der Feldfaktoren und mit ihnen die gradierten Differenzierungen.

Zunächst kommt bei beiden Filmemacherinnen Farbfilm zum Einsatz, welcher aus mindestens drei¹⁸, jeweils für rot-, grün- und blau sensibilisierten Farbschichten besteht, d. h. dass sich die Nutzung oder Nicht-Nutzung der Potenziale nicht nur entsprechend der Licht- und Schattenzonen verteilt, sondern an den belichteten Stellen auch in den Farbschichten ungleichmäßig ist. Weißes Licht lässt alle drei Schichten reagieren, während die Grundfarben Reaktionen nur der jeweils dafür sensibilisierten Farbschicht in Gang setzen usw., wobei im Negativ alle jeweils als Komplementärfarben erscheinen. Im Bärbel Neubauers farbigen fotogramatischen Film FEUERHAUS, für den ein 35mm Positivrohfilm¹⁹ verwendet wurde, dominieren die blauvioletten und bläulichen Töne – ein Ergebnis der Reaktionen in allen drei Farbschichten auf weiß-gelbliches Licht einer Taschenlampe. Da einige der angeordneten Entitäten (u. a. Pflanzenblätter, Stängel, Blüten, Reiskörner, Steine) lichtdurchlässig sind, tauchen diese Farbtöne dabei in unterschiedlichen Abstufungen auch an den bedeckten Stellen auf. So können die Schatten hellblau erstrahlen, während die restlichen belichteten Flächen von Blauviolett über Blau bis Schwarz changieren können. Die unterschiedlichen Farbgradierungen ergeben sich trotz des Einsatzes des weiß-gelblichen Taschenlampenlichts in Abhängigkeit von der Belichtungszeit, der Bewegung und der Bewegungsgeschwindigkeit der Taschenlampe sowie dem Einfallswinkel des Lichts.²⁰ Dadurch, dass die Objekte den Filmstreifen nicht ganz gleichmäßig berühren und Licht nicht nur von oben auf diese trifft, verdanken sich die Schatten nicht nur der Lichtdurchlässigkeit

¹⁸ Das bedeutet, dass neben den lichtempfindlichen Farbschichten der Filmstreifen auch noch aus UV-Filterschichten, Zwischenschichten, Lichthofschutzschichten etc. bestehen kann.

¹⁹ Auskunft der Filmemacherin an die Verf. im persönlichen Gespräch vom 20.10.2014. Positivrohmaterial kommt in der Regel in den Kopierwerken zum Einsatz. Positivfilme unterscheiden sich von Negativfilmen durch eine andere Reihenfolge der farbsensibilisierten Schichten. Sie sind lichtunempfindlicher als Kamerafilmstreifen und erfordern andere Entwicklersubstanzen sowie eine andere Reihenfolge bei der Fixierung. Vgl. dazu Case, Dominic: Filmtechnik in der Postproduktion. Das Kompendium. Frankfurt/Main: Zweitausendeins, 2004. S. 38 und 49. Auf dem Positivfilm (nicht zu verwechseln mit Umkehrfilm, bei dem die Farben sofort positiv, d. h. ohne einen Reproduktionszwischen Schritt vom Negativ zum Positiv, reproduziert werden) werden in FEUERHAUS dabei Negative hergestellt: Helles ist dunkel, Dunkles ist hell.

²⁰ Auskunft der Filmemacherin an die Verf. im persönlichen Gespräch vom 20.10.2014.

oder -undurchlässigkeit, sondern nun auch dem Streulicht und der Reflexion, sodass die prinzipiell flachen Schatten eine räumliche Wirkung über Farbgradierungen entfalten. Sichtbar wird dies an Schatten, die Reiskörner zurücklassen. Wo sie den Filmstreifen tatsächlich berühren, entstehen weiße Flächen; wo sie nicht aufliegen, ordnen sich um die weißen Stellen hellbläuliche Zonen an. Mit der Zunahme der Distanz des Objekts zum Filmstreifen nehmen die unbelichteten weißen Stellen an Mittelwerten zu. Die Schatten sind lichtmoduliert – bei gleichzeitigem Aussetzen der zentralperspektivischen Raumkonstruktion.

Ähnliches lässt sich auch in Pruska-Oldenhofs *LIGHT MAGIC* beobachten: Lichtdurchlässige Pflanzenfragmente von gesättigtem Grün lassen Schatten in Magentatönen und rote entsprechend Schatten in Cyantönen entstehen, wobei auch hier die unterschiedlichen Helligkeitsabstufungen der Komplementärfarben mit der Distanz der nicht gänzlich den Filmstreifen berührenden Pflanzen- und Insektenfragmente zusammenhängen. In *FEUERHAUS* werden allerdings, anders als in *LIGHT MAGIC*, nicht nur den Schatten, sondern auch den beleuchteten Stellen Farbe und Räumlichkeit verliehen. Dadurch werden stellenweise die starken Kontraste von Farbe zu Schwarz aufgeweicht bzw. auf die Temperaturskala der Farben und den Sequenzwechsel verschoben. Die Ausbildung der Kontraste operiert so „thermisch“. Sie bilden sich nicht zuletzt zwischen den den Film dominierenden kühlen Nuancen des Blaus, das durch magenta Töne und ins Blau abdriftenden grünen Töne unterstützt wird, und den sehr warmen Fragmenten unterschiedlicher Gelbabstufungen.

Damit sind für beide Filme nicht nur Komplementärfarben der lichtdurchlässigen Objekte und nicht nur blauviolette, bläuliche und schwarze Hintergründe kennzeichnend. In *FEUERHAUS* erhalten die hellen Schatten grünliche, aber auch magentafarbene Konturen oder werden gänzlich grün; rötlichbraune, strahlende Streuungen kontrastieren mit dem Schwarz, sepiafarbige Passagen blitzen auf. Die Farbpalette der Negativbilder wird immer wieder unterbrochen von Positivumkehrungen in verschiedenen Farbabstufungen. Auch *LIGHT MAGIC* zeichnet sich durch eine Vielfalt der Buntfarben aus. Um den filigranen Variantenreichtum der feldmäßigen Gradierungen und überhaupt der Feldfaktoren zu erreichen, müssen die *Kollaborateure vervielfältigt* werden. Verwendete Bärbel Neuhaus für die Erweiterung der Farbpalette vor die Taschenlampe gesetzte bunte Plastikfolien als Filter (orange, rot, grün, blau, lila etc.)²¹, so legte Pruska-Oldenhof bunte Gläser auf den Filmstreifen und die Insekten, Mottenflügel, Farn und Pflanzenstücke auf diese.²² Wie bereits am handgemachten Film thematisiert wurde, ist es auch an dieser Stelle sinnlos, die Produktivität einem einzigen an der Anordnung beteiligten Faktor zuzuschreiben. Die Dauer der Belichtung und Entwicklung, die Geschwindigkeit, der Lichtwinkelleinfall, das System der Farbbildung aus Filtern, Gläser, Objekten und Farbumkehrung bei der Belichtung, das intuitive Ausprobieren, das Fingerspitzengefühl, die Zufälle u. v. m. wirken zusammen. Für sie gilt nicht weniger, was Didi-Huberman für das Dispositiv des Abdrucks betont hat:

²¹ Auskunft der Filmemacherin an die Verf. im persönlichen Gespräch vom 20.10.2014.

²² Pruska-Oldenhof, Izabella/Fan, Larissa: *Photograms and Fireflies. An Interview with Izabella Pruska-Oldenhof*. In: *LIFT* 22.6 (2002): 8-19, hier S. 9.

Einen Abdruck machen heißt „ein Netz von *materiellen Beziehungen* zu erzeugen, aus denen ein konkretes Objekt hervorgeht“, es heißt, „*eine technische Hypothese aufstellen, um zu sehen, was sich daraus ergibt*. Das Resultat ist voller Überraschungen, übertroffener Erwartungen und sich plötzlich eröffnender Horizonte.“²³ Je mehr Parameter bei einer im Grunde operativ simplen Fotogrammpraktik ins Spiel kommen, desto offener ist der Ausgang und die Wirkungen müssen erst ausgetestet werden. Die Erwartungen können dabei nicht nur hinsichtlich der gleitenden Umkehrungen und Abstufungen von Flächigkeit und Räumlichkeit, dem Wechselverhältnis von Sichtbarkeit und Kontakt, von Farb- bzw. Hell-Dunkel-Umkehrungen und Farbproduktion übertroffen werden, sondern auch hinsichtlich des Rhythmus der fotogramatischen Aufzeichnungen. Während LIGHT MAGIC intermittierend-flashartige Vereinzelnung der Schatten performiert, ist FEUERHAUS dabei größtenteils vertikal orientiert und gelegentlich durch laterale Vektoren auf der einen und durch expansive Verstreuung auf der anderen Seite durchbrochen. Beide Filme kennzeichnet die Dynamik des Ein/Aus des Pulsierens,²⁴ das im ersten Film vorrangig visuell und im zweiten nicht zuletzt akustisch, durch einen konstanten Beat, co-konstruiert wird.

Fragmentieren und Synthetisieren

Einer der mit den fotogramatischen Berührungsbildern einhergehenden Aspekte ist, dass die auf den Filmstreifen als Lichtblocker oder -filter eingesetzten Objekte die Schatten in ihrer Realgröße mithervorbringen. Sie werden nicht als verkleinerte oder vergrößerte aufgezeichnet, wie andererseits nur Kollaborateure zum Einsatz kommen können, die entweder ganz oder größtenteils auf der lichtempfindlichen Fläche platziert werden können oder diese nicht gänzlich bedecken. Kleinere Entitäten passen dabei gänzlich auf den Bereich des Einzelkaders, während größere sich über mehrere erstrecken. Größe erweist sich als ein zentraler Faktor der operativen Affordanz der Fotogramme, so vernachlässigbar er erscheinen mag. Filme wie Jeanne Liottas LORETTA (16mm, Farbe, Ton, 4 Min., 2003), der sich mit der Darbietung von Menschenkörperschatten als Ganzkörper-Fotogramm inszeniert, können in einer herkömmlichen filmischen Anordnung genau genommen nicht realisiert werden. Wird dafür in fotogramatischen Standbildern großformatiges Fotopapier verwendet,²⁵ auf welchem ein Mensch ganz oder teilweise Schatten hinterlassen kann, so fehlen für Bewegtbilder die Projektionsmöglichkeiten solcher großen Formate. Entsprechend werden in LORETTA keine Fotogramme von menschlichen Körpern präsentiert, sondern

²³ Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln: DuMont, 1999. S. 17.

²⁴ Vgl. Krauss, Rosalind E.: Der Impuls zu sehen. Bern: Benteli Verlag, 1988. S. 7.

²⁵ Beispiele sind zu finden in: Neusüss, Floris M./in Zusammenarbeit mit Heyne, Renate (Hg.): Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln: DuMont, 1990. S. 396-404.

Kontaktabzüge von kameragestützten Körperaufnahmen (von 35mm auf 16mm).²⁶ Möchte man die operative Affordanz dekonstruktivistisch lesen, so wäre ihre Kraft in der Unterwanderung und Zurückweisung des menschlichen Maßstabs, der Figur des Anthropozentrischen, zu suchen.

Diese operativ bedingte Notwendigkeit der Realgröße entfaltet ihre Implikationen nicht zuletzt in der Projektion, wobei die Größe der Objekte und ihre Anordnung über mehrere Kader hinweg unterschiedlich ins Gewicht fallen. Das heißt, dass nicht mehr die Co-Strukturierung der funktionalen Zonen des Filmstreifens und der Gesten, sondern die der Objekte im Mittelpunkt steht. Letztere arbeiten hierbei an ihrer eigenen Bildwerdung und an der Ausbildung der Feldmäßigkeit mit, welche an dieser Stelle vorrangig auf ihre Modalität als Bewegtbild befragt wird.²⁷ Entitäten wie Blumen samt Blüten und Stängel in FEUERHAUS oder Nägel in LE RETOUR À LA RAISON, die in ihrer physischen Ganzheit auf mehreren Kadern arrangiert sind, werden in der Projektion fragmentarisiert. Für sie gilt, was Man Ray wie beiläufig und unpräzise für die fotogrammetrischen Passagen insgesamt reklamierte: Es gibt „keine Unterteilung in Einzelbilder wie bei einem Kinofilm. Ich hatte keine Ahnung, wie das auf der Leinwand wirken würde.“²⁸ Die mangelnde Unterteilung spielt zunächst auf die durchgehende Schwärzung des Filmstreifens bei der fotogrammetrischen Belichtung an, vor allem aber auf das Ignorieren der differenziellen Anordnung, die zur Bewegungsdiskontinuität und zur Zergliederung der Spuren führt. Erstrecken sich die Schatten eines einzelnen Nagels in Man Rays Film dabei über zwei bis drei Kader, so können die Schatten eines längeren Stängels in FEUERHAUS beispielsweise zehn Kader umspannen. Die Länge der Objekte trägt zum unterschiedlichen Rhythmus der Filme und zu leichten Variationen in der Art und Dynamik der Zergliederung bei. Die Fragmentarisierung eines sich über zehn Kader erstreckenden Stängelschattens, wobei die Positionsdifferenzen des dünnen, länglichen Schattens nur leicht und entsprechend der naturwüchsigen Unebenmäßigkeiten der Vertikalität des Stängels ausfallen, ergeben einen vergleichsweise ruhigen Bildstand und richten das Bild in der vertikalen Achse aus. Die Schatten scheinen, gemäß dem Transportmechanismus des Filmstreifens im Projektor, abzurollen. Zerlegt wird der Schatten ein und desselben Stängels, dessen Länglichkeit sukzessiv-verknüpfend entfaltet wird. Die Nägel-Sequenzen in LE RETOUR À LA RAISON ziehen, im Vergleich dazu um Einiges schneller, wie ein vielgerichtetes Gestöber auf der Leinwand vorbei. Die Fragmentarisierung verfährt quasi kumulativ: Es kommt zu keiner sukzessiven Restitution eines Schattens, sondern viele unterschiedliche,

²⁶ Die Operation des Kontaktabziehens, die von der Filmemacherin in die Tradition von Man Ray verortet wird, legt die kameralose Dimension herkömmlichen Reproduktionen, die auf Kontaktverfahren basieren, frei. Genauso ist auch den fotogrammetrisch anmutenden Passagen in Peter Tscherkasskys DREAM WORK, in denen Hände bei der Arbeit in Hell-Dunkel-Differenzen aufscheinen, nicht so ohne Weiteres zu trauen.

²⁷ Damit bauen die folgenden Analysen simultan auf die Überlegungen aus Kapiteln IV.1-2 auf, fokussieren die Prozesse jedoch unter dem kollaborativen und nicht dem co-produktiven Gesichtspunkt. Das Kollaborative ist in den Scratching-Kapiteln dabei nicht abwesend, sondern wurde lediglich nicht beleuchtet. Allerdings kann angesichts der Unterschiede in der Operativität nicht im Umkehrschluss von den Fotogrammen auf die konkrete Form der Kollaboration bei den handgemachten Filmen geschlossen werden.

²⁸ Ray: Selbstporträt, a.a.O., S. 250.

bruchstückhafte Kontaktsilhouetten mehrerer Nägel folgen einander und finden zu keinem einheitlichen Objektbild. In FEUERHAUS tendiert die Fragmentarisierung demnach zu einer raumzeitlichen „Resynthetisierung“ der Objektschatten, während sie in LE RETOUR À LA RAISON radikalisiert wird.

Die vorhandene oder ausgesetzte Tendenz zur Resynthetisierung und die damit einhergehenden Rhythmusunterschiede haben auch Auswirkungen auf den Bewegungseindruck. In beiden Filmen drängen die Sequenzen jeweils in die entgegengesetzten Richtungen: Während in LE RETOUR À LA RAISON die Bewegung tendenziell als apparative Bewegung des Transportmechanismus des Projektors zur Geltung kommt, erfahren die Schattenobjekte in FEUERHAUS eine Animation. Sie changieren zwischen „der (Selbst-)Darstellung des kinematographischen Apparates“ und der „,dargestellte[n]’ Bewegung“²⁹. Dieser Eindruck ist weder gänzlich auf die Intentionen der Filmemacher_innen zurückführbar, noch beschreibt er die Feinheiten der Gesamtfilme, sondern nur einzelner Bildfolgen. Während sich in FEUERHAUS resynthetisierende Sequenzen mit den radikal zum Lichttanz von Hell-Dunkel-Differenzen zersplitterten abwechseln, so gewinnen in Man Rays Film etwa die Schatten einer im Moment der Belichtung unbeweglichen Sprungfeder in der Projektion ebenfalls an Eigenbewegung. Die Effekte sind unter anderem von der Größe, Länge und Gestalt der Objekte und vom Format des Filmstreifens co-konstituiert. Im Falle der Sprungfeder trägt nicht zuletzt die Regelmäßigkeit der schraubenförmigen Windung entscheidend zur Animierung bei, wobei für beide Filme ein 35mm-Filmstreifen verwendet wurde. Kommt dagegen ein 16mm-Film zum Einsatz, verstärkt dies den Grad der Fragmentarisierung und wirkt sich auf den Geschwindigkeitseindruck aus. Pruska-Oldenhof musste nicht zufälligerweise den zum Teil auf 16mm, zum Teil auf Super 8 produzierten LIGHT MAGIC weiteren Bearbeitungen auf dem optischen Printer unterziehen, um die Schatten zu vergrößern, das Tempo zu verlangsamen und so auch die formatgebundenen Möglichkeitsspielräume der Rhythmisierung und Geschwindigkeitsunterschiede auszuloten.³⁰

Mit rastlosen Flickereffekten und weicherem Zur-Erscheinung-Bringen changiert auch LIGHT MAGIC zwischen Darbietung visueller Schauwerte und pulsierender Somatisierung, die das Modell des Bildlichen als gute, stabile und kohärente Gestalt zurückweist.³¹ Das Pulsieren und der Takt, als permanenter Wechsel der Auflösung und Aufbau des Bildlichen, der bei Neubauer auch durch akustische Beats entschieden gesteigert wird und den Krauss als Zersetzung der modernistischer Optikalität liest, zerstört zwar nicht das Auge, somatisiert dieses aber durch bisweilen aggressive „Innervierung“, gibt ihm den „Status als Körperorgan“ zurück³² – was etwa in Arbeiten

²⁹ Paech, Joachim: Doch die Bewegung selbst bewegt sich nicht. Die Darstellung von Bewegung als (inter-)mediale Form im europäischen Avantgarde-Film. In: Febel, Gisela/Joly, Jean-Baptiste/Schröter, Gerhart (Hg.): Kunst und Medialität. Stuttgart: Merz & Solitude, 2004. S. 123-140, hier S. 124.

³⁰ Zu den Bearbeitungen am optischen Printer vgl. Pruska-Oldenhof/Fan: Photograms and Fireflies, a.a.O., S. 9f.

³¹ Vgl. zur destabilisierenden Kraft des Pulsierens Krauss: Der Impuls zu sehen, a.a.O., insb. S. 7, S. 23.

³² Ebd., S. 16. Krauss führt an dieser Stelle Duchamp an und ihre Fokussierung des Ein/Aus des Pulsierens ist deutlich von den dadaistisch-benjaminschen Überlegungen inspiriert (vgl. zu letzteren Elsaesser, Thomas: Dada/Cinema? In: Kuenzli, Rudolf E. (Hg.): Dada and Surrealist Film. Cambridge,

wie Paul Sharits' *EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON* (16mm, Farbe, Ton, 30 Min., 1976) bis zur Unerträglichkeit gesteigert wird. Das Berührend-Taktile dieser Rhythmisierungen verlängert die operative Verflechtung von Kontakt und Sichtbarkeit bis in die Rezeptionssituation. Im Falle von *LIGHT MAGIC* verliert so auch die vom akustischen Summen begleitete Fliege – trotz Verlangsamungen und des strahlend-fröhlichen wie blendend-geißelnden Gelbs – nicht gänzlich die abjektive, buñuelsch-bataillesche Dimension des Angriffs auf das Auge.³³ Angesichts der Chromophobie haben dabei in *FEUERHAUS* und *LIGHT MAGIC* bereits die Farben eine desublimierende Kraft maßloser Sinnlichkeit, die der idealisierenden Reinheitstendenz des Weiß entgegenarbeiten.³⁴ Farben, so bemerkte die Grand Dame des Technicolor Natalie M. Kalmus, sind genuin materialistisch.³⁵

Wenn Man Ray die fehlende Unterteilung in Einzelbilder für fotogramatische Sequenzen generell anmerkt, so verdunkelt er folglich durch die – sich durch die ganze Autobiografie ziehende, dadaistische und surrealistische Praktiken und Positionen rezitierende und aufrufende – Rhetorik der Zufälligkeit, der Wahllosigkeit, des Dilettantismus und der Unintentionalität sowohl die Unterschiede, die sich aus der Wahl der Objekte ergeben, als auch ein hohes Maß an Konstruktivität – gerade auch in seinen Filmen, sobald Fragen der Fragmentarisierung und Synthese angesprochen sind. Die Abwesenheit der Bildstriche bedeutet nicht, dass diese nicht nachträglich und gezielt festgesetzt werden können. So zählte Bärbel Neubauer die Perforationslöcher ab und nummerierte die Abstände manuell durch, um die Ausgangs- und Eckpunkte der Zergliederung der Schatten (oder noch genereller: den Beginn einer Sequenz) und so auch den Rhythmus zu justieren. Sobald solche Festlegungen erfolgen, von denen aus sich mit jedem fünften Perforationsloch (bei 35mm) ein neuer Kader herausbildet, sind auch die Grenzen dessen, was und mit welchem Grad der möglichen Fragmentarisierung den Bereich eines Kaderns einnimmt, abgesteckt. Gerade kleine Objekte, die keine Frames überschneiden, können auf verschiedene Weise rhythmisch produktiv werden. Sie können nah an der Wahrnehmungsschwelle blitz- und flickerartig aufscheinen und verschwinden, sich durch eine mehr oder weniger zufällige Positionierung ähnlicher Objekte auf dem Filmstreifen als unruhiges Gestöber manifestieren oder sie können regelrecht in eine synthetische Arbeit eingebunden werden. Genau dies liegt mit den Reißzwecken in *LE RETOUR À LA RAISON* vor – als

Mass.: The MIT Press, 1996. S. 13-27, hier insb. S. 16-18). Das damit implizierte aggressive Moment bleibt hier entscheidend und ist in den meisten – auf die eine oder andere Art an Alois Riegl u. Ä. anschließenden und aktuell relativ verbreiteten – Überlegungen zu Taktilität und Visualität im Bewegtbild in den Hintergrund geraten (etwa bei Laura Marks, Trond Lundemo, Antonia Lant und bereits in Gilles Deleuzes Bacon-Studie).

³³ Zur Fliege vgl. Didi-Huberman, Georges: *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*. Köln: DuMont, 2001. S. 30-37.

³⁴ Zur idealisierenden Wirkung des Weiß und zum Exzessiven der Farben vgl. Batchelor, David: *Chromophobie. Angst vor der Farbe*. Wien: WUV, 2002. S. 19-48.

³⁵ Vgl. Kalmus, Natalie M.: *Color Consciousness*. In: Dalle Vacche, Angela/Price, Brian (Hg.): *Color. The Film Reader*. New York [u. a.]: Routledge, 2008. S. 24-29, hier S. 26f.

einer der operativen Aspekte, die Man Rays eigener Darstellung der Produktionsabläufe in Teilen widerspricht.³⁶

Obwohl Man Rays Beschreibung in der Autobiografie bezüglich der Auswahl der Kollaborateure mit den Filmsequenzen übereinstimmt (auch wenn sie nicht vollständig ist, er erwähnt etwa nicht die Sprungfedern, Perlen und Textilfragmente und vor allem nicht die 33 Einzelkader umfassenden Kontaktkopien eines Filmstreifens von einem nackten Frauenkörper³⁷), so trifft es zumindest hinsichtlich der Reißzwecken nicht zu, dass sie wahllos hingeworfen wurden. Wie Elcott unterstrichen hat, bietet zwar das projizierte Bild der Reißzwecke „a rough approximation of conventional cinema, but the mode of inscription is a complete reversal of traditional cinematic fragmentation and synthesis.“³⁸ Die Reißzwecken-Sequenzen, die zweimal im Film auftauchen – einmal als Positive von Fotogrammen und einmal in ihrer ersten Negativform –, zeigen zwar eine einzige, mehr oder weniger zentrierte und eine mehr oder weniger identisch positionierte Reißzwecke mehrere Sekunden lang. Der Schatten dieser einzelnen Reißzwecke stellt allerdings das Resultat mehrerer auf den Filmstreifen in der Mitte positionierten Reißzwecken dar.³⁹ Dargeboten wird also nicht die Temporalisierung eines einzelnen unbeweglichen Objekts wie bei kameragestützten Aufnahmen, das mehrere Sekunden lang aufgenommen und so auf mehreren Einzelkadern festgehalten wurde, sondern multiple Objekte, die zu einem Schatten versammelt werden. Sein leichtes Zittern und seine scheinbare Rotation verleihen diesem Schatten Eigenbewegung, zeugen aber auch von einer divergenten Anordnung und Positionierung. Die Entitäten arbeiten also nicht nur an der Bild- und Spurwerdung mit, sondern auch an den Modi ihrer eigenen Sichtbarkeit, wie ästhetisch transformiert diese auch ist. Erst die Rekrutierung mehrerer Reißzwecken, um ANT-Vokabular zu bemühen,⁴⁰ ermöglicht die Sichtbarmachung und Isolierung eines Objekts und hält visuell eine physische Ganzheit aufrecht. Gegenüber dem blitzartigen, in das Pulsieren eingespannten Aufscheinen der kleineren Objekte bei ihrer numerisch singulären

³⁶ Mit Blick auf die Negativ-Positiv-Umkehrungen, die kameragestützten Aufnahmen und die direkten Schrifteinritzungen hat etwa Roth Zweifel daran angemeldet, ob der Film wirklich so spontan und in einer Nacht entstanden ist, wie Man Ray in seiner berühmten Autobiografie behauptet (Vgl. Roth, Tim Otto: Das Echo der Dinge im Zelluloid. Vom Höhlenkino zum Fotogrammfilm. In: Kamera los. Das Fotogramm. Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Museum der Moderne Salzburg Rupertinum, Salzburg, 2006/07). Salzburg [u. a.]: Pustet, 2006. S. 57-61, hier S. 61). Elcott hat darüber hinaus auf die Bewerbung des Films mittels Plakate im Vorfeld der Dada-Veranstaltung *Le cœur à barbe* hingewiesen (Vgl. Elcott: Into The Dark Chamber, a.a.O., S. 72). Darüber hinaus lässt sich der Film auch als eine minutiöse Vorführung der Unterschiede und Ähnlichkeiten in der ästhetischen Wirkung der kameragestützten und kameralosen Passagen auffassen, die gleichermaßen die Hell-Dunkel-Differenzen ausloten, die Kameraaufnahmen stark der fotogrammatistischen Raumkonstruktion annähern, reflexive Verweise auf die Herstellungsbedingungen beinhalten u. v. m. Auch dies lässt das wahllose Montieren der Sequenzen unwahrscheinlich erscheinen (siehe weiter unten).

³⁷ Vgl. zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit diesen übersehenen und „zensurierten“ Fragmenten Elcott: Into The Dark Chamber, a.a.O., S. 77-95. Die Filmstreifen sind abgedruckt in Dusinberre, Deke: Sens et non-sens. In: Bouhours, Jean-Michel/de Haas, Patrick (Hg.): Man Ray. Directeur du mauvais movies. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. S. 28-39, hier S. 38-39.

³⁸ Elcott: Into The Dark Chamber, a.a.O., S. 72.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. Latour, Bruno: Über technische Vermittlung. Philosophie, Soziologie und Genealogie (1994). In: Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript, 2006. S. 483-528, hier S. 486f., 492.

Verwendung oder bei sehr großen Unterschieden in ihrer Positionierung rückt diese Mobilisierung ein Objekt erst in den Fokus der Aufmerksamkeit. Damit die Schatten überhaupt als Schatten von etwas Bestimmtem wahrnehmbar gemacht werden können, die bei einer einfachen fotogrammetrischen Aufzeichnung nur für 1/24 der Sekunde projiziert sein würden, müssen in ihrer Wirkung „synthetisierende“ Prozeduren vollzogen (Verwendung mehrerer identischer Objekte, Schrittkopieren der Einzelkader, fragmentarische Resynthetisierung) oder aber die Projektionsgeschwindigkeit verringert werden.

Das Wechselverhältnis zwischen Fragmentieren und Synthetisieren in Folge fotogrammetrischer Anordnungen führt zu zwei unterschiedlichen ästhetischen Wirkungsweisen: Auf der einen Seite wird damit tendenziell mithilfe der Objekte Licht gestaltet und dargestellt, auf der anderen Seite die Objekte mithilfe des Lichts.⁴¹ Diese beiden Tendenzen werden nicht selten – in der einen oder anderen Form – für die Kennzeichnung der Unterschiede in der Problematik des Machens bemüht. Moholy-Nagy verwendete etwa vergleichbare Differenzierungen, um seine fotogrammetrischen Experimente, Zielsetzungen und Ergebnisse von denen Man Rays abzusetzen:

Er [Man Ray] verwendete statt Naturobjekten meist künstliche, exakt umrissene Gegenstände: Gläser, Nägel, Schlüssel, Siebe, Kristalle usw. Die Schatten und die Durchlässigkeitswirkung dieser Gebilde kombinierte er miteinander, unterstrich oder unterdrückte sie. Ihm lag sichtlich daran, das Rätselhafte, Unheimliche, Unalltägliche des Alltäglichen zu ergründen, für das Gewöhnliche eine Aura zu schaffen, mit dem bisher Unmerklichen das Unsichtbare (Metaphysische, Okkulte) ins Bewußtsein zu bringen. Er nähert ein Ei dem Schatten seiner Finger, und das Ergebnis ist eine magnetisch anziehende, schwebende Wirkung der aufgehobenen gravitativen Kräfte. [...] In selbstverständlicher Folgerung meiner Malerei habe ich das Fotogramm wieder anders als Man Ray aufgefaßt. Das Elementar-Funktionelle des fotografischen Verfahrens besteht in der Beherrschung der Lichtintensitäten, in der Schwarzweiß-Transposition, in den helldunklen Übergängen. Das optische Wunder des Schwarzweiß soll ohne literarische oder assoziative Geheimnisse und ohne ein visuelles und tatsächliches Abtasten von Pigmentwirkungen aus der immateriellen Strahlung des Lichts entstehen. Alle sekundären, imitativen Elemente, selbst Erinnerungen an sie sollten dabei ausgeschaltet werden.⁴²

Während Moholy-Nagy so das Verrätseln der Objekte gegen seine das Licht essentialisierende ästhetische Programmatik abhebt, führt Chéroux eben diese Fluchtlinien auf die surrealistischen Fragestellungen bei Man Ray und auf die konstruktivistischen bei Moholy-Nagy zurück,⁴³ wobei beide – Moholy-Nagy und Chéroux – in ihren Differenzierungen die fotografischen und nicht die filmischen Fotogramme im Blick haben. Diese Grenzziehungen verhandeln zum einen, dass vergleichbare Operationen auf unterschiedliche Sachlagen antworten und innerhalb vergleichbarer, aber singulärer Anordnungen verschiedene Problematiken aufwerfen.

⁴¹ Den Unterschied führt Floris M. Neusüss hinsichtlich der Fotogramme von Man Ray und László Moholy-Nagy ein, vgl. Neusüss, Floris M.: Laszlo Moholy-Nagy – Fotogramme. In: Dies./in Zusammenarbeit mit Heyne, Renate (Hg.): Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln: DuMont, 1990. S. 128-135, hier S. 131.

⁴² Moholy-Nagy, László: Fotoplastische Reklame. (1926): In: Neusüss, Floris M./in Zusammenarbeit mit Heyne, Renate (Hg.): Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln: DuMont, 1990. S. 122-124, hier S. 122f.

⁴³ Vgl. Chéroux, Clément: Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage. In: *Études Photographiques*, Nr. 14 (2004): 34-61, hier S. 52.

Zum anderen betonen sie die historischen „Milieus“ der Operationen und Anordnungen bzw. die Modifikation von in bestimmten Anordnungen tradierten und erprobten Operationen in anderen (denn natürlich waren fotogrammetrischen Aufzeichnungspraktiken in der Fotografie des 19. Jahrhunderts in vielfältigen Kontexten – der wissenschaftlichen Illustration, der Amateurfotografie etc. – bekannt und erfahren in der avantgardistischen Praxis bei Schad, Man Ray, Moholy-Nagy u. a. der 1920er Jahre eine Reakzentuierung⁴⁴). So sind zweifellos die Nähe von *LE RETOUR À LA RAISON* zum Dadaismus und/oder Surrealismus und die damit einhergehenden Verschiebungen in der Problematik – etwa von fotografischen zu filmischen Anordnungen – diskussionswürdig,⁴⁵ wie sich andererseits auch die Unterschiede in den Akzentsetzungen zu und in Neubauers und Pruska-Oldenhofs filmischen Fotogrammen herausstellen lassen, die vor allem in der Wechselwirkung zwischen visuellen und akustischen Rhythmisierungen bei Neubauer und im Stellenwert der sinnlichen Erfahrungen bei Pruska-Oldenhofs *LIGHT MAGIC* zu suchen wären.

Dennoch wäre es verkürzt, diese beiden Tendenzen – die Lichtgestaltung mithilfe der Objekte und die Objektgestaltung mithilfe des Lichts – einem der drei Filme per se zuzuordnen und sie ausschließlich für eine Zielsetzung oder eine historische Bewegung zu reservieren – nicht zuletzt deshalb, weil die Dynamiken der Produktionsanordnungen gegenüber Manifesten, Proklamationen und Programmatiken oder ihrer nachträglichen Rekonstruktion in erfrischender Indifferenz überschüssig sind. Vielmehr kommen sie in allen drei Filmen in unterschiedlicher Gewichtung gleichermaßen vor. Ihr Spannungsverhältnis verdankt sich der transformativen Leistung der Operationen, die an dieser Stelle auch nicht zuletzt mit den Spielräumen einer zeitbasierten (Projektions-)Anordnung einhergeht.

Die flackernde, kaum lesbare Titelschrift zu Beginn und am Ende von *LIGHT MAGIC* deutet schon auf die ästhetischen Tragweite der Fotogramme hin: die Grenzen der Sichtbarkeit und Entzifferbarkeit. Als Schattenbilder setzen die Fotogramme zwar eine Berührung mit den Objekten im Moment der Belichtung voraus, diese garantiert aber keineswegs ihre problemlose Wiedererkennbarkeit bzw. einen Rückschluss auf die Kollaborateure. Die fotogrammetrische Operation stellt nicht nur eine Operation der Sichtbarmachung dar, sondern auch der – je spezifischen – „Unsichtbarmachung“, verstanden als eine Transformation der Sichtbarkeit. Den Objekten wird

⁴⁴ Vgl. ebd. zur Problemgeschichte der Fotogramme.

⁴⁵ Man Rays Praktiken werden notorisch zwischen beiden verortet, während der Film in der Regel zum Dadaismus zugeordnet wird: vgl. Jutz, Gabriele: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien/New York: Springer, 2010. S. 236-243; zur surrealistischen Einordnung der fotografischen Rayogramme vgl. Chéroux: *Les discours de l'origine*, a.a.O., S. 52; zum Überblick über tendenziell surrealistische und zugleich absolut-abstrakte Lesarten von *EMAK BAKIA*, in dem Fragmente von *LE RETOUR À LA RAISON* integriert sind und mit welchem dieser gelegentlich verwechselt wurde, vgl. Elcott: *Into The Dark Chamber*, a.a.O., S. 51ff.; zu surrealistischen Elementen der Produktionsweise von *LE RETOUR À LA RAISON* vgl. de Haas, Patrick: „J'ai résolu de ne jamais m'occuper de cinéma“. In: Bouhours, Jean-Michel/Ders. (Hg.): *Man Ray. Directeur du mauvais movies*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. S. 10-25, hier S. 17f.; insgesamt kritisch zu Einordnungen zu Surrealismus oder Dadaismus ist Knowles, Kim: *A Cinematic Artist. The Films of Man Ray*. Oxford [u. a.]: Peter Lang, 2009. S. 3-18 und wieder zu surrealistischen Elementen der Produktionsweise von *LE RETOUR À LA RAISON*, vgl. ebd., S. 52, aber insgesamt kritisch zur Zufallsfrage S. 54ff.

fotogrammetrisch Sichtbarkeit entzogen. Texturen, z. T. Farben, Volumen, Oberflächenbeschaffenheit verlieren sich in den Schatten zugunsten einer strahlenden, tendenziell in ihrer Gleichmäßigkeit verflachenden Helligkeit: „Die Zersetzung durch das Licht spricht nur durch die SCHATTEN, sie verändert das Ding in ein ent-deutetes Bild.“⁴⁶ Diese „Ent-Deutung des Dings“⁴⁷ stellt sich aber nicht nur durch Reduktion der dreidimensionalen Objekte auf Silhouetten ein, sondern auch durch die Umkehrung der Lichtwerte. Die Objektgestaltung drängt schon zur Lichtgestaltung, von der erstere nur graduell unterschieden ist.

Changiert diese transformierte Sichtbarkeit bereits in Standbildern „erregend zwischen geometrischen abstraktionen und gegenstandsnachklängen hin und her“ [sic]⁴⁸, so kommt mit ihrer Verzeitlichung eine zweite Spannung hinzu: Zum einen erfahren die Schatten in der Projektion üblicherweise eine tausendfache Vergrößerung, die einem Close-Up-Effekt gleich kommt und die den Objekten zu einer gesteigerten, verlagerten Sichtbarkeit (wieder) verhilft, die ihnen bei der Belichtung tendenziell operativ entzogen wurde. Dies verstärkt sich mit der zentrierten Platzierung der Objekte auf den Kadern. In Folge dessen geht die sie umgebende Schwärze der belichteten Stellen in der Projektion unmerklich in die Dunkelheit des Kinosaals über. Die Sprengung der Grenzen der Projektionsfläche isoliert und betont so die alleinstehenden Schatten. Diese wird zum anderen gleichsam durch die Fragmentarisierung oder das Verbleiben der Einzelkaderfotogramme unter der Wahrnehmungsschwelle konterkariert, wodurch die Schatten kaum als Schatten von etwas greifbar werden. Dies wird nicht zuletzt an den bis zur Unentzifferbarkeit und Unwahrnehmbarkeit fragmentierten und operativ eigensinnig „zensurierten“ Kontaktkopien des nackten Körpers, aber genauso an den direkten Schrifteinritzungen in Man Rays Film deutlich. Ihre Sichtbarkeit ist gebunden an die Zeitlichkeit, sodass die vergrößerten Schatten nur noch als optisch-pulsierende Differenzen, als Überfülle oder Mangel an Licht, erscheinen.

Die Spannung stellt sich also nicht nur durch das Transformatorische der fotogrammetrischen Operativität ein, sondern zugleich zwischen dem Filmstreifen und dem Film als projiziertes Ereignis. So kann das Licht-Schattenspiel, das sich auf dem Filmstreifen zwar tendenziell als eine Objektgestaltung geriert, in der Projektion in eine Lichtgestaltung umkippen. Umgekehrt kann das auf dem Filmstreifen lediglich als Lichtdifferenzen Wahrnehmbare eine filigrane Struktur der Objekte in der Projektion entfalten (z. B. infolge des differenziellen Überschusses). In FEUERHAUS stellt sich die Oszillation zugleich durch die Farben ein, die zwischen verfremdender Zerstörung der Wiedererkennbarkeit der Objekte, welche die Aufmerksamkeit auf bildinterne chromatisch-„thermische“ Relationen und ihre sichtbarkeitsgenerative „Handlungs-

⁴⁶ Hausmann, Raoul: *Melanographie* (1968). In: Neusüss, Floris M./in Zusammenarbeit mit Heyne, Renate (Hg.): *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*. Köln: DuMont, 1990. S. 320.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Roh, Franz: *mechanismus und ausdrück. wesen und wert der fotografie* (1929). In: Roh, Franz/Tschichold, Jan (Hg.): *foto-auge*. London: Thames and Hudson, 1974. S. 3-7, hier S. 5.

macht“⁴⁹ lenkt,⁵⁰ und ihrer Renaturalisierung durch Evokation der Farbpalette der Pflanzenwelt changieren. Letzte Tendenz wird insgesamt permanent durch den Beat und die flickerartige Schnelligkeit des Bildrhythmus unterminiert, die zwischen kühler Strenge und erwartungsvoller Bedrohung den kinästhetischen Eigensinn der Farben entfalten.

Das Spiel mit der Abstufung der Hell-Dunkel-Differenzen kann wiederum der entgegengesetzten Tendenz verpflichtet sein, die nicht der Ausschaltung der Wiedererkennbarkeit der Objekte zugunsten einer abstrahierenden „Verlichtung“⁵¹ zuarbeitet, sondern der Produktion einer räumlichen Wirkung und Körperhaftigkeit, die sich durchaus als dritte Form der Transmaterialisierung pointieren lässt. Schließlich geht es ästhetisch auch immer wieder darum, die Materialität der Entitäten darzustellen. So wird in Neubauers oder Pruska-Oldenhofs Filmen die Plastizität der Schatten durch Modulieren und Gradieren der Hell-Dunkel-Differenzen herbeigeführt, während die räumliche Situierung der Schatten nicht ausschließlich durch Helligkeitsabstufungen der Einzelkaderfotogramme, sondern durch feldmäßige Verzeitlichung produziert (und dann wieder zerstört) wird. So stellt sich in FEUERHAUS die „globale“ Raumwirkung durch die differenzielle Verzeitlichung der Größenunterschiede der Objektschatten her, die der gleichmäßigen Dunkelheit der belichteten Stellen eine aufgefächerte Tiefenräumlichkeit verleiht. Dieser Effekt ist dabei umso ausgeprägter, je dunkler und schwärzer die belichteten Stellen und damit auch je stärker die Hell-Dunkel-Kontraste sind. Er nimmt mit feinsten optischen Hell-Dunkel-Verläufen ab.

In LE RETOUR À LA RAISON werden Körperhaftigkeit und Räumlichkeit dagegen eher durch Synthese, Weise der Platzierung und Rotationseffekte erreicht. Insbesondere die ausgestanzten Nadeln der Reißzwecken, die in verschiedene Richtungen zeigend angeordnet wurden, tragen zur Ausstellung der Dreidimensionalität der Objekte bei bzw. arbeiten der zur Flachheit neigenden Ästhetik der fotogrammatrischen Aufzeichnungen entgegen. Die Objektsynthese operiert zugleich als eine Raumsynthese. Die Rotation der Objekte zieht sich sogar durch den ganzen Film. Der Fokus auf die Drehbewegungen und so auch die kinetische Entfaltung der Voluminösität der Objekte ist den kameragestützten und der kameralosen Passagen gemeinsam, was sowohl den Selbstaussagen zur Beliebigkeit und zum Dilettantismus der Montage zuwiderläuft,⁵² wie auch die Tendenz zur Steigerung der Sichtbarkeit und zur Präsentation der Objekte über das Fotogrammatrische hinaus offenbart. Zugleich werden wiederum die kameragestützten Aufnahmen der fotogrammatrischen Ästhetik der Verlichtung immer wieder angenährt. Nächtliche Aufnahmen von sich drehenden Karussells und eine einsame Glühbirne werden in runde weiße Punkte, umgeben von einem tiefen Schwarz ohne

⁴⁹ Ochsner, Beate: „Die Revolte des Künstler gegen das Wirkliche“ oder: die Handlungsmacht der Farbe(n). In: Glasenapp, Jörg/in Zusammenarbeit mit Wimmer, Judith (Hg.): Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne. München: Fink, 2012. S. 183-213, hier S. 185.

⁵⁰ Zum agentienl-relationalen Überschuss der Farben jenseits naturalistischer und narrativer Verengung vgl. ebd., insb. S. 189-193.

⁵¹ Neusüss: Laszlo Moholy-Nagy – Fotogramme, a.a.O., S. 129.

⁵² Kim Knowles argumentiert in eine ähnliche Richtung und betont, dass der Film auf der Ebene des Wie, nicht des Was sehr konstruiert und durchstrukturiert ist, zieht allerdings andere Parallelen und Schlussfolgerungen. Vgl. Knowles: A Cinematic Artist, a.a.O., S. 55-73.

Graustufen, aufgelöst. Die zentralperspektivische Raumkonstruktion der Kameraaufnahmen wird dabei zugunsten des verflachenden Lichtspiels zurückgedrängt. Der rotierende, Schatten werfende Eierkarton wiederholt noch einmal die dem Licht verpflichtete Ästhetik. Die Verdopplung des hellen Kartons vor einer dunklen Wand zu seinem Schatten vor einer hellen Wand greift dabei die Positiv-Negativ-Umkehrung der ersten fotogrammetrischen Sequenzen mit Reißzwecken und Nägeln auf, wie sie überhaupt die kameragestützten Aufnahmen auf die fotogrammetrischen Schattenoperationen bezieht. Genau wie die einsame Glühbirne zu Beginn des Films spielen die Bilder des Eierkartons auf die Prozesse der fotogrammetrischen Belichtung an: elektrische Lichtquellen, die die Objekte von oben belichten, und die Schatten. Beide Tendenzen, die Lichtgestaltung mithilfe der Objekte und Objektgestaltung mithilfe des Lichts, kulminieren also in einer wechselseitigen und vergleichenden Auslotung von kameragestützten und kameralosen ästhetischen Möglichkeiten. Reißzwecke und Sprungfedern unterstreichen dabei auf der fotogrammetrischen Seite die raummodellierenden und -produzierenden Aspekte, während die Positiv-Negativ-Umkehrung und Reduktion auf Schwarz-Weiß-Differenzen die verlichtenden und verflachenden Aspekte auf der kameragestützten Seite in den Vordergrund rücken. In beiden wird so eine Spannung zwischen Räumlichkeit und gleichzeitiger Verflachung aufgebaut. Vor diesem Hintergrund ist es nicht überraschend, dass vielfältige Praktiken der fotogrammetrischen Ästhetik angenähert werden können, auch wenn sie anderweitigen Operationen entspringen.

2. Dé/Collagieren: Produktion von Dis-Apparition

Die Aufzeichnung in Realgröße und die damit einhergehenden Fragmentierungen und Synthetisierungen markieren operative Effekte, spezifische Affordanzen und Grenzen der fotogrammetrischen Praktiken mit Objekten. Kontaktkopien, „Fotogramme von Negativen“⁵³ oder Positiven, unterliegen vergleichbaren Begrenzungen nicht in gleichem Maße, wie bereits die Rolle des Kontaktkopierens als ein Verfahren der Reproduktion erahnen lässt. Zweifellos fällt auch hier die Größe der zu kopierenden Filmstreifen ins Gewicht. So lässt sich bei einer direkten Operation kein vollständiger Kontaktabzug von einem 35mm-Negativ auf einen 16mm-Streifen herstellen. Andererseits bringen Negative oder Positive einer kameragestützten Produktionsanordnung auch eine Reihe operativer Ergebnisse mit, die bei kameralosen Praktiken so ohne Weiteres nicht gegeben sind: variable Einstellungsgrößen, Kontinuität der Bewegung, Aufzeichnung menschlicher Körper und Gesichter, zentralperspektivische Raumkonstruktion, naturalisierte Farbwiedergabe usw. Nicht selten entwickeln experimentelle Filme, die bei kameragestützten Aufnahmen oder gefundenem Fremdmaterial ihren Ausgangspunkt nehmen, entsprechend Strategien, um die unterschiedlichen Kontinuitätseffekte der Kameraaufzeichnung umzuarbeiten oder wieder zu zerstören.

⁵³ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998. S. 72.

Die vielfältigen, darauf zielenden Verfahren finden sich in zahlreichen strukturellen und Found Footage-Filmen wieder. An dieser Stelle stehen ihre kameralosen Möglichkeiten und insbesondere die auf Kontakt basierenden Operationen im Vordergrund und werden an Peter Tscherkasskys *DREAM WORK* (35mm CinemaScope, s/w, Ton, 11 Min., 2001) und Cécile Fontaines *JAPON SERIES* (16mm, Farbe, Ton, 7 Min., 1991) thematisiert.

Beide Filmemacher_innen arbeiten bevorzugt mit gefundenem Fremdmaterial, das eigenwilligen Manipulationen unterzogen wird. Sie setzen damit zunächst bei den Found Footage-Praktiken des Findens, Enteignens, Auflesens und Sammelns an. Bevor sie Produzenten weiterer Filme und Experimentierer mit unterschiedlichen Praktiken sind, agieren sie damit zuallererst auch als Zuschauer, die dem Fremdmaterial Relevanz verleihen und sich von ihm affizieren lassen, es gezielt suchen und sammeln oder zufällig finden können. Sie beschäftigen sich mit ästhetischen Objekten, die in vorherigen Produktionsanordnungen entstanden sind, verschiedene Operationen und Phasen durchlaufen und in diesen vielfältige Relationen ausgebildet und materialisiert haben. Ein ästhetisches Objekt erweist sich nicht nur als ein Resultat von Co-Produktionen und Kollaborationen, sondern kann auch als eine Ladung, „une intense capacité de propagation“ (Imag., S. 13) fungieren, die sich weiterentwickeln, kollektive Relationen reorganisieren, Auftakt für neue Konzepte oder neue inventive Serien werden kann. Filmemacher_innen und Zuschauer_innen, Filmwissenschaftler_innen und Kritiker_innen bringen ihre Strukturen mit, die in Resonanz zu den Strukturen des ästhetischen Objekts treten können, um gemeinsam eine neue Relation zwischen Relationen auszubilden, die auch eine historische Verankerung haben – die des Sichtungszeitpunkts, der Zuschauer_innen und des Films selbst.⁵⁴ Solche Relationen stellen in der Regel Verlängerungen der produktiven Genese eines Objekts dar, sie können aber – wie im Falle von Aneignungen des Fremdmaterials – diese Kontinuität unterbrechen und eine neue Relationsserie in Gang setzen. Tscherkassky und Fontaine verwenden für ihre Umarbeitungen analoge Filmkopien von unterschiedlichen Formaten und greifen mit jeweils andersartigen Kontaktverfahren in die Reproduktionsserie eines ästhetischen Objekts ein. Statt diese Serie fortzusetzen, wird eine neue instituiert, indem die feldmäßige Relationalität des gefundenen Objekts grundlegend de- und restrukturiert wird. Allerdings unterscheidet sich der Charakter dieser Restrukturierungen und entsprechenden Operationen bei beiden Filmemacher_innen.

Von Symptomen der Hand zur Disparation

Peter Tscherkassky hat eine Reihe von Filmen in der Dunkelkammer produziert, für die gefundenes Material direkt belichtet und reorganisiert wurde. Teilen dabei Filme wie *L'ARRIVÉE* (35mm CinemaScope, s/w, Ton, 2:09 Min., 1997/98), *OUTER SPACE* (35mm

⁵⁴ Peter Gidal hat es treffend auf den Punkt gebracht: „The importance of the history of each viewing is inseparable from the subject/viewer's own history but not somehow determined by it. This gives the material of film power through which the cinematic event persists.“ Gidal, Peter: *Materialist Film*. New York/London: Routledge, 1989. S. 11.

CinemaScope, s/w, Ton, 10 Min., 1999) oder DREAM WORK (35mm CinemaScope, s/w, Ton, 11 Min., 2001) die Grundaspekte der operativen Vorgehensweise, so kommt für einige von ihnen darüber hinaus dasselbe Ausgangsmaterial zum Einsatz. Mit DREAM WORK liegt nach OUTER SPACE der zweite Film vor, für welchen der amerikanische Horrorfilm THE ENTITY von Sidney J. Furie (35mm CinemaScope, Farbe, Ton, 125 Min., 1982) in der Dunkelkammer, diesem zugleich Farbe entziehend, manipuliert wurde. Doch bevor die Belichtungen und Aufzeichnungen beginnen können, geht ihnen eine andere Arbeit voraus, die des Sichtens, Analysierens, Selektierens und Skizzierens, die Tscherkassky als nicht minder beanspruchend beschreibt:

Le matériau de départ étant disponible sur vidéo, je peux par ce moyen apprendre le film quasi par cœur: tous ses plans, toutes ses fractions de plan, toutes ses portions d'image constituent une sorte de vocabulaire pour le nouveau film. Je construis à partir de là une dramaturgie d'ensemble, dont les esquisses sont fixées dans un carnet de travail.⁵⁵

Herausgestellt wird eine spezifische Sichtungsanordnung, die in diesem Falle um das Video herum aufgebaut wird. Die „Zeitmaschine“ erlaubt einen individualisierten Eingriff in die Temporalität der Sichtung: Sie lässt Wiederholen, Überspringen, Vor- und Zurückspulen, Verlangsamungen oder Beschleunigungen einzelner Sequenzen und Szenen zu.⁵⁶ Diese Zergliederung eines Apparats durch die Modi eines anderen konstruiert eine für die Filmwissenschaftler_innen typische Situation. Dabei wird in der Dunkelkammer die analytische Überlegenheit des Machens gegenüber der sprachlichen Filmanalyse – laut Bellour bereits eine Form der „Enteignung des Gegenstandes“⁵⁷ – offenkundig und der „unauffindbare Text“⁵⁸ endlich gefunden. Diese analytischen Operationen sind Kopplungen der Wahrnehmung, Aktion, des Memorierens, Analysierens und Antizipierens, die weder rein subjektiv noch objektiv sind. Sie finden durch das ästhetische Objekt, die apparative Anordnung und die psycho-motorischen Strukturen des Menschen hindurch statt. Welche Passagen, welche Bilddetails, welche Geräusche, welche Einstellungen, welche audiovisuellen Juxtapositionen, welche Hell-Dunkel-Gradierungen polarisierend wirken, zu Auftakten für eine neue Genese werden können, zu welchen Affekten, Vorstellungen und Erinnerungen sie in ein spannungsgeladenes Wechselverhältnis treten können, ist eine Frage der singulären Co-Produktion. Entscheidend bleibt, dass sich dieser Prozess nicht beliebig vollzieht, wobei allerdings solche engen Kopplungen und eine analytische Herangehensweise nicht alle Arbeiten mit dem gefundenen Material charakterisieren. DREAM WORK und OUTER SPACE re-interpretieren, restrukturieren und transmaterialisieren spezifische Genreaspekte, Latenzen, Elemente der Narration von THE ENTITY und entfalten sie jeweils alternativ. Andere Found Footage-Filme verdanken sich nicht-interventionistischen Praktiken in

⁵⁵ Tscherkassky, Peter: Comment et pourquoi? Quelques remarques sur la réalisation technique de la trilogie CinemaScope. In: *Trafic* 44 (2002): 83-87, hier S. 84.

⁵⁶ Vgl. Zielinski, Siegfried: Audiovisuelle Zeitmaschine. Schlußthese zur Kulturtechnik des Videorecorders. In: Ders.: Zur Geschichte des Videorecorders. Potsdam: Polzer Media Group, 2010. S. 431-451, hier insb. S. 439-448.

⁵⁷ Bellour, Raymond: Der unauffindbare Text (1975). In: *montage AV* 8.1. (1999): 8-17, hier S. 8.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 8-17.

der Tradition von Readymades, bei denen die gefundenen Bilder oder Töne, „perfect left alone“, lediglich aufgelesen und mit einem neuen Titel versehen werden können.⁵⁹

Nach der Sichtung und dem Studieren des Filmmaterials gilt es, eine Aufzeichnungsanordnung vorzubereiten, die bei der CinemaScope-Trilogie wie folgt aussieht: Auf einem 15 cm breiten Nagelbrett werden unbelichtete, orthochromatische 35mm-Filmstreifen von ca. einem Meter Länge und damit ca. 48 Einzelkader fixiert. Auf diesen wird sukzessive das gefundene CinemaScope-Material geschichtet und belichtet, wobei insbesondere zwei Lichtquellen zum Einsatz kommen: ein Standardphotovergrößerungsapparat und ein Laserpointer. Der Vergrößerungsapparat gestattet dabei eine simultane Umkopierung von ca. 18 Einzelkadern unter gleichen Bedingungen, d. h. bei gleicher Lichtintensität und Belichtungsdauer, während mit dem bei DREAM WORK und OUTER SPACE eingesetzten Laserpointer eine manuelle Umkopierung Kader für Kader und sogar Teile der Kader afforziert ist.⁶⁰ Das Kontaktkopieren schließt derart die menschliche Hand ganz und gar nicht aus.

Dass fotogrammetrische Praxis auch eine manuelle und handwerkliche Dimension einschließt, machen die Endsequenzen des Man Ray gewidmeten Films DREAM WORK eigens zum Thema, in denen die Produktionsprozesse selbst abgebildet werden und auf deren diskursive Brisanz noch einzugehen sein wird: Reißzwecken werden auf dem Filmstreifen manuell angeordnet, die Ergebnisse der Belichtungs- und Entwicklungsprozeduren mit Hand und Schere geschnitten. Die Arbeit mit dem Laserpointer geht allerdings darüber hinaus und die menschliche Hand ist an dieser Stelle nicht nur als Arrangeur involviert, vielmehr wird hier buchstäblich mit dem Licht hantiert, einzelne Bild- und Tonfragmente manuell isoliert. Dabei werden weniger die persönliche Handschrift und Spuren des Gestischen betont, sondern manuell ausgeführte Prozesse der Selektion und Belichtung. Bereits Moholy-Nagy hat die manuelle Verankerung der fotogrammetrischen Aufzeichnungspraxis betont und sie in Analogie zur Malerei situiert:

die lichtempfindliche schicht – platte oder papier – ist eine tabula rasa, ein unbeschriebenes blatt, worauf man mit licht so notieren kann, wie der maler mit seinem werkzeugen: pinsel und pigment, auf seiner leinwand souverän arbeitet.⁶¹ [sic]

Allerdings vollzieht sich das Malen und Zeichnen mit Licht genauso wenig voraussetzungslos und souverän, wie die lichtempfindliche Schicht keine leere und stumme Einschreibetafel darstellt. Im Falle von DREAM WORK lässt paradoxerweise die Rotlichtempfindlichkeit eines rotlichtunempfindlichen Rohfilms die Kollaboration mit dem Laserpointer überhaupt zu. Erlaubt das rotlichtunempfindliche Material die Arbeit bei schwacher Rotlichtbeleuchtung in der Dunkelkammer – was seine Relevanz nicht zuletzt mit Blick auf die minutiös-handwerkliche Umkopierung des anamorphotisch

⁵⁹ Vgl. Wees, William C.: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993. S. 5ff. Direktes Zitat ist auf S. 7 und bezieht sich auf ein Kommentar von Ken Jacobs.

⁶⁰ Vgl. Tscherkassky: *Comment et pourquoi?*, a.a.O., S. 83f.

⁶¹ Moholy-Nagy, László: *fotografie ist lichtgestaltung* (1928). In: Passuth, Krisztina (Hg.): *Moholy-Nagy*. Dresden: Verlag der Kunst, 1987. S. 319-322, hier S. 320.

verzerrten CinemaScope-Ausgangsmaterials offenbart –, so verunmöglicht genau diese umgekehrt den Einsatz eines das Rotlicht ausstrahlenden Laserpointers. Die Operation hat demnach zur Voraussetzung, dass das orthochromatische Filmmaterial seine vorbereitete Funktionalität nicht gänzlich afforziert. Die jeweilige Produktionsgeschichte eines konkreten orthochromatischen Filmmaterials entfaltet somit eine ästhetische Wirksamkeit: Hat Peter Tscherkassky für einen frühen Dunkelkammer-Film MANUFRAKTUR (35mm, s/w, Ton, 2:54 Min., 1985) noch die unterschiedlichen Gradationen des orthochromatischen Agfa- und Kodak-Materials für die unterschiedlich starke Körnigkeit der Bilder nutzbar machen können, so stellten im Laufe der Jahre zuerst Kodak und dann Agfa die Produktion ihres orthochromatischen Films ein.⁶² Mit dem noch etwas länger produzierten Agfa-Film konnte „mit viel Rotlicht in der Dunkelkammer“⁶³ der erste Film der CinemaScope-Trologie, L'ARRIVÉE (1997/98), hergestellt werden, aber die später bei OUTER SPACE und DREAM WORK zum Einsatz kommenden Laserpointer-Isolierungen hätten mit diesem gänzlich rotlichtblinden Material nicht bewerkstelligt werden können.⁶⁴ Mit der Einstellung der Agfa- und Kodakproduktion des orthochromatischen Films musste Tscherkassky eine Hamburger Spezialfirma mit der Produktion des entsprechenden Rohfilms beauftragen, damit die Arbeit in der Dunkelkammer überhaupt fortgesetzt werden konnte.⁶⁵ Dieser erwies sich als nicht gänzlich rotlichtunsensibel, womit in die fotogrammetrische Kontaktbildanordnung nun die Möglichkeit des manuellen Schreibens mit Licht eingeführt wurde:

Hätte Agfa immer noch seinen Rohfilm am Markt gehabt, wäre ich nie im Leben auf dieses schweineteure Hamburger Material gestoßen, ich wäre mit Agfa in der Dunkelkammer gescheitert und hätte gesagt: Schade, es wäre schön gewesen, aber es geht nicht – und es hätte die Filme *Outer Space* und *Dream Work* nicht gegeben. [...] Eigentlich müsste man sämtliche Rohfilme, die am Markt sind, erproben und sich in jeden einzelnen hineindenken, welche Bearbeitungsweise jedes einzelne Material ermöglicht bzw. nahelegt, und dann für jedes dieser Materialien einen ganz spezifischen Film komponieren.⁶⁶

Dieses Plädoyer für das Hineindenken in den Rohfilm resoniert mit Simondons Forderung, sich mit dem Ton in die Gussform hineinzubegeben, um die wirkliche Relationalität der Operation zu verstehen und das wahrhaft technische Wissen zu entwickeln (vgl. EWTO, S. 224-226). Aber es insistiert auch auf der Nicht-Beliebigkeit konkreter Materialien und den wechselseitigen Affordanzen. Dass diese Nicht-Beliebigkeit insbesondere mit Blick auf analoge und digitale Produktionsprozesse stark gemacht wird, impliziert allerdings nicht zwangsläufig ihre Hierarchisierung und Essentialisierung, sondern markiert lediglich die Unterschiede der operativen Möglichkeiten.⁶⁷ Ähnlich wie auch für McLaren oder Len Ley, die sich der kamerlosen

⁶² Vgl. Tscherkassky, Peter: The Man without a Movie Camera – Anthony Wagner im Gespräch mit Peter Tscherkassky. In: *Peter Tscherkassky – Films From a Dark Room*, DVD-Booklet (Index, 2004). S. 1-6, hier S. 5.

⁶³ Ebd., S. 5

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 5f.

⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶ Ebd., S. 6.

⁶⁷ Vgl. Kommentare des Filmemachers zur Frage des Analogen und Digitalen: Tscherkassky: Comment et pourquoi?, a.a.O., S. 85f.

Praxis u. a. aus ökonomischen Zwängen zuwandten, stellen für Tscherkassky die industriellen Produktionsbedingungen und Produktionsstopps eine Herausforderung und einen Umweg⁶⁸ dar, die zu neuen Verfahren und Lösungen beitragen können, indem sie die aktuelle Anordnung überschreiten. Der Umweg eröffnet die Operation auch für Wiederholungen – nichts anderes passiert zwischen OUTER SPACE und DREAM WORK. Ob es ohne diese Verschiebungen beide Filme überhaupt nicht gegeben hätte, sei dahin gestellt. Ohne die gewisse Rotlichtempfindlichkeit des orthochromatischen Materials gäbe es sie allerdings nicht in dieser Form. Beide CinemaScope-Filme weisen eine Besonderheit auf, die auch für Fontaines Filmlifting-Praktiken gilt: Die Manipulationen setzen weder bei den einzelnen Sequenzen des gefundenen Materials noch in erster Linie bei den Einzelkadern und ihren differenziellen Relationen an, wie dies etwa für zahlreiche strukturelle Filme entscheidend war und die neuerdings in Martin Arnolds Found Footage-Filmen auf die Spitze getrieben werden, sondern bei den Fragmenten des Einzelkaders. Collagiert und décollagiert wird im und unterhalb des Einzelkaders und nicht zwischen den Kadern. Das neue orthochromatische Material hat den Spielraum der Produktionsanordnung geändert und eine Hand-Laserpointer-Einzelkaderfragmente-Operation erlaubt.

Bei L'ARRIVÉE wurden die Lichtcollagen noch mithilfe des Vergrößerungsapparates hergestellt, indem mehrere Filmstreifen vertikal, lateral oder diagonal versetzt übereinander und nebeneinander kopiert und so auch die Tonspuren und Perforationslöcher in den sichtbaren Bildbereich übertragen wurden. Für OUTER SPACE und DREAM WORK kamen zu simultaner Belichtung von bis zu 48 Kadern mit dem Vergrößerungsapparat noch sukzessive, punktgenaue Schichtungen heterogener Bildpartien einzelner Kader mithilfe des Laserpointers hinzu. In OUTER SPACE wurden so bis zu fünf Schichten, in DREAM WORK bis zu sieben Schichten des Materials aufeinander lichtcollagiert.⁶⁹ Die Bearbeitung eines Meters Film, d. h. ca. zwei Sekunden Projektionszeit, dauert auf diese Weise zwischen 45 und 70 Minuten.⁷⁰

Diese Produktionsweise wirft, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Endsequenz von DREAM WORK, ein interessantes Licht auf die spezifischen Verhandlungen der Hand und des Manuellen, die traditionell in medienpezifische Oppositionsbildungen verstrickt sind. Bewegen sich bereits Moholy-Nagys Analogisierungen des Fotogramatischen mit dem Malerischen und seine zahlreichen Handfotogramme innerhalb der um Essenzen und Umcodierungen ambivalent angeordneten und auf die „Überwindung“ der Hand“ zielenden Legitimations- und Begründungsdiskurse der mechanischen Reproduktionsmedien als Kunst,⁷¹ so haben auch in der Folgezeit die Abgrenzungen zwischen manuellen und selbsttätigen Verfahren und ihre Zuordnungen

⁶⁸ Interessanterweise stellt Simondon den Umweg als eine der möglichen Passagen dar (neben der Fabrikation der Instrumente oder der Assoziation mehrerer Operateure, was gleichbedeutend mit dem Wechsel des individuellen zum kollektiven Niveau der Problemlösung ist), die die Kompatibilität der Größenordnungen und so eine Erfindung ermöglichen (vgl. *Imag.*, S. 139f.).

⁶⁹ Vgl. Tscherkassky: *Comment et pourquoi?*, a.a.O., S. 84.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Vgl. dazu ausführlich Wilke, Tobias: *Malen und Schreiben (II)*. In: Ders.: *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939*. München: Fink, 2010. S. 170-188. Direktes Zitat befindet sich auf S. 176.

zu fotografisch-filmischen und malerisch-zeichnerischen Bildern mit entsprechender Verteilung der Charakterista nicht aufgehört. Dubois stellt etwa die zeitlichen Unterschiede in den Vordergrund, wobei für das Manuelle Prozessualität, Allmählichkeit und Sukzessivität, „ein Prinzip der *diskontinuierlichen Variation*“ reklamiert werden, während das Fotografisch-Filmische mit der Momenthaftigkeit, Synchronizität des blitzartigen Auf-einmal-Gegebenen gleichgesetzt werden.⁷² Mit dem darin implizierten Modell des Schnappschusses, welches hartnäckig und einseitig die Theoriebildung des Filmisch-Fotografischen bestimmt, sind immer wieder auch weitreichende semiotische Unterschiede zu manuellen Bildern verknüpft worden (vgl. ausführlicher Kap. V.3). Es ist dabei bezeichnend, dass ausgerechnet das Fotogramm vielfach als Paradigma des fotografischen und filmischen – und damit eben des acheiropoietischen – Bildes tradiert wurde,⁷³ mit dem die Indexikalitätsansprüche in der Absetzung von manuell hergestellten Bildern gestützt werden sollten.⁷⁴ Genau diese Praktik wird nun in DREAM WORK ausgerechnet als Handarbeit vorgeführt, die operativ und ästhetisch die Zuschreibungen zu zersetzen beginnt, wie sie neue provoziert. Als aufschlussreich erweisen sich dabei die Kommentare dieser Sequenz von Christa Blümlinger, die eine zeitspezifische wie symptomatische Umcodierung offenbaren. Die abgekürzten Initialen von Peter Otto Emil Tscherkassky zu P.O.E.T. liest die Filmwissenschaftlerin im aristotelischen Sinne der Poiesis und zugleich als Handarbeit: Der taktile Aspekt des Fotogramms als Kontaktbild und die Hand als Organ der Berührung fallen hierbei in der „Aura des Abdrucks“ zusammen.⁷⁵ Tscherkassky, so Blümlinger weiter, verteidigt „eine Idee der Spur, die das Bild im Zeitalter der Digitalität zu verlieren droht.“⁷⁶ Mit Blick auf die Verschränkung von CinemaScope und Kontaktkopierverfahren pointiert sie entsprechend: „Es steht in diesen Avantgardefilmen nichts weniger als die Rettung der Aura des Zelluloids auf dem Spiel.“⁷⁷ Derart wird diskursiv ein neues Bündnis zwischen analogen mechanischen und manuellen Bildverfahren hergestellt, die lange Zeit in ihren jeweiligen Spezifika voneinander abgegrenzt wurden, um nun gemeinsam gegen die ‚Bedrohung des Digitalen‘ anzutreten. Diese Umdeutung ist keineswegs alleinstehend und auch über die fotogrammathe Praxis hinaus werden das Taktile, die Berührung und die Hand, in

⁷² Vgl. Dubois: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 101 sowie S. 162f.

⁷³ Vgl. etwa explizit Krauss, Rosalind E.: Anmerkungen zum Index: Teil 1 (1976). In: Dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 2000. S. 249-264, hier S. 256f.; Dubois: Der fotografische Akt, a.a.O., insb. S. 54-57; ambivalent dagegen Rodowick, David N.: The Virtual Life of Film. Cambridge, Mass./London: Harvard Univ. Press, 2007. S. 49-52, der wie Krauss Man Ray diskutiert. Auf diesen Modellcharakter des Fotogramms hat nicht zuletzt Hoffmann kritisch verwiesen: Hoffmann, Christoph: Die Dauer eines Moments. Zu Ernst Machs und Peter Salchers ballistisch-fotografischen Versuchen 1886/87. In: Geimer, Peter (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 342-380, hier S. 356.

⁷⁴ Vgl. dazu ausführlich Geimer, Peter: Das Bild als Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 95-120, hier S. 108.

⁷⁵ Blümlinger, Christa: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin: Vorwerk 8, 2009. S. 97f. Direktes Zitat ist auf S. 98.

⁷⁶ Ebd., S. 98.

⁷⁷ Ebd., S. 84.

der Analog-Digital-Debatte der kameralosen Filme immer wieder auch unabhängig von der konkreten Praxis als Gegengewicht zum Digitalen geltend gemacht. Um sie hat sich nicht nur ein Narrativ des Auratischen, sondern vor allem des Unverfälschten organisiert, der neben Authentizität und Unmittelbarkeit der Erfahrung auch Exklusivität, Intimität, Spontaneität, Improvisation, persönliche Handschrift, widerständige Evidenz des manipulierbaren Materials und des Körpers etc. aufruft, wobei der Nahsinn zunehmend zur Metonymie des ganzen Körpers avanciert.⁷⁸ In der Tat zeichnen sich dabei viele zeitgenössische kameralose Filme durch eine Auratisierungstendenz aus, die allerdings weniger in den Dynamiken der Berührung⁷⁹ (allein) zu suchen wäre, sondern in der affektiven Investition und mithin dem cinephilen Zugang zum Filmemachen selbst, deren Erklärung durch Analyse und Verschiebung der Benjamin'schen Begriffe mit Antoine Hennions „Anhänglichkeit“⁸⁰ profitieren würde.

Zweifellos finden sich in DREAM WORK Indizien, die diese Umcodierung begünstigen, allerdings beugt der Anspielungsreichtum des Films, bei dem verschiedene historische Debatten und Konzepte aufgerufen werden, einer bruchlosen Vereindeutigung vor.⁸¹ Operativ unterwandert er zugleich den Rekurs auf solche Oppositionsbildungen, die eine Uniformität von medialen Anordnungen im Singular voraussetzen. Auch selbsttätige Aufzeichnungen verfahren sehr variabel und im Falle von DREAM WORK und OUTER SPACE hybrid, durativ und zugleich sukzessiv. Der Beleuchtungsmoment kann hier relativ kurz sein, aber die Bildwerdung bleibt allmählich: Millimeter für Millimeter, Fragment für Fragment, Schicht für Schicht entfaltet sich ein Prozess aus Überschreibungen bzw. Überlichtungen, Auslöschungen und Überblendungen. Die begleitende Dokumentation der Operationen in der Dunkelkammer und sogar die „Inventarisierung“ der verwendeten Mikrostrukturen des Ausgangsmaterials in einem Heftchen, die ggf. eine Wiederholung, ein Neuansetzen der Operationsserie erlauben sollen,⁸² verweisen auf die Nicht-Linearität der Produktionsprozesse, die die Vorstellung des Auf-einmal-Gegebenen nicht berücksichtigen kann. Aus einer aufmerksamen produktionsästhetischen Perspektive lösen sich essentialisierende

⁷⁸ Vgl. exemplarisch etwa Pruska-Oldenhof, Izabella/Hoolboom, Mike: *Memos of Resistance*. In: *Hoolboom, Mike: Practical Dreamers: Conversations with Movie Artists*. Toronto: Coach House Books, 2008. S. 127-136, hier S. 130f; Smith, Vicky: *The Full Body Film*. In: *Sequence* 3 (2012): 42-47; Tess Takahashi, Tess: *After the Death of Film. Writing the Natural World in the Digital Age*. In: *Visible Language* 42.1 (2008): 44-69; und etwas ambivalenter, zwischen Distanzierungsgesten und Affirmation changierend, Takahashi, Tess: *Meticulously, Recklessly Worked Upon. Direct Animation, the Auratic and the Index*. In: Gehmann, Chris/Reinke, Steve (Hg.): *The Sharpest Point. Animation at the End of Cinema*. Toronto: YYY Books, 2005. S. 166-178.

⁷⁹ Vgl. etwa, in der Zielrichtung anders als in filmischen Debatten gelagerte, brillante Analyse von Didi-Huberman zur Spur und Aura, Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: DuMont, 1999. S. 43-54.

⁸⁰ Vgl. Hennion, Antoine: *Offene Objekte, offene Subjekte. Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit*. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1.11 (2011): 93-109. Die Relevanz und Affinität des Anhänglichkeitskonzepts ist auch vor dem Hintergrund Hansens Rekonstruktionen aufschlussreich. Vgl. Hansen, Miriam B.: *Benjamin's Aura*. In: *Critical Inquiry* 34 (2008): 336-375.

⁸¹ Vgl. auch Fn. 91 weiter unten in diesem Kapitel.

⁸² Vgl. Tscherkassky: *Comment et pourquoi?*, a.a.O., S. 84f.

Spezifika zugunsten variabler, untereinander durchlässiger und kombinierbarer Praktiken auf, deren Besonderheit den konkreten Produktionsanordnungen,⁸³ den heterogenen Kollaborateuren und ihren wechselseitigen Operationsaffordanzen entspringt und weniger der im Vorfeld bestimmten Differenz der Künste.

Die so entstehenden „Mischbildungen“⁸⁴ können dem gefundenen Material die Kaderfragmente einer einzelnen Sequenz oder mehrerer Sequenzen entnehmen und sie so rekombinieren und reorganisieren. Auf diese Weise werden Lichtcollagen sowohl des Bildes als auch des Tons hergestellt. In *OUTER SPACE* werden Fragmente des Lichttons aus *THE ENTITY* collagiert und nach dieser Umarbeitung bisweilen sogar synchron zu den Originalbildsequenzen hinzugefügt,⁸⁵ aber auch „Fussel und Staubkörner hörbar gemacht“⁸⁶. *DREAM WORK* verfährt ähnlich, allerdings werden die Lichttoncollagen außerdem zum einen vom Komponisten Kiawash Saheb Nassag weiter bearbeitet. Zum anderen werden ausgewählte Bild- und Tonspursequenzen, die im fertig montierten Film am Ende auftauchen werden, mit Salz bestreut und von diesem allmählich ausgelöscht.⁸⁷ Sie setzen so die bereits früh einsetzende Disartikulation der Sprache fort. Neben den Reißzwecken und Nägeln wird somit auch Salz als Reminiszenz an Man Rays *LE RETOUR À LA RAISON* zitiert. Die fotogrammetrischen Passagen der kollaborativen Objekte fügen dem buchstäblich mehrschichtigen *DREAM WORK* noch eine Collageebene hinzu, während sie bisweilen ihrerseits in vibrierenden Überlagerungen mit- und übereinander geschichtet sind. Sind dabei bei Man Ray noch kameragestützte und fotogrammetrische Passagen voneinander sequenzweise getrennt, so werden in *DREAM WORK* die Fotogramme in die Umkopierung des kameragestützten Fremdmaterials eingewoben und in der CinemaScope-Projektion verzerrt.

Diese Verwebungen der Reißzwecken und Nägel mit den Filmfragmenten aus *THE ENTITY*, in dem eine Frau von einer unsichtbaren, poltergeisthaften Entität attackiert und vergewaltigt wird, haben nicht selten zu sexualisierenden Lesarten Man Ray'scher Zitatobjekte in *DREAM WORK* geführt und diese so als Metaphern des Penetrationsaktes (Nägel) wie der Verschmelzung der Geschlechter (Reißzwecke) perspektiviert.⁸⁸ Diese von Peter Tscherkassky selbst vorgegebene Lesart ist in die Problematisierungen der Freudschen „Traumarbeit“ eingebettet, die sich ebenfalls den Kommentaren des Filmemachers verdankt. *DREAM WORK* präsentiert demnach keinen Trauminhalt, sondern Mechanismen der Traumarbeit, allen voran der Verdichtung (mehrschichtige Collage, Metaphorisierung der Fragmente) und Verschiebung (des Fremdmaterials in einen neuen Kontext), die so zu den die Aufzeichnungen und Schichtungen organisierenden Operationen werden.⁸⁹ Mit dieser Kompatibilisierung der heterogenen

⁸³ Diese Anordnungen als Dispositionen können sich dann auch zu Dispositiven verfestigen.

⁸⁴ Blümlinger, Christa: *Der P.O.E.T.: Kunst und Traum und Film. Zu DREAM WORK von Peter Tscherkassky*. In: *Frauen und Film* 64 (2004): 97-105, hier S. 101f.

⁸⁵ Vgl. Tscherkassky: *Comment et pourquoi?*, a.a.O., S. 84.

⁸⁶ Jutz, Gabriele: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien/New York: Springer, 2010. S. 255.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 254.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 250.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 246-250 sowie Blümlinger: *Der P.O.E.T.*, a.a.O., S. 100-102, sowie Blümlinger: *Kino aus zweiter Hand*, a.a.O., S. 93-95. Jutz reflektiert kritisch die Plausibilität dieser Operativmachung und

Fragmente werden die Mechanismen der Traumarbeit quasi zu informativen Singularitäten. Sie verhelfen der Disparatheit von THE ENTITY und Man Ray zu einer neuen Systematizität. Sie haben durchaus eine gewisse Plausibilität und sind stellenweise in den einzelnen Filmabschnitten nicht von der Hand zu weisen. Allerdings scheint dabei eine ganz andere Art der Arbeit in den Hintergrund zu rücken, die einen großen Teil von DREAM WORK trägt, und zwar die der Disparität und des Disparatwerdens selbst.

Die Aufzeichnungsoperationen, die mehrschichtige Collagierung von Fragmenten, können nicht ohne Konsequenzen für die Individualität des ästhetischen Objekts und seine Struktur bleiben, die nicht zuletzt darin besteht, „eine Explosion von Blickpunkten und durcheinandergewirbelten Bildebenen“⁹⁰ herzustellen. DREAM WORK stellt ein extrem fragmentiertes Werk dar, in dem nicht nur verschiedene Konzepte und ihre historischen Kontexte, Filmtheorie und Filmgeschichte, Technikgeschichte und Avantgardefilmdiskurse aufeinander treffen,⁹¹ sondern in dem sich auch verschiedene Temporalitäten, Bild- und Tonreste, Räume und Schichten multiplizieren, einander überlagern, auslöschen, überschreiben, durchscheinen und permanent auseinanderdriften. In der Pompösität des CinemaScope ist jede einzelne Sekunde dieser Fragmentierungen unterhalb des Einzelkaders mit Details überfrachtet, die in Abhängigkeit von den Sichtungsbedingungen – etwa DVD oder Kinosaal – verschwinden und wiederauftauchen können. Bilder und Töne ordnen und entfalten sich hierbei in disparaten Reihen⁹², die Spannungen und Intensitäten aufbauen. THE ENTITY wird de- und restrukturiert – aber so, dass die Fragmente nicht bereits restlos kompatibelisiert sind, sondern möglichst lange in diesem Zustand der spannungsvollen Differenziertheit und der Nicht-Koinzidenz verbleiben.

Bereits die erste Einstellung zeigt sich im Prozess der Spaltung: Präsentiert wird in naher Einstellung ein Fenster mit einem halb heruntergezogenen Rollo und einer Schnur, welches sich verdoppelt, in Bezug auf sich selbst zu differieren beginnt, um

verschiebt sie dabei zur Frage nach dem surrealistisch-dadaistischen Erbe des Films und zur Frage nach dem semiotischen Verhältnis von Dingen und Zeichen. Vgl. Jutz: *Cinéma brut*, a.a.O., S. 245-256.

⁹⁰ Um Raoul Hausmanns Charakterisierung der Fotomontagen an dieser Stelle zweckzuentfremden: Hausmann, Raoul: *Fotomontage* (1931). In: Ders.: *Texte bis 1933*. Sieg, Triumph, Tabak mit Bohnen. Bd. 2. Hg. v. Michael Erlhoff. München: Edition Text + Kritik, 1982. S. 130-132, hier S. 131.

⁹¹ Hier treffen u. a. die Fotogramme des Man Ray zwischen Surrealismus und Dadaismus auf die CinemaScope-Verfahren, die mit Blick auf die Produktionseinstellungen vom analogen Filmmaterial im Zuge der Digitalisierung der Filmproduktion keineswegs zufällig sind und die ihrerseits als Reaktionen auf das Rivalitätsverhältnis zwischen TV und Kino, mit den damit einhergehenden Proklamationen des Todes des Kinos, diskutiert wurden. Gefiltert werden beide durch die Tradition des Materialfilms der 1970er Jahre und die Praxis des Found Footage-Films, die ihre eigenen Abarbeitungen an avantgardistischen Narrativen des Reinen und des Neuen und der Todesproklamationen mit sich bringen. Die Anspielung auf Freud (DREAM WORK) ist zugleich auch eine Anspielung auf die filmtheoretischen Debatten der 1960er und 1980er Jahre, die zwischen Psychoanalyse und Semiotik den Film und Traum sowie die Filmarbeit im Kontext der großen Ideologiedebatten verhandelten. Dieser Kontext ist bereits für den Materialfilm und den strukturellen Film zentral und seine Spuren sind in Tscherkasskys Filmen keine Seltenheit. Man Ray ist im Übrigen für den strukturellen/materialistischen Film selbst ein wichtiger Bezugspunkt gewesen, der in die Geschichte des letzteren als „Vorläufer“ u. a. von Malcolm LeGrice eingebunden wurde. In DREAM WORK co-existieren somit verschiedenartige Geschichten und man kann an ihm einige historische und konzeptionelle Verschiebungen aufrollen.

⁹² Von Reihen zu sprechen, schlägt im Zusammenhang der Disparität Deleuze vor. Vgl. Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink, 2007. S. 281f.

sich zugleich zu einer weiteren Differenzierung aufzuspalten und zu einer Schwelle zu werden, die eine Innen-Außen-Differenzierung produziert. Auch der Ton verfährt nicht anders: Die tickende Uhr, in einer metrischen Regelmäßigkeit eingeführt, beginnt sich in zwei akustische Reihen aufzugliedern, die zueinander nicht synchron sind, ihre eigene Metrik wechselseitig unterbrechen und nicht zusammenfallen können. Die einzige Koinzidenz, die sich bisweilen einstellt, ist die Gleichzeitigkeit der Nicht-Koinzidenz des Visuellen und Akustischen mit sich selbst. Solche verdoppelnden und vervielfältigenden Differenzierungen lassen sich durch den ganzen Film hindurch feststellen: Bild-, Ton- und Raumpaltungen mit und ohne versetzte/n Positiv-Negativ-Überlagerungen, die zunehmend zu immer größeren disparaten Reihen werden und die zu keiner neuen Kompatibilität integriert werden können, ohne dass sie gänzlich ihr ästhetisches Niveau ändern müssten. Sie können diese nicht allein auf einer akustischen oder einer visuellen Ebene finden, genauso wenig wie auf einer audiovisuellen; sie können nicht auf einer räumlichen Ebene koinzidieren.

Die dominante Lesart von DREAM WORK mit Rekurs auf Freud überspringt vorschnell genau diese Produktion von Disparitäten – auch zwischen heterogenen filmischen und konzeptionellen Quellen und Fragmenten, die sich fortpflanzen –, indem sie diese Disparitäten bereits als Darstellungen der Mechanismen der Traumarbeit, auf dieser Ebene, systematisiert. Sie gibt diesem ästhetischen Objekt schon die Identität eines Konzepts, während DREAM WORK gerade doch die Arbeit von *plus qu'unité et plus qu'identité* performiert, Energien potenzialisiert und signaletische Reihen⁹³ multipliziert. Der Film entfaltet eine Produktivität der prärelationalen Heterogenisierung und stellt in *diesem* Sinne wahrlich eine reflexive Arbeit dar, weil sie die Prozesse des Machens in das entstehende Resultat wiedereinschreibt.

Dass DREAM WORK „filmische Abbildungsprozesse selbst als künstlerisches Ausgangsmaterial“⁹⁴ einsetzt, wird auf eine sehr explizite Weise in den fotogrammetrischen Endsequenzen deutlich, die die operativen Prozesse zweifach darstellen – auf der Ebene des Was und des Wie. Die Sequenz zeigt zum einen die manuelle Anordnung der Objekte auf dem Filmstreifen, zum anderen nutzt sie die filmischen Möglichkeiten der variantenreichen Anordnung der Sequenzen selbst, um quasi im Vor- und Zurückspulen die Bildwerdung der kollaborativen Objekte zu inszenieren und wieder rückgängig zu machen und sie so zwischen Referenz- und Zeichenwerdung hin und her oszillieren zu lassen. Jedoch handelt es sich dabei nur um die explizite Steigerung der subtileren Rekursivierung, die sich in DREAM WORK insgesamt vollzieht. Der Film ist auf eine spezifische Weise gewiss nicht mehr metastabil und disparat. Die Aufzeichnungsoperationen und die ihr folgenden Operationsserien der Entwicklung und Fixierung setzen die optochemischen Potenziale voraus, die mit der Fixierung verbraucht sind. Auch werden mit diesen audiovisuelle Gradierungszonen aufgebaut. Die Felder audiovisueller Gradierungszonen werden

⁹³ In Anlehnung an ebd.

⁹⁴ Tscherkassky, Peter: Die rekonstruierte Kinematographie. Zur Filmavantgarde in Österreich. In: Horwath, Alexander/Ponger, Lisl/Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute. Wien: Wespennest, 1995. S. 9-92, hier S. 84.

hierbei allerdings anders organisiert als in den handgemachten Filmen, an denen der Begriff und mit ihm die interne Relationalität des ästhetischen Objekts zuerst eingeführt wurden, und zwar weniger im Modus der Resonanz als vielmehr der Dissonanz, weniger im Modus der Relationalität als vielmehr im Modus der prärelationalen Nicht-Koinzidenz. *THE ENTITY* wird hierbei in der Passage von De- zu Restrukturierung offen gehalten und mit anderen Fragmenten konfrontiert. *DREAM WORK* inszeniert derart auf ästhetischer Ebene das Problematische einer Produktionsanordnung, das so zur Struktur des ästhetischen Objekts selbst wird.

Diese Ästhetik der Disparation, eine Dis-Apparition, ist auch für viele Filme Cécile Fontaines charakteristisch, so auch für *JAPON SERIES* (16mm, Farbe, Ton, 7 Min., 1991) und *GOLF-ENTRETIEN* (16mm, Farbe, Ton, 3 Min., 1984). Indessen gehen diese nicht den Weg des Collagierens,⁹⁵ sondern des Décollagierens⁹⁶, was nicht zuletzt einen unterschiedlichen Umgang mit dem gefundenen Material impliziert. Cécile Fontaine entwickelte seit den 1980er Jahren eine eigenwillige Praktik des Filmliftings, mit welcher zahlreiche gefundene Filme, nicht selten Home Movies, reorganisiert wurden. In ihren Grundzügen bestehen die Operationen des Filmliftings darin, die Emulsion oder einzelne ihrer chromatischen Schichten von einem gefundenen Filmstreifen abzulösen und sie auf einen anderen Filmstreifen oder auf denselben (die gleiche oder eine andere Stelle) mithilfe eines doppelseitigen oder einfachen Tesafilms wieder anzukleben,⁹⁷ wobei die Ablösbarkeit mit dem Alter der Filmstreifen zunimmt und leichter wird.⁹⁸ Die Praxis des Filmliftings nimmt demnach zunächst materielle Transpositionen vor, die räumlicher und struktureller Natur sind und in das relationale Gefüge eingreifen. Nicht Licht, sondern vorrangig Tesafilm bringt hierbei verschiedene Realitätsschichten einer Produktionsanordnung zusammen und kompatibilisiert sie. Anders als bei Fotogrammen der Objekte und der Negative oder Positive liegt hier kein flüchtiger, auf den Moment der Belichtung beschränkter, sondern als Klebstoff materialisierter und auf Dauer gestellter Kontakt vor. Doch wo es Kontakt gibt, geschehen auch Trennungen: In der trockenen Variante des Filmliftings, wie sie bei

⁹⁵ Cécile Fontaines *LA FISSURE* (16mm, Farbe, o. Ton, 2 Min., 1984) und *CHARLOTTE* (16mm, Farbe, o. Ton, 2; 50 Min., 1991) sind Beispiele für Lichtcollagen und sukzessive Schichtenbildung ausgehend von gefundenem Material. Wie viele andere Filmemacher_innen, die kameralos arbeiten, finden sich auch bei C. Fontaine Experimente mit verschiedenen Verfahren, so etwa mit Bemalung, Scratching, Verbrennungen, chemischer Farbmanipulation oder Diskolorierung etc. Das Filmlifting ist allerdings eine sehr seltene und kaum verbreitete Praktik, weswegen sie in den Vordergrund gerückt wird. Neben Cécile Fontaine hat Christina Battle einige Filme mithilfe des Emulsionsliftings hergestellt, z. B. *BUFFALO LIFTS* (16mm, Farbe, o. Ton, 3 Min., 2004). Informationen zu der Filmemacherin und ihren Arbeiten finden sich in Battle, Christina: *Colour Processing*. In: Hoolboom, Mike: *Practical Dreamers: Conversations with Movie Artists*. Toronto: Coach House Books, 2008. S. 261-268.

⁹⁶ Zur schillernden Begriffsgeschichte der Décollage bei Wolf Vostell, Affichisten und Surrealisten vgl. Hopp, Cornelius: George Maciunas und Wolf Vostell. Manifeste als Vehikel von Selbstreflexion und Legitimationsstrategie. In: Beuckers, Klaus-Gereon/Friedrich, Hans-Erwin (Hg.): *Wolf Vostell. décoll/age als Manifest – Manifest als dé-coll/age. Manifeste, Aktionsvorträge, Essays*. München: Edition Text+Kritik, 2014. S. 249-274.

⁹⁷ Vgl. Masi, Stefano: Cécile Fontaine. Décoller le monde. In: *Les Cahiers de Paris Expérimental* 11 (2003). S. 6 sowie Fontaine, Cécile: *Technique sèche et technique humide*. In: Brenez, Nicole/McKane, Miles (Hg.): *Poétique de la couleur. Anthologie*. Auditorium du Louvre/Institut de l'Image: Paris, 1995. S. 149-151.

⁹⁸ Vgl. Masi: Cécile Fontaine, a.a.O., S. 8.

JAPON SERIES wirksam wurde, fungieren transparente Tesafilme zugleich als Mittel der Ablösung der Schichten, wobei in der Regel nicht die komplette Emulsion haftend abgelöst und neu angeklebt wird, sondern nur die erste Magenta-Schicht, während das so verbleibende Grün – als Mischung von verbleibenden Cyan- und Yellowsschichten – bei JAPON SERIES weiteren Prozeduren des Abschabens und Auskratzens (und des Wiederanklebens) unterzogen wird.⁹⁹

Als Ausgangsmaterial für JAPON SERIES diente ein gefundener 16mm-Film, der eine Performance einer japanischen Butoh-Tanzgruppe auf den Pariser Straßen dokumentiert.¹⁰⁰ Im Zuge des trockenen Filmliftings und des Abschabens der Emulsionsschichten wird das gefundene Material zuallererst chromatisch disparat: Die abgezogenen und wieder rekombinierten Schichten lassen den Film monochromatisch aufgefächert oszillieren. So sind ganze Einstellungen auf magentafarbene, grüne oder blauviolette Häutchen reduziert, die einander folgen, an verschiedenen Stellen auftauchen oder in ihrer farblichen Auffächerung einander leicht versetzt überlagern. In diese können wiederum kleinere farbliche Häutchen eingeklebt werden, sodass neue monochromatische Farbmischungen entstehen. Der ganze Film vollführt ein Disparatwerden der Bilder zu Primär-, Sekundär- und Komplementärfarben, bei dem sich Hände magenta und grün verdoppeln oder sich tanzende Körper magenta, blau, grün, orange vervielfachen und nicht koinzidieren. Abgezogen werden größtenteils mehrere Kader auf einmal, sodass die restlichen Schichten und auch die Neuverklebungen innerhalb einer chromatischen Schicht durchaus Bewegungskontinuität behalten. Allerdings überlagern sich zunehmend so viele Schichten, dass die Aufspaltungen einander zusätzlich zu fragmentarisieren beginnen und eine zunehmende Unsicherheit darüber einführen, was worin erscheint. Die chromatischen Auftrennungen gehen dabei mit einer buchstäblichen Verdünnung der Bildschichten einher, die phantomhaft durch einander hindurch erscheinen und sich in diesem Hindurch zum Verschwinden bringen. Dis-Apparition als ein divergierendes, disparatwerdendes Erscheinen kippt hier zur Dis-Apparition als Disparition.

Dieser Doppelaspekt der Dis-Apparition kennzeichnet auch GOLF-ENTRETIEN, bei dem allerdings das trockene mit dem nassen Filmlifting kombiniert wurde. Beim Nass-Filmlifting finden flüssige Lösungsmittel Verwendung, etwa mit Wasser verdünnte Reinigungsmittel auf Ammoniakbasis, in denen die Filmstreifen zwischen 15 Minuten bis zu zwei Stunden eingeweicht werden können.¹⁰¹ Sobald eine leichte Ablösbarkeit der (in der Regel kompletten) Emulsion hergestellt ist, wird sie mit einem Spachtel entfernt und auf Plexiglas getrocknet, um anschließend mit dem doppelseitigen Tesafilm wieder an einem Filmstreifen angeheftet zu werden.¹⁰² Sind die Schichten nicht gänzlich trocken, bevor sie neu verklebt werden, deformieren sich die visuellen

⁹⁹ Vgl. Masi: Cécile Fontaine, a.a.O., S. 18; Fontaine: Technique sèche et technique humide, a.a.O., S. 149.

¹⁰⁰ Vgl. Masi: Cécile Fontaine, a.a.O., S. 18.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 6

¹⁰² Vgl. ebd.

Fragmente zusätzlich auf dem neuen Filmstreifen¹⁰³ und bringen so ästhetische Effekte hervor.

Décollagiert wurde bei GOLF-ENTRETIEN ein farbliches Filmchen über das Golfspielen, möglicherweise eine Kurzreportage oder ein Werbefilm. Die ihre Abschlüge übenden Kinder, Erwachsene und Familien werden von Bildern direkt in die Kamera sprechender Männer unterbrochen, die sowohl eine Reportage als auch eine Interviewsituation nahelegen. Wie auch in JAPON SERIES werden die Kader der ganzen Sequenzen auf einmal abgezogen und versetzt wieder angeklebt. Allerdings weisen diese transponierten Verklebungen Unterschiede in der Bewegungskontinuität auf. Die abgelösten Häutchen werden insbesondere vertikal um etwa die Hälfte des Kaders versetzt angeordnet, sodass sie vertikal verwischt springen. Nicht selten kommt eine laterale Versetzung oder eine Umdrehung von oben und unten hinzu. Neben den Achsenverschiebungen der chromatischen Auffächerungen treten durch das nasse Filmlifting Verfärbungen und Farbverblassungen und auch eine chemische Zersetzung der Emulsion auf, sodass die gefundenen visuellen Strukturen, infolge des „ikonoklastischen“ Eigensinns des Materiellen, zunehmend gänzlich zerstört werden und als eine verschrammte weiße Fläche enden. Der Aufbau der Disparitäten bricht zugunsten einer visuellen Entdifferenzierung ab.

Damit wird aber nur offensichtlich, was für alle Verfahren des Filmliftings gilt und einen signifikanten Unterschied zu Tscherkassky markiert: Lässt die Operation der Lichtcollagierung bei DREAM WORK und OUTER SPACE den Filmstreifen von THE ENTITY intakt und geht die De- und Restrukturierung den Weg des Umkopierens, so werden die gefundenen Fremdmaterialien im Zuge der Décollagierung nicht nur ent- und angeeignet, sondern auch physisch restrukturiert und zerstört. Gerade beim nassen Filmlifting, das die Emulsions- und Farbschichten gänzlich zerstören kann, wird die Zeit der Behandlung zu einem entscheidenden Faktor.¹⁰⁴

Die Attackierung und Beschädigung des gefundenen Materials haben Cécile Fontaines Arbeiten mit zahlreichen autogenerativen Filmen gemeinsam, die im dritten Teil thematisiert werden und welche sich, neben Collage und Readymade, der dritten Tendenz der Found Footage-Praxis, dem Détournement,¹⁰⁵ zuordnen lassen. Dabei berührt das nasse Filmlifting nicht selten chemigrammatische Praktiken, insbesondere wenn damit nicht nur eine leichtere Ablösbarkeit der Emulsionsschicht erreicht werden soll, sondern auch Diskolorierungen und vielfältige andere Zersetzungs- und Auflösungsästhetiken.¹⁰⁶ Gearbeitet wird hierbei nicht in der Dunkelkammer, vielmehr

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Fontaine: *Technique sèche et technique humide*, a.a.O., S. 150.

¹⁰⁵ Diese Dreiteilung schlägt Jutz: *Cinéma brut*, a.a.O., S. 172-182, vor. Zu einer vergleichbaren, aber etwas anders gerichteten Differenzierung vgl. Blümlinger: *Kino aus zweiter Hand*, a.a.O., S. 48-56.

¹⁰⁶ Vor diesem Hintergrund ließe sich auch Wolf Vostells Schreibweise übernehmen: „de-coll/age“, welche, quasi auf sich selbst angewandt, das Alter und damit Verschleißprozesse akzentuiert. Vgl. Vostell, Wolf: *DAS BEWUSSTSEIN DER de-coll/age* (1966). In: Beuckers, Klaus-Gereon/Friedrich, Hans-Erwin (Hg.): *Wolf Vostell. dé-coll/age als Manifest – Manifest als dé-coll/age. Manifeste, Aktionsvorträge, Essays*. München: Edition Text+Kritik, 2014. S. 62-63, hier insb. S. 63: „das LEBEN ist de/-coll/age, in dem sich der koerper aufbaut aber aelter wird verschleisst er im gleichen prozess – eine permanente destruktio[n].“ [sic]. Vgl. dazu auch Hopp: *George Maciunas und Wolf Vostell*, a.a.O., S. 266f.

werden Küche und Haushalt zum Labor, wie es auch bei etwas anders gelagerten Produktionsanordnungen einiger Filme von Tony Conrad, Jennifer West oder Paul Ken Rosenthal der Fall ist. Verschiedene Haushaltprodukte wie Leinöl, Reinigungsmittel auf Ammoniakbasis, Waschmittel mit Detergenzien, Bleichmittel, aber auch Wasser und Tesafilm kommen zum Einsatz.¹⁰⁷ Die Behandlung eines gefundenen 16mm-Dokumentarfilms mit flüssiger Seifenlauge produziert in *BOY'S BEST FRIEND* (16mm, Farbe, Ton, 10 Min., 2002) etwa Verflüssigungen der Emulsionsschicht, die nach der Trocknung die Gestalt von Luftbläschen, Dispersionen, Rissen, Feuerflammen oder fluider Ausläufe annehmen kann, die auch Phil Solomons Chemigrammfilm *TWILIGHT PSALM II: WALKING DISTANCE* (16mm, Farbe, Ton, 23 Min., 1999) auszeichnet. Diese Lokalisierung der Produktionsanordnungen, in die technische Apparate wie optische Printer oder Montagetische nur selten Eingang finden, erklärt die häufige Abwesenheit von Ton in Fontaines Filmen.¹⁰⁸

Das Collagieren und Décollagieren erweisen sich bei beiden Filmemacher_innen als keine Praktiken des Schnitts bzw. der Schere. Bedarf die Lichtcollage im Prinzip weder Scheren noch Kleber, so stehen bei Fontaine nicht saubere Schnitte und gezieltes Ausschneiden im Vordergrund, sondern der Eigensinn der beteiligten Kollaborateure beim Abziehen der Emulsionsschicht, die nur partiell, lückenhaft und ohne klare Kanten deformiert abgelöst wird.¹⁰⁹ Anders als bei Tscherkassky lässt sich hierbei kaum mehr von Aufzeichnungsoperationen im engeren Sinne sprechen, vielmehr passiert sogar etwas Gegenteiliges. Bei Fontaine werden durch die Operationen des Abziehens eine Mehrschichtigkeit, Faltigkeit produziert und somit die Dreidimensionalität des Filmstreifens betont. Bei Tscherkassky finden in der Aufzeichnung Transmaterialisierungen statt, bei Fontaine zunächst materielle Transpositionen (Transmaterialisierungen kommen erst später hinzu – beim nassen Filmlifting und bei den Reproduktionen). Das Collagieren produziert die ästhetische Disparität konstruktiv, das Décollagieren dekonstruktiv. Ersteres baut sukzessive Bild- und Tonschichten auf, letzteres baut sie sukzessive auseinander. Konstruktiv und dekonstruktiv indizieren dabei die Modalitäten der konkreten Prozeduren und beziehen sich weniger auf das zitationelle Verhältnis von gefundenem und umgearbeitetem Filmmaterial. Anders als bei Tscherkassky liegt in vielen Filmen von Cécile Fontaine bis zu einem gewissen Grad sogar umgekehrt ein bestimmtes Desinteresse gegenüber den Ausgangsfilmen, ihren Thematiken, ihrer Struktur oder ihrer Geschichte vor.

Cécile Fontaines Décollagen entbehren dabei nicht einer gewissen Ironie hinsichtlich der Stoff-Form-Ablösungsthese. Sie unterstreichen, dass eine Operation der Ablösung keine von Materialitäten und Immaterialitäten bzw. immateriellen Bedeutungen sein kann. Abgelöst werden materielle Schichten und getragen werden sie von anderen materiellen Schichten, die schon für sich – genau wie die Operationen selbst – bedeutsam sind. Ihre Multiplikationen werfen die Frage nach der Struktur des

¹⁰⁷ Vgl. Masi: Cécile Fontaine, a.a.O., S. 5.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁰⁹ Damit wird nicht gesagt, dass hier Schnitt- und Montageoperationen keine Rolle spielen können, sondern vor allem, dass Dé/Collagieren hierbei keine Scherenpraxis im engeren Sinne darstellt.

ästhetischen Objekts nicht nur auf, sondern performieren sie zugleich. Wie auch bei Tscherkassky wird in Form des Disparatwerdens das ästhetische Objekt als ein plurales, offenes Gefüge vorgeführt, welches ein ästhetisches Objekt nicht als eine Zweiheit denken muss. Diese Filme erkunden ästhetisch die Spielräume der Differenzbildungen, die bestimmte Unterscheidungen in einer Einheit kollabieren lassen, um durch sie hindurch eine quer dazu stehende Vielheit entfalten zu können.

Gegenüber den vorherigen Analysen des ästhetischen Objekts als ein mehrstelliges, feldmäßiges Gefüge markieren die Filme von Fontaine und Tscherkassky zugleich, dass ästhetische Strukturen unterschiedliche Grade der Relationalität ausbilden und sich hin zu einer Prärelationalität abschwächen können. Relationen vollziehen sich weder gleich noch im gleichen Maße, sie sind nicht allzeit möglich und können sich wieder auflösen. Selbst ein stark relational strukturiertes ästhetisches Objekt garantiert nicht, dass es mit einem zuschauenden Menschen eine Relation zwischen Relationen ausbilden kann und nicht relativ auf seine mitgebrachten psycho-physischen Strukturen zu disparat bleibt, wenn es etwa einer anderen historischen Zeit entstammt oder auch den jeweils geltenden Konventionen nicht entspricht. Gerade in der Geschichte der Avantgarde- und Experimentalfilme, welche sich nicht selten als eine Praxis der „Inkompatibilisierung“ ins Werk setzten, waren Relationen zwischen ästhetischen Objekten und Zuschauer_innen kein Automatismus. Darin liegt ihre disruptive Kraft, die auf Destrukturierung und Notwendigkeit der Reorganisation drängt. Auf der Ebene der transindividuellen Relationen betrachtet, fungieren sie katalytisch. Sie zielen auf ein Werden, auch um den Preis der abrupten Unterbrechung und der bis zu selbstisolativer Exklusivität gesteigerten Selektivität. Kollaborationen, Co-Produktionen und Produktionen können nicht selbstverständlich genommen werden, wodurch Relationalität schnell mit einem ununterbrochenen Prozess ohne ontogenetische Relevanz verwechselt werden kann.

3. Inkorporieren: Semiotik der Reproduktion

Eine feine, gewebeartige Textur leuchtet als weiß-gräuliches Quadrat auf dem Bildschirm, deren Verzeitlichung im Modus der Bewegung eine Reihe sich abwechselnder feldmäßiger Expansionsrichtungen mit sich bringt. Zugleich wechseln sich die Dichte und Grobmaschigkeit der Texturen beständig ab, um bisweilen für Sekundenbruchteile nahezu strukturlosen weißen Flächen Platz zu machen oder rautenförmige Verwebungen in kleine gräuliche, mehr oder wenig regelmäßig schwirrende Fleckchen zu transformieren. So präsentiert eine einminütige digitalisierte Dokumentation eine elfminütige Arbeit, die nicht mehr existieren dürfte – Emma Harts SKIN FILM (16mm, Klebeband, Haut, 11 Min., 2005-2007). Wie eine buchstäblich gewordene Reprise der berühmten, durch den französischen Fotografen Nadar überlieferten, lukrezianisch anmutenden Furcht Honoré de Balzacs, dem Menschen könne beim Fotografieren einer seiner geschichteten Häutchen abgezogen werden, mutet dieser Hautfilm an. Emma Hart hat für diesen ihren ganzen Körper mit einem

Tesafilm abgeklebt und die so abgezogenen und auf dem Tape haftenden Hautfragmente, Härchen, Schweiß- und Fettpartikel mit einem 16mm-Blankfilm verklebt.¹¹⁰ Anders als bei einer vergleichbaren Arbeit von Susann Maria Hempel *PELÍCULA* (35mm, Klebeband, Haut, 1 Min., 2007) werden die „Abzüge“ der Haut anschließend weder vom Klebeband abgefilmt noch analoge Reproduktionen davon angefertigt. Projiziert wurde, so die Aussage der Filmemacherin, „my actual skin“¹¹¹: die zwischen zwei transparenten Häutchen – Filmstreifen und Klebeband – eingeklebten Reste der menschlichen Haut. Wie auch Steven Woloshens *THE CAVE* (35mm, Farbe, o. Ton, 2:50 Min., 2001) werden sie dem zerstörerisch-singularisierenden Wiederholungszyklus der Projektionen, aber auch der potenziellen Zersetzung durch Bakterien ausgesetzt.

Die britische Filmemacherin Vicky Smith, die in vielen ihrer eigenen Filme – wie etwa in *SOBBINGSPITTINGSCRATCHING* (16mm, Körperflüssigkeiten, 8 Min., 2011), bei dem ein Blankfilm mit Spucke und Tränen beschmiert und durch manuelle Animationen ergänzt wurde – auch auf die somatische Ästhetik setzt, wie letztere nicht selten die „anhängliche“¹¹² Bindung an „Zelluloid“ inszeniert, hat sicher Emma Harts Film im Blick gehabt, als sie eine spezifische zeitgenössische Verschärfung der kamerалosen Filmpraktiken als „tactile film“ und „full body film“ bezeichnete:

I define this work as tactile film, as distinct from ‚direct‘ or ‚handmade‘ film, because the investment in this area arises from not only manual, but full body contact: film that has been bitten, kissed, bled on, wept onto for example. The full body film states that without the film industry the artist is forced back to their own body as resource.¹¹³

In Praktiken, bei denen alle möglichen materiellen Entitäten kollaborieren und co-produzieren – von Tinte über Pflanzen und Reißnägeln bis hin zu Bakterien, Algen, Regen und Ozeanen –, in denen der Filmstreifen collagiert, geklebt, gescratcht, zerstört, bemalt, vergraben und auf Bäume aufgehängt werden kann, dürfte es nicht überraschend sein, dass auch der Körper der menschlichen Co-Produzenten selbst zum Thema wird. So lassen sich für jeden von Smiths Hinweisen auf spezifische somatische Praktiken tatsächliche Filmbeispiele anführen, deren klebrig-verschmierte Ästhetik in ihrer Farblichkeit und feldmäßiger Anordnung zwischen buntem Frohsinn und objektiver Anrührung changiert. Thorsten Fleisch verschmierte in *BLUTRAUSCH* (16mm, Blut, Ton, 4:20 Min., 1998) sein eigenes Blut auf den Bild- und Tonbereich eines Blankfilms, wobei für die ersten Meter die Körperflüssigkeit dem Nasenbluten entstammte und für weitere Partien mit einer Spritze entnommen wurde.¹¹⁴ Patti Gaal-

¹¹⁰ Vgl. Hart, Emma: *Skin Film* (Online unter: <http://www.emmahart.info/skin.html>) (Zugriff: 09.03.2013), o. P.

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Vgl. Hennion, Antoine: *Offene Objekte, offene Subjekte. Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit*. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1.11 (2011): 93-109.

¹¹³ Smith, Vicky: *The Full Body Film*. In: *Sequence* 3 (2012): 42-47, hier S. 42.

¹¹⁴ Vgl. Fleisch, Thorsten/Enns, Clint: *Escaping Time. An Interview with Thorsten Fleisch*. In: *INCITE – Journal of Experimental Media, Interview Series* (2010): o. P. (Online unter: <http://www.incite-online.net/fleisch.html>) (Zugriff: 06.03.2015).

Holmes verwendete für ihre Beschmierungen in *BLUTRAUSCH: DAS ENDE DER GESCHICHTE* (16mm, Blut, o. Ton, 4:20 Min., 2013), genau wie Louise Bourque in *JOURS EN FLEURS* (35mm, Farbe, Ton, 4:59 Min., 2003), eigenes Menstruationsblut. Während alle drei Beispiele – auch Vicky Smiths, Emma Harts und Susann Hempels Filme – auf den eigenen Körper als „Ressource“ zurückgreifen, sind zahlreiche von Jennifer Wests Filmen eher auf den Körper der menschlichen Co-Produzenten zentriert: Neben dem bereits erwähnten kollektiv hergestellten Kuss- und Bissfilm *RAINBOW PARTY ON 70MM FILM...* hat sie vor allem auch in Filmen wie *REGRESSIVE SQUIRTY SAUCE FILM (16MM FILM LEADER SQUIRTED AND DRIPPED WITH CHOCOLATE SAUCE, KETCHUP, MAYONNAISE & APPLE JUICE)* (16mm, Farbe, o. Ton, 3:36 Min., 2007) und *JAM LICKING & SLEDGEHAMMERED FILM (70MM FILM LEADER COVERED IN STRAWBERRY JAM, GRAPE JELLY AND ORANGE MARMALADE – LICKED AND SLEDGEHAMMERED BY JIM SHAW, MARNIE WEBER, MARIAH CSEpanyi, BILL PARKS, ALEX JOHNS, KAREN LIEBOWITZ, ROXANA ESLAMIEH, CHANEY TROTTER & JWEST – A FILMIC RESTAGING OF MOMENTS FROM ALLAN KAPROW'S ‚HOUSEHOLD‘)* (70mm, Farbe, o. Ton, 3:17 Min., 2008) den Bereich der Körperausscheidungen zugunsten des Lebensmittelbereichs verlassen und somit den Materien der Exkorporierung (Blut, Tränen, Schweiß, Spucke) die der alimentären Inkorporierung zur Seite gestellt.

Anders als Vicky Smith vorschlägt, handelt es sich bei diesen Praktiken nicht in jedem Fall um Ganzkörperkontakte. Die konkreten Operationen changieren vielmehr zwischen Abdruck, Beschmieren, Auftragen, Ablagern, Triefen und Marinieren und so in einer Zone fließender Übergänge zwischen handgemachten, kontaktbasierten, aber auch autogenerativen Praktiken. Obwohl „full body film“ die Alternativbezeichnung „tactile film“ eng an die Kontaktbilder zu binden scheint, weist das Taktile schließlich über die abgesteckten Grenzen der Kontaktverfahren, etwa als Fotogramm, Stempel oder Abdruck, hinaus. Während für viele dieser Filme die Berührung operativ zentral bleibt, entfernen sich Wests Drippingverfahren in *REGRESSIVE SQUIRTY SAUCE FILM...* bereits von diesen. Dennoch haben sie alle etwas gemeinsam, wobei diese Gemeinsamkeit semiotischer Art ist.

Nach der Analyse der verschiedenen Gradualitäten der Relationalität der Produktionsanordnungen (Co-Produktion und Kollaboration) und der im Zuge dessen entstehenden internen Relationalität der ästhetischen Strukturen (Feld und Disparation) wird nun die Aufmerksamkeit auf eine bisher nicht thematisierte, „mittlere“ Phase der ästhetischen Objekte zu lenken sein – die der materiell-semiotischen Ausdifferenzierung. Zunächst lässt sich festhalten, dass die Phase der feldmäßigen Relationalität und ihrer Gradualitäten und Variationen auf die Phase der materiell-semiotischen Differenzierung „folgt“,¹¹⁵ die sich wiederum von der damit einhergehenden Instituierung des Präindividuellen als (nachträgliche) erste Phase absetzt. Die Ausbildung der Differenz von Einschreibefläche und Markierung geht etwa in handgemachten Filmen mit der Etablierung der Semiotizität dieser Markierungen einher. Nicht anders verhält es sich in

¹¹⁵ „Folgen“ darf hier nicht buchstäblich und im Sinne eines zeitlichen Nacheinanders oder sogar Ablösens verstanden werden. Phasen sind strukturelle Komplexionen, Ausdifferenzierung der Relationalität, keine zeitlichen Phasen.

fotogrammetrischen Anordnungen, bei denen im Zuge der Belichtungsoperationen die Entitäten an ihrer simultanen Zeichen- und Referenzwertung kollaborieren. Gleichwohl dürfte es bereits absehbar sein, dass mit den Unterschieden in der operativen Vorgehensweise auch Unterschiede in semiotischen Bezügen produziert werden – auch wenn sie hier etwas anders nuanciert werden sollen, als dies in medienspezifischen Abgrenzungsdebatten zwischen manuellen und mechanischen/ selbsttätigen Bildpraktiken bevorzugt geschieht.

Die hier im Mittelpunkt stehenden, um das Somatische organisierten Praktiken produzieren vorrangig *Spuren als Reste*, als Übriggebliebenes. Statt Körper oder Nahrungsmittel zu repräsentieren oder Nahrungsmittel als Mittel der Darstellung von etwas anderem zu verwenden, wie dies traditionell die Farben als „Materialisierung des Materials“¹¹⁶ leisten, sind hier Fragmente von Körpern und Nahrungsmitteln zunächst selbst physisch präsent. Spuren als Reste unterscheiden sich von Spuren, die nach dem Modell des Fußabdrucks oder anderweitig technisch produzierter Abdrücke thematisiert werden, und zwar hinsichtlich der Dynamik von Berührung und Entfernung und damit einhergehend Präsenz und Absenz.¹¹⁷ Sybille Krämer hat dies treffend auf den Punkt gebracht: „Die Spur macht das Abwesende niemals präsent, sondern vergegenwärtigt seine Nichtpräsenz; Spuren zeigen nicht das Abwesende, sondern vielmehr dessen *Abwesenheit*.“¹¹⁸ Auch hier gibt es die Notwendigkeit der Entfernung nach einem stattgefundenen Kontakt zwischen Filmstreifen und den Kollaborateuren und Co-Produzenten, aber statt einer sauberen Entfernung bleibt etwas haften. Die Kollaborateure und Co-Produzenten können die Produktionsanordnung nicht mehr vollständig und intakt verlassen, sie werden in das ästhetische Objekt, an dem sie mitgearbeitet haben, teilweise inkorporiert. Hierbei stehen weniger die Materialität, der verkörperte Aspekt von Zeichen zur Diskussion, sondern die Funktionalität als Zeichen von etwas, was in der Regel nicht als Zeichen gilt, um das *Semiotischwerden des Materials*. Solche Inkorporierungen können soweit gehen, dass die Wechselseitigkeit aus Kontakt und Entfernung nahezu gänzlich zusammenbricht. Nicht mehr nur Reste oder physische Fragmente, sondern ganze Materialien und Körper werden einverleibt, wie etwa in dem berühmten Film von Stan Brakhage *MOTHLIGHT* (16mm, Farbe, o. Ton, 3:14 Min., 1963), für den tote Motten neben Insekten- und Pflanzenfragmenten zwischen zwei transparente, perforierte Bänder von 16mm-Format verklebt wurden und auf den John Behrens' Film *DIRT* (16mm, s/w, o. Ton, 3 Min., 1981) mit seinen Klebungen von Schmutz, Fliegenflügeln, Pflanzen auf Blankfilm verweist.

¹¹⁶ Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck, 2001. S. 17.

¹¹⁷ Vgl. zu dieser Dynamik Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: DuMont, 1999. S.190, ähnlich in *Begriffen von An- und Abwesenheit* Krämer, Sybille: *Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme*. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 11-33, hier S. 14f. sowie Linz, Erika: *Spur*. In: Bartz, Christina/Jäger, Ludwig/Krause, Marcus/Linz, Erika (Hg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München: Fink, 2012. S. 265-271.

¹¹⁸ Krämer: *Was also ist eine Spur?* a.a.O., S. 15.

Gerade mit Blick auf *MOTHLIGHT* wurde bisweilen die These eines *Ausbleibens der semiotischen Differenzierung* aufgestellt, wie es etwa in Hobermans Charakterisierung des Films zum Ausdruck kommt: „NOT THE CAMERA BUT THE PROJECTOR; not a representation but the thing itself [...]“¹¹⁹ Diese Feststellung erinnert an Peter Bürgers Beschreibung von kubistischen Collage-Praktiken – und Brakhages Arbeitsweise ist bei diesem Film nicht zu weit von solchen Praktiken entfernt – als „Realitätsfragmente“¹²⁰, die statt Zeichen der Wirklichkeit zu sein, diese Wirklichkeit selbst sind.¹²¹ Noch Emma Harts Bemerkung, dass tatsächlich ihre eingeklebte Haut in der Projektion zum Tragen kommt, scheint dieser Argumentation zu folgen. Allerdings lässt sich dieses Postulat ausgerechnet für Brakhage leicht abweisen: *MOTHLIGHT* musste eine Reihe von aufwendigen Versuchen durchlaufen, um reproduzierbar und damit *überhaupt projizierbar* zu sein.¹²² Die Bänder, zwischen denen die Motten- und Pflanzenfragmente eingeklebt waren, wurden gerade nicht projiziert, für die überhaupt eine vergleichbare Annahme einer Präsentation von „Dingen“ selbst in Frage käme. Handelt es sich also bei diesen verschiedenen Inkorporierungsfilmern um eine schrittweise Transformation von „Dingen“ zu „Zeichen“ im Zuge der Reproduktionsoperationen? Wie lässt sich dieser Sachverhalt mit Blick auf unterschiedliche Arten von Operationen beschreiben? So groß der historische Abstand zwischen diesen und so unterschiedlich ihre Gegenstände auch sein mögen, scheinen Bürgers, Hobermans oder Harts Hinweise auf die besondere „Realitätshaltigkeit“ einen durchaus relevanten Aspekt zu berühren. Dieser kann freilich etwas anders nuanciert werden und muss auf keinen einfachen Gegensatz von „Dingen“ und „Zeichen“ rekurren. Obwohl es sich bei resthaften Spuren nicht um das Ausbleiben von Semiotizität handelt, gehört womöglich die Unsicherheit über ihren semiotischen Status gerade zu ihrer Besonderheit. So zählt etwa Didi-Huberman Spuren insgesamt zu „schwachen‘ Zeichen“, die zu einer Haltung von „[E]nt-semiotisier[ung]“ wie zur „Re-Semiotisierung (d. h. Verwandlung in „starke“ Zeichen) gleichermaßen provozieren können.¹²³ Zugleich lassen sich die Spuren als Reste lediglich als Steigerungen von etwas kennzeichnen, das für andere Arten der Spurenherstellung ebenfalls charakteristisch sein kann. Es lässt sich für jeden Fingerabdruck reklamieren, dass er in die Dynamik von Berührung und Entfernung kleine Reste von Haut- und Schweißpartikeln einträgt und so immer auch etwas von dem Referenten hinterlässt, wie es z. B. im Fingerabdruckfilm von Thorsten Fleisch *HAUTNAH/SKINFLICK* (16mm, Farbe, s/w, Ton, 7:30 Min., 2002) der Fall ist.¹²⁴ So ist auch der erwähnte Kuss- und Abdruckfilm von Jennifer West *RAINBOW PARTY...* gänzlich auf dieser Linie situiert.

¹¹⁹ Hoberman, J.: Direct Cinema: J. Hoberman on Stan Brakhage's *Mothlight* (1963). In: *Artforum International* 51.1 (2012): 481-483, hier S. 481.

¹²⁰ Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974. S. 99, 105.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 105.

¹²² Vgl. Brakhage, Stan: To Robert Kelly, August 22, 1963. In: *Metaphors on Vision*. In: *Film Culture* 30 (1963): o. P. (*Metaphors on Vision* war als Spezialausgabe von *Film Culture* erschienen und von Adams P. Sitney herausgegeben).

¹²³ Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, a.a.O., S. 196.

¹²⁴ Thorsten Fleischs Film *HAUTNAH/SKINFLICK* ist insgesamt ein „Hybrid“ und besteht neben den Finger- und Hautabdrücken auf Blankfilm auch aus kameragestützten Nahaufnahmen der Haut.

Auf die besondere „Welthaltigkeit“¹²⁵ und den Wirklichkeitsbezug der Spuren,¹²⁶ ihren Charakter, sich dem „Realen“ zuzuwenden, statt abzuwenden¹²⁷ und mithin auf ihre besondere Einlassung in den „Kausalnexus im Materialitätskontinuum unserer Welt“¹²⁸ wurde mehrfach hingewiesen, wie Spuren insgesamt – in Anknüpfung oder in Absetzung von Peirce’scher Indexikalität – neuerdings nicht selten als eine korrigierende Alternative zum Referenzverlust im Zuge des *linguistic turn* aufgerufen werden.¹²⁹ Obwohl solche Akzentuierungen vor dem Hintergrund der Differenzen semiotischer und semiologischer Zeichenansätze durchaus verständlich sind, könnten solche Überbetonungen zu missverständlichen und irreführenden Gleichsetzungen verleiten – etwa zur Gleichsetzung von Materialität und Wirklichkeit, zur Apostrophierung von Berührung als Unmittelbarkeit oder sogar zur Vorstellung, Spuren seien „mehr“ materielle Zeichen als andere etc. Um solche Missverständnisse nicht aufkommen zu lassen, hilft es, die Besonderheit der Spuren, vor allem der Spuren als Reste, ausführlicher zu analysieren, denn jede Zeichenartproduktion findet in materiellen Anordnungen statt, in denen materielle Körper auf die eine oder andere Art und Weise wechselseitig aufeinander einwirken.¹³⁰

Hierfür gilt es zuallererst zu eruieren, was die Zeichenhaftigkeit der fraglichen Reste herstellt und ausmacht. Da es sich hierbei um kein repräsentatives Verhältnis handelt, lässt sich dabei auch nicht von einer Artikulation und den damit einhergehenden Codierungen sprechen, um ihr Zeichenwerden zu erklären. Ganz im Gegenteil zeichnen sich diese Reste in den filmischen Praktiken durch einen Brutismus aus, der *zunächst* nicht ohne Weiteres codiert ist.¹³¹ Nicht selten, wenn gerade (zäh-)flüssige

¹²⁵ Pape, Helmut: Fußabdrücke und Eigennamen. Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 37-54, hier S. 39.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 53 sowie Lethen, Helmut: Der Stoff der Evidenz. In: Cuntz, Michael/Nitsche, Barbara/Otto, Isabell/Spaniol, Marc (Hg.): Die Listen der Evidenz. Köln: DuMont, 2006. S. 65-85, hier S. 73-76.

¹²⁷ Vgl. Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung, a.a.O., S. 191.

¹²⁸ Krämer, Sybille: Immanenz und Transzendenz der Spur. Das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 155-181, hier S. 165.

¹²⁹ Vgl. die Argumentationslinie in Lethen: Der Stoff der Evidenz, a.a.O., S. 65-85 sowie in Krämer: Was also ist eine Spur? a.a.O., hier insb. S. 12, die Spuren und Indexe unterscheiden möchte. Pape argumentiert ähnlich, aber indirekter, indem er mithilfe der Indexikalität auf die Welthaltigkeit der Sprache bestehen möchte. Vgl. Pape: Fußabdrücke und Eigennamen, a.a.O., hier insb. S. 49-54.

¹³⁰ Mit dem Kausalnexus ruft Krämer Aspekte auf, die Peirce für die Spezifikation indexikalischer Zeichen hinzuzieht (obwohl sie Spuren von Indizes absetzen möchte, allerdings unter Indizes von vornherein nur Deiktisches versteht, während etwa bei Peirce Indizien eine Fülle von heterogenen Sachverhalten und Indexarten umfassen. Vgl. Krämer: Immanenz und Transzendenz der Spur, a.a.O., hier S. 163-165). Allerdings kann man bemerken, dass bei Peirce alle Zeichen gemischte Zeichen sind. Es gibt wieder reine Indexe noch gänzlich von Indexikalität freie Zeichen (siehe unten). Dies wäre eine Möglichkeit, auf die Einlassung jeder Zeichenarten in ein ursächliches Netz und in ein Materialitätskontinuum hinzuweisen. Es geht an dieser Stelle allerdings zunächst um eine operativ-prozessuale Perspektive, die den Moment der Produktion von Zeichen adressiert. Dies ist den Fragen nach Unterschieden der Zeichenarten und ihrer Verweisungsmodalität vorgelagert und impliziert eine Erweiterung von den Fragen nach der Materialität der Zeichen zu materiellen Anordnungen, in denen Zeichen produziert werden.

¹³¹ So ließe es sich in Anlehnung an Jutz formulieren, die Barthes’sche Überlegungen mit der Brutismusfrage (nicht zu verwechseln mit Brütismus) verknüpft. Vgl. Jutz, Gabriele: Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde. Wien/New York: Springer, 2010. S. 43-54. Das Riskante an Jutz’ Argumentation, die die Indexikalität als wichtiges Charakteristikum brutistischer Praktiken und d. h.

Nahrungsmittel oder Körperausscheidungen im Spiel sind, sind sie eher verschmiert oder – nach der Trocknung – rissig-fleckhaft statt gegliedert und in einem (semiotisch-semiologischen) Differenzierungsverhältnis zueinander stehend. Als Reste stehen sie vielmehr in einem physischen Bezug zu irgendeiner „Ganzheit“, deren Teil sie waren. Es ist dabei vor allem Carlo Ginzburg, bei dem Spuren explizit auch die Dimensionen des Residualen einschließen und nicht eine implizite Konturierung der Spur nach dem Modell des Abdrucks vollziehen, wie es anderswo häufig geschieht. So können Kot, Haare, Federn und Innereien genauso wie unwillkürliche Körperbewegungen Spuren sein,¹³² wobei damit offenbar noch nicht geklärt ist, worauf sie verweisen oder was sie bezeichnen. Ginzburg hat dabei auf die metonymische Achse der Spuren verwiesen, bei der ein Teil auf ein Ganzes, eine Wirkung auf eine Ursache zurückgeführt werden.¹³³ Als solche haben Spuren eine große Nähe zur Peirce'schen Zeichenart der Indexe,¹³⁴ die eine existenzielle Beziehung zwischen Zeichen und Objekt voraussetzen, wobei diese eine Kausalitäts- oder Kontiguitätsbeziehung darstellen kann.

Die Grundzüge der Peirce'schen Indextheorie sind reichlich bekannt. Sie gehört seit mehreren Jahrzehnten zum zentralen Vokabular der Foto- und Filmtheorie, wobei sie fälschlicherweise immer wieder dazu dient, ihre Spezifika von denen der manuellen Bilder und neuerdings vom Digitalen abzusetzen. Gegen diese Lesart wird noch eine Reihe von Aspekten anzuführen sein. Zunächst aber stehen indexikalische Zeichen in einer Beziehung zum Objekt nicht aufgrund der Ähnlichkeit und analogischen Beziehung wie Ikons oder der Konventionalität wie Symbole, sondern aufgrund von „dynamical (including spatial) connection“¹³⁵, „association by contiguity“¹³⁶, „by physical connection“¹³⁷ oder auch aufgrund einer indikativ-referenziellen,¹³⁸ d. h. hinweisenden Beziehung durch Demonstrativpronomen oder hinweisende Gesten. Peirce nennt diese beiden Arten des Objektbezugs ebenfalls genuine Indexe, die sich einer „existential relation“ verdanken, und degenerierte Indexe, die auf einem Hinweis, einer Indikation, basieren.¹³⁹ Uwe Wirth pointiert den degenerierten Index als Schwächung der Motivierung des genuinen Index und als Umdrehung der „Verweisstruktur genuiner Indexikalität durch den Einfluss einer bezugnehmenden

als Alternative zu medienspezifischen Reinheitsdiskursen lesen möchte, ist, dass sie dabei übersieht, dass gerade Indexikalität ein prominentes Medienspezifikum ist. Obwohl sie selbst nicht zu einer Verengung der Indexikalität tendiert, verdient dieser Punkt einer expliziten Auseinandersetzung.

¹³² Vgl. Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: Ders.: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin: Klaus Wagenbach, 2011. S. 7-57, hier S. 19f.

¹³³ Vgl. ebd., S. 19.

¹³⁴ Vgl. zur Spur als eine der möglichen Indexarten sowie ausführlich zu anderen Aspekten der Indexe Pape: Fußabdrücke und Eigennamen, a.a.O., S. 37-54.

¹³⁵ Peirce, Charles Sanders: Logic as Semiotic: The Theory of Sign. In: Ders.: Philosophical Writings of Peirce. Selected and Edited with an Introduction by Justus Buchler. New York: Dover, 1955. S. 98-119, hier S. 107.

¹³⁶ Ebd., S. 108.

¹³⁷ Ebd., S. 106, hier entfaltet am Beispiel der Fotografie.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 107f.

¹³⁹ Ebd., S. 108.

Intentionalität“.¹⁴⁰ „Ein degenerierter Index ist nicht mehr die motivierte Wirkung einer abwesenden Ursache, sondern der Ausgangspunkt einer hinweisenden Bezugnahme, eines referenziellen Aktes der ‚Indikation‘“.¹⁴¹ Beide Arten können dabei vermischt auftreten.¹⁴² Der Bezug zum Objekt ist für beide Indexarten irreduzibel:

An *index* is a sign which would, at once, lose the character which makes it a sign if its object were removed, but would not lose that character if there were no interpretant. Such, for instance, is a piece of mould with a bullethole in it as sign of a shot; for without the shot there would have been no hole; but there is a hole there, whether anybody has the sense to attribute it to a shot or not.¹⁴³

Während das Ikon sich auf nicht-existierende Objekte beziehen kann, ist für den Index entscheidend, dass er auf irgendeine Art und Weise vom Objekt beeinflusst oder modifiziert wird und dass das Objekt existent sein muss.¹⁴⁴ Das Objekt bezieht sich hierbei nicht auf irgendeinen Gegenstand, sondern auf einen Teil der triadischen Zeichenbeziehung, zu der neben dem Repräsentamen auch der Interpretant gehört. Das Repräsentamen referiert auf das Objekt dabei nur in bestimmter Hinsicht, nie vollständig.¹⁴⁵ Symbole, Ikone und Indexe unterscheiden sich darüber hinaus nicht nur durch unterschiedliche Arten des Bezugs auf Objekte, sondern auch hinsichtlich der Rolle der Interpretanten. Doch wie definiert Peirce nun die Objekte selbst?

The Objects – for a Sign may have any number of them – may each be a single known existing thing or thing believed formerly to have existed or expected to exist, or a collection of such things, or a known quality or relation or fact, which single Object may be a collection, or whole of parts, or it may have some other mode of being, such as some act permitted whose being does not prevent its negation from being equally permitted, or something of a general nature desired, required, or invariably found under certain general circumstances.¹⁴⁶

Die Verschiedenartigkeit dessen, was das Objekt umfassen kann – einzelne Gegenstände, Gruppen davon, Personen, Teile, Qualitäten, Relationen, Sachverhalte, Ereignisse, Prozesse –, ist nicht irrelevant. So hat die Verkürzung des Objekts als Teil der triadischen Zeichenbeziehung auf „Verdinglichtes“ u. a. zu einer medienspezifisch verkürzten Lesart der Peirce’schen Semiotik und des Indexes beigetragen. Die foto- und filmtheoretische Argumentation, die das Spezifische der optochemischen Aufzeichnung in der Indexikalität verortet, tut es immer in Abgrenzung von manuellen Bildern und der Schrift, denen diese im gleichen Zug abgesprochen wird. Dabei wird übersehen, dass auch Gesten oder Körperbewegung Objekte einer indexikalischen Beziehung sein

¹⁴⁰ Wirth, Uwe: Zwischen degenerierter und genuiner Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 55-81, hier S. 62.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Vgl. die Analyse des Beispiel des Wetterhahns ebd., S. 63f.

¹⁴³ Peirce: *Logic as Semiotic*, a.a.O., S. 104.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 102.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 99.

¹⁴⁶ Ebd., S. 101.

können.¹⁴⁷ Symbol, Index und Ikon entsprechen nicht der Schrift, Fotografie/Film und Malerei/Zeichnung etc. Für Peirce gibt es weder reine Indexe noch Zeichen, die gänzlich ohne indexikalische Dimension sind.¹⁴⁸ Er geht grundsätzlich von gemischten Zeichen bzw. von „mixed nature“¹⁴⁹ der Zeichen aus. Möchte man die semiotischen Unterschiede zwischen manuellen bildlichen, schriftlichen und fotografischen Erzeugnissen analysieren, so liegen diese in der jeweiligen Mischung und Dominanz der Zeichenarten wie in der *simultanen Differenz der Objektbezüge*. Letzteres heißt, dass etwa eine Porträtzeichnung nicht im Gegensatz zur Porträtfotografie nicht indexikalisch ist, sondern dass die ikonische und indexikalische Verweisung unterschiedliche Objekte zum Gegenstand hat – ein Gesicht und eine Geste (den zeichnenden Vollzug). Während damit bereits angedeutet ist, was neben den operativen Unterschieden die einzelnen kamerlosen Produktionsanordnungen voneinander differenziert, nämlich ihre jeweilige semiotische Komplexität, interessiert an dieser Stelle zunächst etwas anderes: Es stimmt nicht ohne Weiteres, dass bei der Porträtfotografie, um das Beispiel wieder aufzugreifen, das Objekt der indexikalischen und ikonischen Beziehung im Umkehrschluss zusammenfällt – wenn überhaupt, trifft dies höchstens auf das Kameranegativ zu. Damit rückt die Frage der Semiotik der Reproduktion in den Mittelpunkt.

So kann im Falle der Tränen- und Spuckeversmierungen in SOBBINGSPITTING-SCRATCHING anfänglich von einer indexikalischen Beziehung zu einem Körper gesprochen werden, mit dem erstere als spurhafte Reste ursächlich verbunden sind. Aufgrund dieser Beziehung lässt sich vom Semiotischwerden des Materials sprechen. Das Semiotische stellt in anderen Worten kein Relatum des Materiellen dar, welches darüber hinaus als sein immaterieller Part gesetzt werden muss, sondern einen Zugewinn an Funktionalität. Die Frage, ob dieser Körper auch der Körper der Filmemacherin sein könnte oder nicht, erweist sich dagegen als ein Symbolisierungsprozess, der spezifische Konventionen der künstlerischen Praxis im Allgemeinen und der experimentellen Filmpraxis im Besonderen zur Voraussetzung hat. Dieser setzt der Index in Gang.¹⁵⁰ Von einem ikonischen Bezug zwischen den Tränen- und Spuckeversmierungen und dem Körper lässt sich dagegen nicht sprechen – ebenso wenig von einer analogischen Ähnlichkeit dieser Versmierungen zu anderen Versmierungen, denn keine von beiden fungiert als Zeichen des anderen. Eine

¹⁴⁷ Im Übrigen ist der Schreibakt nicht die einzige Möglichkeit, das Indexikalische der Schrift und der Sprache generell zu analysieren. Vgl. zu anderweitigen Beispielen Pape: Fußabdrücke und Eigennamen, a.a.O., S. 37-54 und Wirth: Zwischen degenerierter und genuiner Indexikalität, a.a.O., 55-81.

¹⁴⁸ Vgl. Peirce: Logic as Semiotic, a.a.O., S. 108.

¹⁴⁹ Ebd., S. 115.

¹⁵⁰ Vgl. zum Aktivierungspotenzial des Symbolischen durch Indexe Pape: Fußabdrücke und Eigennamen, a.a.O., S. 50f. Im Grunde müsste man dieser Dynamisierung der Verweisungsbezüge durch die Reproduktionsoperationen, die hier vorbereitet wird, zwei weitere Dynamisierungsaspekte hinzufügen. Zunächst wäre die Frage des Unmotiviertwerdens des Symbols (vgl. Peirce: Logic as Semiotic, a.a.O., S. 115) zu nennen, auf die bereits Derrida hingewiesen hat (vgl. dazu ausführlich Wirth: Zwischen degenerierter und genuiner Indexikalität, a.a.O., S. 55-81). Zum anderen wäre noch zu bedenken, dass Interpretant selbst zu einem Zeichen im Prozess der Signifikation wird, er wird zu einem Repräsentamen für einen weiteren Interpretant. Vgl. Peirce: Logic as Semiotic, a.a.O., S. 99f. sowie Peirce, Charles Sanders: Phänomen und Logik der Zeichen. Hg. und übers. von Helmut Pape. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983. S. 64.

Ikonizität (mit einem bereits verschobenen Objekt) stellt sich erst in den Passagen ein, in denen zu den Körperflüssigkeiten Animationselemente hinzutreten und sich etwa Gesichter aus Spucke anzudeuten beginnen.

Vergleichbar verhält es sich mit den Pflanzenfragmenten in *MOTHLIGHT*. Die Pflanzenreste unterhalten eine indexikalische Beziehung zu (ehemals) lebendigen Individuen, während ein ikonischer Zeichenbezug zwischen den Resten und den Pflanzen kaum behauptet werden kann. Das ändert sich, sobald die zwischen zwei Klebebändern fixierten Reste auf einen 16mm-Filmstreifen optochemisch reproduziert werden. Dass die Reproduktion ihrerseits eine ganze Menge von Operationen und eine Reihe von materiellen Transformationen einschließt, wurde bereits beleuchtet. An dieser Stelle interessiert, dass diese Transmaterialisierungen in der Reproduktion auch semiotische Verschiebungen mit sich bringen. Die optochemische Aufzeichnung der Pflanzenreste steht zu diesen in einem ikonischen, aber auch indexikalischen Verhältnis. Während ihr indexikalisches Objekt nicht mehr die Pflanze abgibt, sondern bereits ihre Reste plus Klebebänder, konstituiert in diesem Falle die optochemische Reproduktion die Etappe des Ikonischwerdens des Materials, und zwar der Emulsionsschicht des 16mm-Filmstreifens. Mit weiteren Reproduktionsgenerationen passieren weitere Substitutionen, bei denen sich nicht zuletzt das indexikalische Referenzobjekt permanent verschiebt, aber nicht automatisch das Ikonische. Nicht zuletzt mit Blick auf die singularisierende Dimension der Reproduktion sollte dabei nicht vergessen werden, dass das Repräsentamen, hier Icon, auf das Objekt immer nur in bestimmter, unvollständiger Hinsicht referiert und dass sozusagen die Stabilisierung des Objekts der ikonischen Bezugnahme durch konkrete Realisierungen hindurch in der und durch die Produktionsanordnung errungen werden muss und nicht einfach durch Reproduzierbarkeit garantiert ist.¹⁵¹ Dagegen steht jede neue Kopiengeneration in einem indexikalischen Verhältnis zur vorangehenden. Bei seinem Objekt handelt es sich im Folgenden um ein Bild und nicht mehr um ein profilmisches Objekt wie Pflanze oder ihre resthaften Spuren.

Im Falle der Filme wie *REGRESSIVE SQUIRTY SAUCE FILM...* ist dagegen bereits bei der Arbeit mit dem Blankfilm eine Divergenz indexikalischer Bezüge wirksam. Die Reste verweisen nicht nur auf Nahrungsmittel, sie stellen zugleich auch Spuren gestischer Bewegungen oder präziser des gesamten kollaborativen Prozesses dar: Jennifer West ordnete für diesen Film die Filmstreifen auf dem Boden an, breitete darauf Plastikfolien aus und betröpfelte alles mit Ketchup und Schokolade. Wie auch in Jackson Pollocks Dripping-Bildern wird zunächst mit dem ganzen Körper „gemalt“. Aus der Distanz werden Schokolade und Ketchup aus Flaschen herausgedrückt. Schwerkraft, Konsistenz

¹⁵¹ Vgl. ausführlich Kap. IV.3. Darüber hinaus kann an dieser Stelle nur einmal mehr auf die Schwierigkeiten der Reproduktion bei *MOTHLIGHT* verwiesen werden. Die Klebebänder scheint Brakhage selbst perforiert zu haben und gekoppelt mit der unterschiedlichen Dicke dieser sandwichartigen Collage kamen schon zwei Abweichungen zur Standardisierung der Reproduktion hinzu. Diese führten u. a. dazu, dass auch die Perforationslöcher der Klebebänder mitkopierte wurden. Währenddessen waren die Klebebänder so beansprucht, dass sie für keinen weiteren Kopierdurchgang geeignet waren. Beides hat Brakhage nicht minder geringe Schwierigkeiten bereitet, wobei er versuchte, diese Perforationslöcher zu eliminieren, ohne die Struktur und Reihenfolge des Gesamtfilms zu zerstören oder von vorne anfangen zu müssen. Vgl. Ausführungen in Brakhage: *To Robert Kelly*, August 22, 1963, a.a.O.

der Nahrungsmittel, ihre Dickflüssigkeit, Distanz, Höhe und Druck der Pressung sowie Körperbewegungen bestimmen gemeinsam die jeweilige Anordnung der Spuren auf den ausgebreiteten Folien und Filmstreifen. Diese Divergenz der indexikalischen Objekte wird in der Reproduktion prinzipiell aufgehoben.¹⁵² Auch SKIN FILM ist nicht frei von der semiotischen Transformation und zwar noch bevor die Digitalisierungsprozesse ins Spiel kommen. Die schrittweise materielle Ruinierung bringt weitere Komplikationen, auch des Semiotischen, mit sich, die im letzten Kapitel entlang der autogenerativen Praktiken entfaltet werden.

Die Verschiebungen der indexikalischen Bezugnahmen durch die Reproduktion müssen indessen nicht als Referenzverlust interpretiert werden. Allerdings darf die ganze Last der Verbürgung genauso wenig einer einzigen und spezifischen, sehr frühen indexikalischen Beziehung übertragen werden, die darüber hinaus mit einem die Mediatisierungsoperationen überspringenden Unmittelbarkeitspostulat überladen ist. So hat etwa Latour in seiner Analyse der Produktion von wissenschaftlicher Referenz vorgeschlagen, die Referenz als „eine Eigenschaft der Kette in ihrer Gesamtheit und nicht der *adaequatio rei et intellectus*“¹⁵³ zu betrachten. Latours Problem, das er mit der „zirkulierende[n] Referenz“¹⁵⁴ verhandelt, stellt dabei ausdrücklich die Infragestellung der postulierten Kluft zwischen Welt und Sprache, zwischen Dingen und Worten dar.¹⁵⁵

Es lässt sich bemerken, dass Latour für semiotische Fragen verstärkt das einklagt, was Simondon für jede Ontogenese und Individuation tat: den Fokus auf den langen Weg der Operationen und Schritte zu legen. Er zeigt das Potenzial Simondon'schen Denkens des *Operativen* für das Semiotische (nicht des Informationsbegriffs, an dem eine andere mögliche Richtung skizziert wurde) auf. Dabei ist es nicht entscheidend, ob er sich von Simondon inspirieren ließ oder nicht. Die Nähe seiner Problematik ist dennoch sehr deutlich. Die Kluft zwischen Extremen wie Zeichen und Welt soll durch eine Reihe von kleinteiligen Übersetzungs- und Vermittlungsoperationen, die ein dichtes, verzweigtes Netz an Verweisungen etablieren, dekonstruiert werden.¹⁵⁶ Allerdings kann das Ausblenden der Operationen, der mittleren Zone, nicht nur eine Kluft postulieren, sondern auch nahezu eine gegensätzliche Position stützen, um so etwa mit der

¹⁵² Prinzipiell heißt, dass es bei einer herkömmlichen analogen Reproduktion so der Fall wäre. Leider gab die Künstlerin auf Anfrage keine Auskünfte zu ihrer Reproduktionspraxis, geschweige denn Details zu konkreten Digitalisierungsprozessen, ohne die eine operative Analyse kaum möglich ist. So ist im Falle von REGRESSIVE SQUIRTY SAUCE FILM..., anders als bei ihren 70mm-Projekten, nicht klar, ob zusätzlich zur Digitalisierung analoge Kopien hergestellt wurden und ob der Film regelmäßig analog projiziert wird. Vor dem Hintergrund des hier Vorgeschlagenen wird deutlich, dass Differenzen zwischen analogen und digitalen Operationen vorhanden sind, die auch semiotische Konsequenzen mit sich bringen. Allerdings handelt es sich hierbei weder um einfache und klare Oppositionen noch um eine bloße Verlustgeschichte semiotischer Indexikalität, wie es medienpezifische Argumentationen nahelegen, sondern eben um die Divergenz der Objektbezüge zu vergleichbaren oder unterschiedlichen Etappen einer operativen Kette, etwa zwischen der Fotodiode und dem Speicherträger.

¹⁵³ Latour, Bruno: Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas. In: Ders.: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 36-95, hier S. 85.

¹⁵⁴ Ebd., S. 36.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 36, 70f., 84-89.

¹⁵⁶ Man muss dabei nur seine Abbildung 2.2.4 anschauen, um die konstellative Nähe zu sehen (vgl. ebd., S. 89). Latour redet auch nicht selten von Extremen (vgl. ebd., S. 71,85, 88) oder Abgrund (vgl. ebd., S. 69).

Berührung und kausalen Verbürgung die „Realitätshaltigkeit“ in ein Unmittelbarkeitspostulat zu verwandeln. Dabei neigt Latour auch dazu, diese Transformationsschritte als ein Verlust an Materie zu verstehen, wie er dies etwa hinsichtlich der Übersetzung von Bodenproben zur Schrift bemerkt.¹⁵⁷ Schließlich wird er die Vermittlungsschritte als zweiseitig gerichtete Ketten von Materie zur Form oder umgekehrt von Form zur Materie nennen.¹⁵⁸ So kleidet er das Verhältnis von Welt-Zeichen bzw. Ding-Zeichen in die Logik der Funktionsbegriffe und muss sogar eine Immaterialität der Zeichen implizieren. Der Übergang von Bodenproben zur Schrift ist indessen eine Transmaterialisierung, deren semiotische Dimension genau wie die anderen Zwischenschritte analysiert werden muss. Das heißt, dass dabei ebenfalls die Verschiebungen in den Zeichenarten genauer betrachtet werden müssen, obwohl dies Latour nicht interessiert, während seine Ausführungen permanent mal an Peirce und mal an Saussure angelehnt sind. Genau das wurde an den Reproduktionsoperationen beleuchtet.

Die Referenz als Eigenschaft der gesamten Transformationsprozesse zu betrachten, ist eine fruchtbare Perspektive, wenn dabei die Transmaterialisierungen und die damit einhergehenden semiotischen Bewegungen berücksichtigt werden. Dergestalt wird deutlich, inwiefern verschiedene Zeichenarten „interferieren“¹⁵⁹, aber auch, dass in diesen Prozessen jedes Mal aufs Neue Materialien, und zwar durchaus unterschiedliche, semiotisch werden und dabei die Verweisungsbeziehungen immer etwas verlagern. Inwiefern die Materialien und Körper an ihrem eigenen Semiotischwerden mitarbeiten, inwiefern diese Mitarbeit in einer heterogenen Anordnung stattfindet und auf Mitarbeit anderer angewiesen ist, dürfte an den Gesichtspunkten der Kollaboration und Co-Produktion ersichtlich werden. Das Semiotischwerden des Materials greift dabei nicht nur für Spuren als Reste. Auch eine herkömmliche Verschriftlichung, ob manuell oder mechanisch, impliziert ebenfalls ein Semiotischwerden des Materials, etwa das der Tinte. Es handelt sich vielmehr um eine Blickpunktverlagerung von der Frage nach der Materialität der Zeichen (eines bereits gegebenen Erzeugnisses) zu den Momenten der Produktion von Zeichenhaftigkeit. In der Perspektive der co-produktiven und kollaborativen Anordnungen zeichnet das Semiotischwerden des Materials dabei weder einen Weg von Immaterialitäten zu Materialitäten oder umgekehrt noch einen Weg hin zum Verlust oder zur Negation des Materiellen nach, sondern adressiert einen Zugewinn an Funktionalität, Beziehungen und Relationen.

Mit dem Fokus auf das Semiotischwerden und auf die schwache Zeichenhaftigkeit der Spuren, die auch in den Reproduktionsoperationen zum Tragen kommt, darf nicht vergessen werden, dass die hierbei involvierten Materialien und Praktiken ihre eigene

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 69.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 89, Abb. 2.24. Latour neigt insgesamt in der Logik der Funktionsbegriffe verschiedene Akzente zu setzen. Mal redet er von Hybridisierung von Materie und Form (vgl. ebd., S. 70), was Fragen nach dem Rapport-Modell aufwirft, dann vom Verlust der Materie (vgl. ebd., S. 69), dann wieder von der Trennung von Materie und Form (vgl. ebd., S. 71) etc. Insgesamt formuliert er das Verhältnis von Welt und Zeichen in Rückgriff auf die Funktionsbegriffe Materie-Form (vgl. ebd., S. 69-91).

¹⁵⁹ Vgl. dazu ausführlich Wirth: Zwischen degenerierter und genuiner Indexikalität, a.a.O., S. 55-81, hier S. 68.

Geschichtlichkeit haben. Diese geht in die Produktion und Rezeption sowie in die Individualität der ästhetischen Objekte ein und entfaltet eine Bedeutsamkeit, die sich nicht mit Semiotizität gleichsetzen lässt. Semiotisch werden impliziert nicht, dass die Materialien zunächst „an sich“ jenseits irgendeiner Bedeutungshaltigkeit verharren, das hieße, sie jeglicher Relationalität zu berauben, wie auch andererseits die Weise der Produktion keineswegs asignifikant ist. Körper und Blut etwa sind – nicht erst ästhetik- und kunstgeschichtlich – alles andere als neutrale Schauplätze ästhetischer Erkundungen. Wie Monika Wagner in ihrer Vorstellung der vielfältigen ästhetischen Nutzungen von Blut (Tierblut, Menschenblut, Menstruationsblut) gezeigt hat, speisen sich die zahlreichen Provokationen, Skandale und Entrüstungen rund um Arbeiten von Künstler_innen wie Jenny Holzer, Ana Mendieta, Hermann Nitsch, Robert Morris, Nam June Paik, Suzanne Lacy, Gina Pane, Marc Quinn u. v. m. gerade aus dem Authentizitätsanspruch „der physischen Realität des Blutes“.¹⁶⁰ Dieser impliziert bei Weitem keine stumme, selbstevidente Einfachheit der Präsenz physischer Realität, sondern bürdet instantan eine historische und diskursive Last auf – von der christlichen Kommunion, Eucharistie und Opferritualen über Heldenblut und AIDS bis hin zur geschlechtsspezifischen Codierung und mit allen Aspekten einhergehenden historischen Tabubildungen und -brüchen.¹⁶¹ Seien es Nahrungsmittel oder Körperflüssigkeiten, die Geschichten der Praktiken, die diese Materialien mitorganisieren und in die sie eingebunden sind, lassen sich nicht einfach in ästhetischen Praktiken ausschalten. Vielmehr operieren ästhetische Produktionsanordnungen innerhalb der ausgebildeten, re-konfigurierbaren und materialisierten „Relevanzmuster“¹⁶² und „Relevanzbildung“¹⁶³ – der materialiter gezogenen Grenzen,

¹⁶⁰ Wagner: *Das Material der Kunst*, a.a.O., S. 224. Diesen ließen sich auch Arbeiten hinzufügen, die sich ohne Einsatz von Blut auseinandersetzen, z.B. die berühmte Installation von Judy Chicago *Menstruation Bathroom* (1971), Shigeko Kubotas Performance *Vagina Painting* (1965) etc. Ähnlich äußert sich Wagner auch über die Aktionskunst: „Zu den wichtigsten Verheißungen einer Kunst der physischen Körper gehörte die Aura des Authentischen.“ (Ebd., S. 271)

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 222-229.

¹⁶² Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin: Suhrkamp, 2012. S. 20. Hinter „Relevanzmuster[n]“ und „Relevanzbildung“ verbirgt sich Barads Versuch, den Foucault'schen Begriff des Diskurses posthumanistisch und vor dem Hintergrund eines agentuellen Materiekonzeptes zu reformulieren. Dabei werden insbesondere intraagierende „agentielle Schnitte“ (ebd., S. 34) zu zentralen diskursiven ‚Operationen‘. Hier ist nicht der Ort, Barads Diskurs-Konzept und damit eng verknüpfte Begriffe wie Apparat, Phänomen, Agentialität, Intraaktivität etc. ausführlich vorzustellen. Auf die relationstheoretische Signifikanz von Intraaktivität wurde bereits verwiesen. Barads Begriff der Intraaktivität stellt genauso wie Simondons Denken der Relationen eine Zurückweisung der Vorstellung dar, dass Relationen die ihnen vorhergehenden Relata nur verbinden, dass sie sich präexistierenden und fertig gegebenen Polen verdanken – ein Modell der Relationalität, welches seine begriffliche Gestalt in der *Interaktion* findet (vgl. ebd., S. 19). Phänomen ist dabei ein notwendiger Begriff, um die relationstheoretischen Verschiebungen zu machen. Phänomene, darin Simondons Präindividuellem nicht unähnlich, sind ontologisch-semantische Unbestimmtheiten innerhalb der Apparate, „die *ontologische Unzertrennlichkeit/Verschränkung* intraagierender ‚Agentien‘“ (ebd., S. 19). Sie gehen der Relata-Bildung und den Unterscheidungen wie Subjekt – Objekt, Beobachter – Messung, menschlich – nicht-menschlich, lebendig – tot etc. voraus. Intraaktion betont entsprechend „*wechselseitige Konstitution von Relata innerhalb von Phänomenen*“ (ebd., S. 105). Entscheidend ist an dieser Stelle, dass diese intraaktiven Konstitutionen auch eine diskursive Dimension haben. Das wäre, wenn man so will, der mögliche Anschlusspunkt des Ontogenetischen an Fragen der Diskursivität, die bei Barad entschieden weder auf Menschliches beschränkt ist, noch von diesem abhängt. In das (Re-)Konfigurieren scheint die Iterabilität aus performanztheoretischen Überlegungen eingewandert zu sein,

Aufteilungen vom Relevanten und Nicht-Relevanten, relational produzierter ontologischer, identitärer, semantischer etc. Bestimmtheiten, Eigenschaften und Ausschlüsse¹⁶⁴ –, die erstere gleichsam verschieben und reorganisieren können. Relevanzmuster, so könnte in verschiebender Anlehnung an Karen Barad pointiert werden, sind Einbindungen und Stabilisierungen der Weise der Praktiken und der Ergebnisse der relationalen Genesen in und zu temporären Regularitäten.

Während Nahrungsmittel etwa in variabler Weise in Relevanzmuster entlang der gradierbaren Grenzziehungen zwischen gesund – ungesund, essbar – giftig, arm – kostbar, eigen – parasitär, heimisch – exotisch, asketisch – gierig/maßlos, menschlich – tierisch etc. eingebunden sind, gehen diese in Inkorporierungspraktiken vor allem über operative Analogisierungen ein, sodass hier Analogien von künstlerischem Schaffen und Kochen oder Marinieren hergestellt werden. Operative Analogien zwischen künstlerischen Praktiken und Praktiken, die anderen Gegenstandsbereichen entnommen sind, sind verbreitet, wobei der Gegenstandsbereich der Küche neben Praktiken des Kochens auch Analogien zu metabolischen und abektiv besetzten Prozessen des Einverleibens, Verdauens und Ausscheidens implizieren kann. Über die damit angesprochene Konsumdimension können sowohl Modelle des Produzierens als auch des Rezipierens bzw. ihr Zusammenfall verhandelt werden.¹⁶⁵ Diesen Linien ließe sich auch die Analogisierung der künstlerischen Praktiken mit Prokreation hinzufügen, die nicht minder traditions- und variantenreich (gegendert) ist. Diese reicht über den konkreten Einsatz von Körperflüssigkeiten und Ausscheidungen (prominent Sperma und Menstruationsblut) weit hinaus und organisiert sich über Motive wie Zeugung, Schwangerschaft, Befruchtung, Empfängnis oder Geburt.¹⁶⁶ Dass mit solchen Produktionsmodellen und mit den in dieser Hinsicht nicht beliebigen Materialien auch die Geschichte und Zukunft des analogen Films – auf eine unübersehbar affektive

wie sie nicht zuletzt für Butlers Auseinandersetzung mit der diskursiv-performativen Produktion von Körpern wichtig ist. Wie Iter* steht Re* damit sowohl für Wiederholung wie Alteration, für Stabilisierung/Sedimentierung von Grenzziehungen wie ihre Verschiebung. Vgl. Butler, Judith: Körper vom Gewicht. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997. S. 21-41.

¹⁶³ Ebd., S. 21.

¹⁶⁴ Vgl. ausführlicher ebd., S. 30-43.

¹⁶⁵ Aufschlussreich sind hierbei Filme wie *OVEREATING* (16mm, Farbe, Ton, 3 Min., 1984) von Cécile Fontaine. Die Literatur zu diesem Thema ist sehr umfangreich, an dieser Stelle sei exemplarisch auf eine umfassende, literaturwissenschaftliche Arbeit verwiesen: Ott, Christine: Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne. München: Fink, 2011.

¹⁶⁶ Auch diese Linie ist nicht minder verbreitet. Vgl. exemplarisch Zimmermann, Anja: Von Produktion und Produktivität. Blut und Sperma als Kreationstoffe in der Kunst um 1960. In: Fayet, Roger (Hg.): Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein. Wien: Passagen Verlag, 2003. S. 97-114; Krüger, Matthias/Ott, Christine/Pfisterer, Ulrich: Das Denkmodell einer „Biologie der Kreativität“. Anthropologie, Ästhetik und Naturwissen der Moderne. In: Dies.: (Hg.): Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2013. S. 7-19; Wellbery, David E.: Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur. In: Begemann, Christian/Wellbery, David E. (Hg.): Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit. Freiburg i.B.: Rombach, 2002. S. 9-36.

Weise – verhandelt werden,¹⁶⁷ verweist einmal mehr auf den relevanzbildenden Überschuss gegenüber dem Semiotischwerden.

¹⁶⁷ Vgl. zur Lesart der hier thematisierten Filme als Verhandlung der technologischen Verschiebungen etwa Smith: *The Full Body Film*, a.a.O., S. 42-47 (die analogische Dimension taucht hier vor allem über das Altern auf, wie man es mit *SKIN FILM* thematisieren könnte) und Knowles, Kim: *Blood, Sweat, and Tears. Bodily Inscriptions in Contemporary Experimental Film*. In: *NECSUS 2.2* (2013): 447-463. Auch Knowles betont stark das Altern und die Vergänglichkeitsaspekte, während die mit dem Prokreativen angesprochenen Aspekte der Lebendigkeit bzw. Verlebendigung kaum eine Rolle spielen. Obwohl diese Lesart als Verhandlung technologischer Verschiebungen schwer von der Hand zu weisen ist, ist m. E. einiges an der Art der Narrativierung dieser Verhandlungen streitbar, vor allem die reflexartige Verlängerung der klassischen avantgardistischen Diskurse und Bewertungen. So wäre etwa gegen die mittlerweile überstrapazierte Rhetorik des Oppositionellen auf die starke affektive Dimension solcher Verhandlungen zu verweisen, was keineswegs eine Diskreditierung solcher Praktiken impliziert.

VI. AUTOGENERATION UND AUTODESTRUKTION

Ein Großteil der autogenerativen Verfahren tritt in Kombination mit Found Footage auf, wogegen die Arbeit mit selbstgedrehtem Material oder unbelichteten Filmstreifen im Vergleich zu ähnlichen fotografischen Experimenten seltener vorkommt. Während die Bearbeitung des gefundenen Films durch manuelle Direktpraktiken bereits auf den lettristischen Film zurückgeht,¹ verschränken sich die autogenerativen Praktiken mit dem fremden Filmmaterial verstärkt seit den 1980er Jahren. Dabei durchlaufen die Filmstreifen chemische und thermische Manipulationen, werden objektlos belichtet, vergraben oder auf Bäume aufgehängt, gekocht, mariniert oder in Flüssigkeiten getaucht und sich selbst überlassen. Sie werden demnach durch Einwirkung von chemischen Lösungs-, Farb- und Bleichmitteln, Salzkristallen, Hitze, Temperaturunterschieden, Licht, Bakterien, Mikroorganismen, Witterung, Wasser, Alkohol, vielfältigen toxischen Flüssigkeiten oder alltäglichen Stoffen aus dem Nahrungsmittelbereich Reaktionsprozessen ausgesetzt, die einen entscheidenden Bestandteil der Bild- und seltener Tonentstehung darstellen. Solche Praktiken lassen sich als Chemi-, Luminogramme und in Anlehnung an diese etablierten Begriffsbildungen weiterhin als Thermo-, Bakterio- und Meteorogramme bezeichnen.

Die seit langem in fotografischen kameralosen Praktiken kursierenden Begriffe Chemi- und Luminogramm sind allerdings erklärungsbedürftig. Obwohl diese – buchstäblich betrachtet – auch noch für herkömmliche kameragestützte Film- und Fotobilder gelten, die Schriften von Licht und Chemie darstellen, haben sie sich für spezifische kameralose Praktiken durchgesetzt. Luminogramme unterscheiden sich insbesondere von Fotogrammen, indem hier Licht(-bewegungen) ohne Verwendung von Objekten aufgezeichnet werden. Mit dem Herbeiführen und Fixieren der chemischen Reaktionen auf der empfindlichen Emulsionsschicht sind Chemigramme dagegen noch nicht präzise umrissen. Den Begriff² prägte Pierre Cordier in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre für seine experimentellen Fotoarbeiten, die die Grenzen zwischen Fotografie und anderen Künsten, Automatismus und Handwerk verwischen. Chemigramme, wie auch die anderen autogenerativen Operationen, können allerdings nicht zwangsläufig der „A-

¹ Vgl. Jutz, Gabriele: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien/New York: Springer, 2010. S. 205 sowie Cabañas, Kaira M.: *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. Chicago/London: Univ. of Chicago Press, 2014. S.36-48.

² Der Begriff entstammt dem ästhetischen Kontext. Das bedeutet nicht, dass die chemischen Bearbeitungen nicht vorher bekannt waren. Zahlreiche Wissenschaftler experimentierten im 19. Jahrhundert mit anderen Quellen außer Licht – Hitze, Chemie, Salze, Mechanik, Infrarot etc. –, um die Empfindlichkeit der Emulsion zu testen. Guillaume de Fontenay etwa bezeichnete diese Art der fotografischen Aufzeichnungen als „Chimicographien“. Vgl. Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010. S. 100f. Carl-Heinz Hargesheimer experimentiert seit 1946 mit chemigrammatischer Bildherstellung, nennt sie aber anders als Pierre Cordier „Gelatinesilbermalerei“. Vgl. Weltzien, Friedrich: *Defekt-Effekt. Realitätseffekte des Fotografischen*. In: Kleinhues, Alexandra (Hg.): *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*. München: Fink, 2008. S. 69-93, hier S. 85ff. Zu Pierre Cordiers Praktiken vgl. Cordier, Pierre: *Chemigramme*. In: Jäger, Ludwig/Holzhäuser, Karl Martin (Hg.): *Generative Fotografie. Theoretische Grundlegung, Kompendium und Beispiele einer fotografischen Bildgestaltung*. Ravensburg: Maier, 1975. S. 141-150.

photo-graphie“³, den Grafien ohne Lichteinwirkung, zugerechnet werden. Muss etwa bei Bakterio- und Meteorogrammen, der Arbeit mit Witterung und Bakterien und anderweitigen Mikroorganismen, die Rolle des Lichts zumindest als Hypothese eingerechnet werden, so schließen bereits Cordiers Chemie-Experimente Belichtung als Teilschritt ein.⁴ Chemigramme setzen demnach in dem Moment an, in dem in der Regel Entwicklungs- und Fixierungsprozeduren stattfinden. Statt aber das Material in spezialisierte Labore zu schicken, experimentieren die Filmemacher_innen selbst mit den Entwicklungs-, Fixierungs- und unterschiedlichen Färbemitteln, verändern die Reihenfolge der empfohlenen bzw. vorgesehenen Prozesse und fügen auch anderweitige, den herkömmlich vorbereiteten Herstellungsprozess überschreitende Chemikalien, etwa aus dem Bereich der Haushaltsmittel, hinzu. Dies stellt u. a. eine Intervention in die Arbeitsteiligkeit des industrialisierten Filmentstehungsprozesses dar, die sogar soweit gehen kann, dass Filmemacher_innen beginnen, die Filmemulsion eigenhändig herzustellen, wie dies etwa bei Esther Urlus' Film KONRAD & KURFURST (16mm, Farbe, Ton, 7 Min., 2013-14) der Fall ist. Weniger zielen die Chemigramme darauf, die vorher aufgezeichneten Bilder des Profilmischen zu entwickeln und zu fixieren und so aus der Latenz herauszuholen, sondern chemisch feldmäßige Faktoren herbeizuführen oder gefundenem Material hinzuzufügen. Neben Strukturen und Texturen können dabei auch Farben produziert werden, indem beispielsweise schwarzweiße Filmstreifen viragiert oder mithilfe anderweitiger Verfahren gefärbt werden – Praktiken, die etwa in Carl E. Browns Filmen zum Einsatz kommen.⁵

Neben dem Kanadier Carl E. Brown sind chemigrammatische Filmpraktiken insbesondere mit Jürgen Reble und dem Amerikaner Phil Solomon, aber auch mit der deutschen Gruppe *Schmelzdahin* (Jochen Lempert, Jochen Müller und Jürgen Reble, 1983-1989) unauflösbar verbunden, die nicht nur sehr früh, sondern vor allem auch kontinuierlich chemische Transformationen des Filmmaterials vorgenommen und beeindruckende Ergebnisse erzielt haben. Auch die Französin Cécile Fontaine verknüpft ihre *Décollage*-Techniken mit vielfältigen chemischen Prozeduren. In jüngerer Zeit haben u. a. Johannes Hammel, Hangjun Lee, Emmanuel Lefrant, Olivier Fouchar, Jennifer Reeves, Karl Lumieux, Ken Paul Rosenthal, Lawrence F. Brose und Pedro Maia diese Praktiken aufgegriffen, wobei chemische Behandlungen insgesamt häufig mit anderen direkten Techniken einhergehen – etwa den manuellen wie Handbemalung (Reeves, Lumieux), den optochemischen wie Sabattier-Effekten (Brown) oder Solarisation (Reeves), aber insbesondere auch mit Thermogrammen (*Schmelzdahin*, Brown, Rosenthal) und Bakterio- und Meteorogrammen (*Schmelzdahin*, Reble, Hammel, Rosenthal). Ausschließlich bakterio- und meteorogramatisch hergestellte Filme des unbelichteten Materials (Emmanuel Lefrant, David Gatten) und

³ Geimer: Bilder aus Versehen, a.a.O., S. 100.

⁴ Vgl. Cordier: Chemigramme, a.a.O., S. 142. Cordier experimentierte mit der Reihenfolge der Bearbeitungsschritte zwischen Lichteinwirkung, Entwicklung und Fixierung sowie mit ihrer unterschiedlichen Vertauschung.

⁵ Vgl. Brown, Carl: Cet entretien n'a rien à voir avec mon travail (1989). In: Brenez, Nicole/McKane, Miles (Hg.): Poétique de la couleur. Anthologie. Paris: Auditorium du Louvre/Institut de l'image, 1995. S. 137-139, hier S. 137.

Luminogramme (Cécile Fontaine, Luis Recoder) sind dagegen eher selten. Die Grenzen der Verfahren sind allerdings insgesamt fließend. Verdanken sich Toni Conrads „Kochfilme“ wie CURRIED 7303 (16mm, Farbe, o. Ton, 2 Min., 1973) oder 7302 CREOLE (16mm, Farbe, o. Ton, 1 Min., 1973) prominent thermischen Verfahren, bei denen u. a. Gewürze farbgebend zum Einsatz kommen, so lassen sich auch bei vergrabenen oder auf Bäume aufgehängten Filmstreifen Temperaturunterschiede als Faktoren nicht ausschließen. In den chemigrammatischen Experimenten können Hitze und Temperaturunterschiede bei den Entwicklungs- und Fixierungsprozeduren zur Herstellung von Runzelkorn (u. a. bei Carl Brown) verwendet werden. Auch fehlen bei Bakterio- und Meteorogrammen chemigrammatische Nuancen nicht, geht es hier doch nicht zuletzt darum, durch Einwirkung von Witterung, Bakterien oder anderweitigen Mikroorganismen Reaktionen der Emulsionsschicht zu bewirken, zu denen darüber hinaus mechanische Einschreibungen hinzukommen können.

Chemi-, Lumino-, Thermo-, Bakterio- und Meteorogramme müssen demnach lediglich als begriffliche Gewichtungen spezifischer kameraloser Operationen verstanden werden, während die Anordnungen eine Reihe weiterer Operationen und heterogener Kollaborateure und Co-Produzenten einschließen können. Die autogenerativen Praktiken können zur schillernden Genealogie der autopoietischen Bilder gezählt werden, die über die mit mechanischen Film- und Fotobildern verknüpften Formen der Selbsttätigkeit hinausgeht.⁶ Autogeneration erweist sich dabei als ein problematischer Begriff. Auf was kann in kollaborativen und co-produzierenden Praktiken, die einer Vielheit entspringen und eine Vielheit produzieren, überhaupt ein Selbst sinnvoll bezogen werden? Das Auto* impliziert vor diesem Hintergrund zunächst eine spezifische Negation, die die temporäre und partielle Abwesenheit oder Zurücknahme der menschlichen Herstellungsgesten in ästhetischen Praktiken postuliert. Positiv formuliert, werden damit die Besonderheiten der Involvierung und Anordnung der Filmemacher_innen adressiert. Diese changieren zwischen minutiösem Hantieren mit Chemikalien in der Dunkelkammer, das sich zwischen tastendem wie riskantem Ausprobieren und semi-kontrollierten Abläufen abspielt, und Minimierung der menschlichen Eingriffe bei Anordnungen, in denen die Filmstreifen sich selbst und den entsprechenden Milieus mit unscharfen Rändern überlassen werden. Beide sind keine Oppositionen, sondern Pole, zwischen denen sich der Ablauf der Operationen unterschiedlich rhythmisiert. Die Arbeit in der Dunkelkammer, die – wie bereits an Tscherkasskys Filmen thematisiert wurde – viele handwerkliche Aspekte einschließt, kann ebenfalls Arbeitsphasen des Sich-selbst-Überlassens beinhalten. So taucht Carl Brown die Filmstreifen bis zu acht Monaten in Chemikalien ein, um dadurch den Materialien Farben zu entlocken.⁷ Die Ergebnisse bzw. Zwischenergebnisse der autogenerativen Verfahren bringen nicht selten die Dimension mit sich, die Dario

⁶ Vgl. Weltzien, Friedrich: Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, zu Weltziens Autopoiesis-Begriff vgl. S. 11, Fn. 5. sowie Gamboni, Dario: Acheiropoiesis, Autopoiesis und potenzielle Bilder im 19. Jahrhundert. In: Weltzien, Friedrich (Hg.): Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, 2006. S. 63-74.

⁷ Vgl. Brown: Cet entretien n'a rien à voir avec mon travail, a.a.O., S. 138.

Gamboni als „potenzielle Bilder“⁸ umkreist hat. Sie sind nicht zuletzt ästhetisch unbestimmt und ambivalent. Auf der einen Seite erfordert dies interpretatorische Eingriffe durch Filmemacher_innen: Durch Selektion und Verwerfen des Erreichten, Montage, Ton- und Musikhinzufügung, Bearbeitung auf dem optischen Printer oder Manipulation der Projektionsgeschwindigkeit werden Effekte pointiert, Flecke zur Ikonizität verstärkt oder Unbestimmtheiten aufgelöst. Auf der anderen Seite implizieren sie eine Stärkung der Rezipienten für die Bildgenese,⁹ weil sich in diesen Filmen Sehen und Nicht-Sehen verschränken. Die zwischen antizipatorischer Vorläufigkeit des Noch-Nicht und Auflösung hin zum Nicht-Mehr changierenden Ästhetiken fordern ein vervollständigendes Hineinsehen ein. Einen wichtigen Aspekt der menschlichen Intervention stellt auch die Notwendigkeit dar, Stabilisierungs- und Fixierungsformen für die Reaktionsprozesse zu finden. Trockenlegung, Umkopieren oder Abfilmen der Zwischenergebnisse stellen einige Möglichkeiten bereit. Die Filmstreifen, auf denen autogenerative Manipulationen stattfanden, können sich signifikant von den weiteren Kopien hinsichtlich der Projizierbarkeit, materieller Instabilität, des Spielraums weiterer Reaktionsprozesse und -geschwindigkeiten, der Dicke und des Zustandes des Filmstreifens etc. unterscheiden. Die Rollen der Filmemacher_innen verändern sich demnach in Abhängigkeit vom Prozessablauf und lassen sich als die der Zuschauer, der Wartenden, der Manipulatoren, der Unterbrecher von Prozessen und der Deutenden von uneindeutigen Flecken, Klecksen und farbigen Strukturen konkretisieren.

Trotz der mehr oder weniger kontinuierlichen Involvierung der Filmemacher_innen in diesen Anordnungen verdienen diese spezifischen *Direktpraktiken* den Namen des Autogenerativen in dem Maße, wie hierbei der Eigensinn der nicht-menschlichen Kollaborateure und Co-Produzenten konzeptionell im Vordergrund steht. Auch bei chemigrammatischem Hantieren setzen zwar die Filmemacher_innen die Reaktionsprozesse mit in Gang, vollführen diese jedoch nicht. Entscheidende bild- und bisweilen tongenerative Prozesse der Kameralosigkeit, die mehr oder weniger zwischen Einschreibungen, Aufzeichnungen, Inkorporierungen und Hervortretungen bzw. ihrer Überlagerung situiert sind, entspringen nicht der menschlichen Geste. Obwohl es kaum eine künstlerische Produktionsweise gibt, in der die Künstler_innen nicht mit der Widerständigkeit seiner Co-Produzenten und Kollaborateure konfrontiert sind, die ihre Gesten und Ideen vereiteln und umlenken oder sie überraschen können und so jeden Produktionsprozess zu einer komplexen Aushandlung zwischen Erfahrungheit, Können, Absichten auf der einen und Zufälligkeit, Misslingen, Ereignishaftigkeit auf der anderen Seite machen, sind autogenerative Praktiken durch ein hohes Maß an Unberechenbarkeit und Eigentätigkeit der Materialien und Milieus gekennzeichnet, die nicht einfach einer graduellen Natur sind, sondern den entscheidenden Einsatz der autogenerativen Produktionsanordnungen ausmachen. Diese sind darauf ausgelegt, die

⁸ Vgl. Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books, 2002 sowie Gamboni: *Acheiropoiesis, Autopoiesis und potenzielle Bilder im 19. Jahrhundert*, a.a.O., S. 63-74.

⁹ Zur Stärkung des Rezipienten vgl. Gamboni: *Acheiropoiesis, Autopoiesis und potenzielle Bilder im 19. Jahrhundert*, a.a.O., S. 63.

vorgesehenen Funktionen und ihre Stabilisierung in Teilanordnungen von Belichten über Entwickeln und Fixieren bis hin zu konservatorischen Praktiken in Archiven umzulenken und ihren ungenutzten Spielraum auszuloten, um ihnen neue bzw. anderweitige Arten der Operativität zu entlocken. Das geschieht nicht selten um den Preis eines hohen Materialverbrauchs, aber auch des kompletten Materialverlustes. Diese machen einen notwendigen Teil der Anordnung aus, wie etwa Carl Brown mit Blick auf seine Chemigrammpraktiken bemerkte.¹⁰ In sich selbst überlassene Anordnungen ist diese Dimension mithin ostentativ. Den primären Schauplatz der autogenerativen Praktiken bildet dabei zwar die empfindliche Emulsionsschicht, allerdings handelt es sich nicht vorrangig um das System der vorbereiteten opto-chemischen Metastabilität, sondern um Einführung und Etablierung anderer – chemischer, thermochemischer, biochemischer, technoökologischer etc.

Das Verlassen von vorgezeichneten bzw. vorbereiteten Wegen impliziert Momente des Zufälligen und Unkontrollierbaren sowohl im Hinblick auf die Weisen der Herstellung als auch der Resultate – mit Möglichkeiten, die das Produktionsverfahren, die verwendeten Mittel und das Ausgangsmaterial eröffnen, aber nicht vorhergesehen wurden, die einen Umweg vorzeichnen, aber auch Scheitern mit sich bringen. Das Unvorhersehbare und Zufällige stößt aber nicht nur zu, sondern ist in vielen ästhetischen Praktiken durchaus kalkuliert. Gerade beim Sich-selbst-Überlassen der Filmstreifen muss mit diesen gerechnet werden. Die Einbindung zufälliger Generatoren in ästhetische Praxis, die seit der avantgardistischen Moderne immer wieder einen expliziten Charakter annimmt¹¹, zieht eine temporäre Entsubjektivierung des Machens nach sich. Dieser geht zwar die Entscheidung zum Zufälligen voraus, gefolgt wird sie aber von der „Überschreitung/Delegierung der Komposition, des Entwurfs, des komponierenden und determinierenden Willens auf die Zeichenmaterie, die Materialität des Zeichens, auf Bild, Bildträger oder Werk“¹². Nicht selten geht es im nächsten Schritt darum, die so entstandenen Ergebnisse zu wiederholen und Möglichkeiten zu finden, die Effekte gezielt herbeizuführen:

Depuis j'ai essayé plusieurs fois de retrouver les mémés résultats, sans succès. J'ai obtenu des résultats différents à chaque tentative. Souvent, tout dépend des étoiles! Cela constitue également

¹⁰ Vgl. Brown: Cet entretien n'a rien à voir avec mon travail, a.a.O., S. 138.

¹¹ Dass der Zufall nicht erst mit der Avantgarde in die Kunst Eingang findet, lässt sich nicht zuletzt auch an der Künstler-Erzählung von Plinius im 35. Buch seiner *Naturgeschichte* ablesen, der die gelungene Fertigstellung eines Gemäldes vom Maler Protogenes einem zufälligen Schwammwurf zuschreibt (vgl. hierzu Weltzien: Fleck, a.a.O., S. 277ff.). Seit der Avantgarde wird der Zufall jedoch explizit ästhetisch thematisiert und fruchtbar gemacht. Er verliert seinen beiläufigen Charakter. Vgl. Welsch, Wolfgang: Kreativität durch Zufall. Das große Vorbild der Evolution und einige künstlerische Parallelen. In: Abel, Günther (Hg.): Kreativität – XX. Deutscher Kongress für Philosophie, Kolloquienbeiträge. Hamburg: Meiner, 2006. S. 1185-1210. Hinweise zum Auftreten und zur positiven Bewertung des Zufalls in unterschiedlichen ästhetischen Praxen jenseits der Avantgarde finden sich u. a. in Weltzien: Fleck, a.a.O., passim; Gamboni, Dario: Stumbling over/upon Art. In: *Cabinet* Nr. 19 (2005): 58-61; Gamboni, Dario: Potential Images, a.a.O. passim; Gamboni, Dario: „Fabrication of Accidents“. *Factura and Chance in Nineteenth-Century Art*. In: *RES: Anthropology and Aesthetics* 36 (1999): 205-225; Stelzer, Otto: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. München: Piper, 1964.

¹² Reck, Hans Ulrich: Aleatorik in der bildenden Kunst. In: Gendolla, Peter/Kamphusmann, Thomas (Hg.): Die Künste des Zufalls. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999. S. 158-195, hier S. 180.

une part de mon travail: on peut trouver une méthode de développement pour seulement quelques images ou un film sans qu'il soit possible de la reproduire.¹³

Gerade der mit Kontingenzen behaftete Herstellungsprozess impliziert die Notwendigkeit von Aushandlung zwischen Zulassen von Zufällen, Erwerb von Erfahrungskönnen und Kontrollierbarkeit, um überhaupt interpretatorische Eingriffe vornehmen zu können.

1. Destruieren: Physische Verhandlungen I

In herbstlich-warme Töne getaucht, durchstreift ein Fahrradfahrer eine ländliche Straße und verliert sich in das Schwirren grobkörniger Zerknitterung. Diese weicht einer in bläuliche und bräunliche Zonen aufgeteilten, feinkörnigen Dispersion, die zwischen Filmkorn und Landschaft changiert. Die weiß-bläulichen, fein zersträubten Atomisierungen des Bildes kippen vom Wasserfall zur Filmchemie und umgekehrt. Die pointillisierten, zerknitternden, schwirrenden Partikel organisieren sich immer wieder zu Andeutungen menschlicher Körper, Bäume, Gesichter und Landstriche und lösen sich wieder auf. Selten erreichen die Verdichtungen der Partikel eine einfache ikonische Eindeutigkeit. Die Ästhetik des Ephemeren und die filmische Verzeitlichung lassen vielmehr die „Figurabilität“¹⁴ – als Spuren einer Prozessualität, die das Ikonische auf der Schwelle zum Entstehen in Reserve hält – unentscheidbar zwischen Noch-Nicht und Nicht-Mehr oszillieren. Phil Solomons Film mit dem mehrdeutigen Titel REMAINS TO BE SEEN (Super 8/16mm, Farbe, Ton, 17 Min., 1989/1994), der wie viele seiner Filme von Melancholie durchtränkt ist, präfiguriert durch die materielle Auflösungsästhetiken bereits das Thema des Verschwindens und schließlich des Sterbens, welches sich motivisch entfaltet, und konterkariert diese zugleich durch die Öffnung auf das Noch-Nicht. Der Film versammelt selbstgedrehtes Material, Home Movies und unterschiedliche, dem Home Movie nachempfundene Dokumentarfilmfragmente,¹⁵ die Menschen in alltäglichen Situationen wie Picknicken, Boots- und Autofahrten, Fahrradfahren oder Schwimmen zu zeigen scheinen. Diese lebensbejahenden Passagen, die Momente des Glücks oder des friedvollen Beisammenseins andeuten, werden mit Bildern aus dem Krankenhaus zwischengeschnitten, in denen jemand auf eine Operation vorbereitet und schließlich operiert wird. Die Bildfragmente werden begleitet durch die eine künstliche Beatmung signalisierenden Töne, die – unterstützt durch brennendes Knistern, entgrenzendes Nachhallen und orchestrale Klänge – schließlich verstummen

¹³ Reble, Jürgen: Jürgen Reble par Art Toung! In: *Revue & Corrigée* Nr. 12 (1992): o. A. (vergriffene Ausgabe) (Online unter: <http://www.filmalchemist.de/publications/rev-cor.html>) (Zugriff: 05.02.2012), o. P.

¹⁴ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*. Köln: DuMont, 2001. S. 176.

¹⁵ Vgl. Solomon, Phil/MacDonald, Scott: Phil Solomon. In: MacDonald, Scott: *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley [u. a.]: Univ. of California Press, 2006. S. 199-227, hier S. 214-217.

und den Herzstillstand der operierten Person markieren. Das chemisch manipulierte und auf dem optischen Printer bearbeitete Kameramaterial existiert in der Super 8- und 16mm-Version. Die Atomisierung einzelner chemischer Partikel betont die Körnigkeit des Filmsteifens, die gerade für Super 8 – die Peter Tscherkassky zum „Pointillismus, Impressionismus und abstrakte[n] Expressionismus der Kinematografie“¹⁶ erklärte – durchaus charakteristisch ist. Sie entfaltet eine Reihe von Ambivalenzen, die auf die eine oder andere Weise viele autogenerative Praktiken – und zwar in jeder der Phasen der ästhetischen Plurividuen – durchziehen.

Die in autogenerativen Anordnungen verbreitete Kopplung von gefundenem oder selbstgedrehtem Material mit chemi-, bakterio-, meteor- oder thermogramatischen Prozeduren verknüpft auf intrikate Weise Destruieren und Herstellen, Werden und Vergehen, Differenzierung und Entdifferenzierung. Destruieren und Herstellen gehen bereits operativ Hand in Hand, indem gerade das gefundene Fremdmaterial physisch manipuliert und angegriffen wird, um etwas Neuem Platz zu machen. Die Frage, ob es sich hierbei um eine Herstellung von Destruktion oder um Herstellen durch Destruktion handelt, ist allerdings nicht ohne Weiteres eindeutig und für alle Filme gleichermaßen zu beantworten. Die damit einhergehenden Resultate changieren zwischen Verfallsästhetiken und dem Zelebrieren des Vorläufigen und Kommenden, zwischen Deklassieren und Veredeln. Die direkten Manipulationen zersetzen nicht selten die ikonische Zeichenhaftigkeit des Fundmaterials und betreiben so eine partielle semiotische Entdifferenzierung, die nicht nur zugleich Symbolisierungsprozesse umso stärker in Gang setzen kann, sondern im nächsten Moment die materiellen Transformationsprozesse wieder auf das Ikonischwerden öffnet. Materielle Ruinierungen können die feldmäßige Organisation zur Gleichmäßigkeit, ästhetischen Stabilisierung, aber auch Energetisierung treiben. Solche Felder können wiederum zur bereits bei Man Ray auftauchenden Reinszenierung der (opto-)chemischen Metastabilität werden und auf die erste Phase verweisen, was das Vergehen und Auflösen von Relationen so an die Potenziale des Werdens zurückbindet. Dieses Gleiten auf semiotischer und feldmäßiger Ebene wird nicht selten durch weiterhin vor sich gehende materielle Transformationen begleitet, die das Verhältnis von Metastabilität und zur Stabilisierung neigender Instabilität zur Disposition stellen. Die Reaktionsfähigkeit des Filmstreifens und seiner empfindlichen Emulsionsschicht bildet den Durchgangspunkt für ästhetische Praktiken, die zwischen der Betonung ihres Bedrohungs- und Ermöglichungspotenzials changieren. Dies kennzeichnet dabei nicht nur die Produktionsoperationen dieser Filme, sondern wird auch in die entwickelten Themen, Gegenstände und Motive integriert.

Die Ambivalenzen der autogenerativen Filme, die genauso autodestruktive genannt werden können, entstehen vor dem Hintergrund einer bereits gemachten Feststellung: Nicht jede Transformation kann als Genese betrachtet werden. Während es jedoch viele Veränderungen gibt, die sich weder als Genesen noch als Verfall sinnvoll thematisieren lassen, geht es hier zugleich um eine Komplizierung, die Werden und Vergehen

¹⁶ Tscherkassky, Peter: Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich. In: Horwarth, Alexander/Ponger, Lisl/Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute. Wien: Wespennetz, 1995. S. 9-92, hier S. 71.

ihrerseits nicht auf einen einfachen Gegensatz hinausführt. Ambivalenz kann allerdings nicht mit Gleichsetzung verwechselt werden. Auch das Aufschieben einer Differenzierungsmöglichkeit macht letztere nicht automatisch überflüssig und es gilt, zumindest die Gefahr zu berücksichtigen, mit der Relativierung der Destruktion auch die Möglichkeit des Neuen zu verschütten. Trotz aller Positivierung des Unbestimmten¹⁷ und der Möglichkeit, das Neue wie das Verstörende in die Ambivalenz selbst zu verlegen,¹⁸ bleibt die Frage dringlich, ob nicht gerade werdensfixierte Philosophien – wie es die Simondon'sche ist – eine radikalere und eindeutige Form der Destruktion und Zerstörung brauchen – oder zumindest irgendeine Form des Unverfügbaren. Nicht zuletzt autogenerative Filme konfrontieren die philosophischen und theoretischen Konzepte des Werdens. Bei den Filmanalysen kann es allerdings nicht darum gehen, einer im Voraus getroffenen Präferenz zu folgen. Die filmischen Verhandlungen werden stattdessen gerade in ihrer Gebrochenheit, zwischen Ambivalenz und Vereindeutigung, untersucht. Dies geschieht nicht um der Ambivalenz willen, die ihrerseits einen Regress an Vereindeutigungen mit sich führt, insofern sie einer Differenz zwischen Eindeutigem und Uneindeutig-Mehrdeutigem entspringt. Vielmehr sind schnelle und einfache Antworten nicht zu erwarten. Auch werden diese durch die jeweiligen ästhetischen Phasen und ihre Wechselwirkung hindurch unterschiedlich ausfallen.

Die autogenerativen Anordnungen und Operationen lenken die Aufmerksamkeit auf einen vergleichsweise singulären, bereits gestreiften Moment Simondon'scher Überlegungen: Im Vortrag *Form, information, potentiels et métastabilité* (IPC, S. 31-69) wird nicht nur das Werden durch die Metastabilität hindurch thematisiert, sondern das Metastabilwerden selbst – infolge der Destrukturierung und Dedifferenzierung, der entstehenden Inkompatibilität, die zur Restrukturierung zwingt (vgl. IPC, S. 56f.). Es handelt sich hierbei weder um die nachträglich gewordene erste Phase der Individuation noch um die assoziierte Ladung der unaufgebrauchten Potenziale. Derart wirkt die beschriebene Ambivalenz zwischen Werden und Vergehen, Entdifferenzierung und Ausdifferenzierung, Aufbrauchen und Aufbauen von Spannungen bereits im Prozess der Individuation bzw. es ist ausdrücklich eine *Ambivalenz des Prozesses* und nicht der Resultate oder Endzustände. Dies zieht die Frage nach sich, zu welchem Moment die provisorische Destrukturierung in Destruktion umschlagen kann und ihre liminale Verflechtung so aufgelöst wird. Zugleich, so wäre zu betonen, kann die Restrukturierung ihrerseits ausbleiben bzw. verunmöglicht werden.

Insbesondere mit Blick auf Fotografie, was in dieser Hinsicht ebenfalls für Film gilt, wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass die optochemischen Grundlagen der Bildentstehung zugleich auch ihre Vernichtung mitbedingen. „Das Verfahren, das die Fotografie [und den Film] überhaupt erst *entstehen* läßt, trägt seinen eigenen *Tod* in

¹⁷ Vgl. Gamm, Gerhard: *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 81f.

sich.“¹⁹ Dies gilt bereits im Moment der Belichtung. Zu viel Licht bewirkt die Auslöschung des Aufgezeichneten in einer gleichmäßigen Schwärzung der Emulsionsschicht,²⁰ genau wie das zu lange oder unachtsame Entwickeln. „Ein und dieselbe Ursache bewirkte Erscheinen und Verschwinden der Abbildung.“²¹ Die Grenze zwischen Generation und Destruktion wird so zum einen zu einer Frage der Dosierung und des rechten Maßes, welche zugleich von energetischer und zeitlicher Art sind und in jedem einzelnen Bildherstellungsprozess Relevanz haben. Es gilt, in einer bestimmten Zeit die optochemischen Potenziale ungleichmäßig zu nutzen und anschließend zu entfernen. Zum anderen verläuft die Grenze entlang der Imagination der Unterbrechung der Prozesse, die die Lichtzeichnung bereits historisch zum Dispositiv und zur diskursiven Setzung einer Unterbrechung der Lichtempfindlichkeit durch Fixiermittel machen.²² Obwohl mit der Fixierung die optochemische Metastabilität im Großen und Ganzen und in der Regel – man denke nur an Killian Breiers Luminogramme²³ – verbraucht werden soll, bleiben die Aufzeichnungen mitnichten vor weiteren Reaktionen gefeit. Hitze, Feuchtigkeit, Mikroorganismen, Temperaturunterschiede, starke Sonnen- oder anderweitige Einstrahlung sind nur einige der Faktoren, die die materiellen Transformationen und Reaktionen der Emulsionsschicht mitkonstituieren und beschleunigen. Zu den klimatischen Umständen der Lagerungs- und Zirkulationsbedingungen sowie zur Existenzdauer der Filmstreifen kommt die wiederholte Projektion hinzu. Sie alle tragen zu kontinuierlichen Abnutzungs- und Alterungsprozessen bei, die in Form von Verbleichen, Verkratzen, Staubansammlung und vor allem von chemischem Zerfall auftreten können. Lässt sich diesbezüglich jedoch einfach von Abnutzung und Alterung oder sogar von irreversiblen „Strukturverlust“²⁴, von entropischem Charakter der Fotochemie, sprechen? Peter Geimer hat bezüglich vergleichbarer Phänomene in der Fotografie auf der Unmöglichkeit trennscharfer Unterscheidungen zwischen Entstehen und Zerstören, Zufall und Unfall, Fakten und Artefakten, Aufzeichnungen und Störungen der Aufzeichnungen bestanden.²⁵ Materialiter betrachtet, liegen Auflösungen von bestehenden und Bildungen von neuen Bindungen – Transmaterialisierungen – oder einfach Änderungen der materiellen Zustände vor. Ob Kratz- und Staubansammlungen neue feldmäßige Faktoren oder fortschreitende Abnutzungen des Materials, Bildstörungen oder -zerstörungen sind, lässt sich auf der Ebene materieller

¹⁹ Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998. S. 138.

²⁰ Vgl. Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010. S. 62.

²¹ Ebd., S. 63.

²² Vgl. ebd., S. 42-48, 62f. sowie Dubois: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S. 138.

²³ Vgl. zu Breiers auf sukzessive Veränderung angelegte Luminogramm-Praktiken Schönegg, Kathrin: *Kalkulierte Distanz. Zur Autopoiese, Abbildung und Abstraktion in Fotografien nach 1970*. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra/Schönegg, Kathrin (Hg.): *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*. München: Fink, 2013. S. 51-71, hier S. 67-71.

²⁴ Hagen, Wolfgang: *Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung*. In: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 195-235, hier S. 233.

²⁵ Vgl. Geimer: *Bilder aus Versehen*, a.a.O., S. 60-110.

Transformationen allein nicht so ohne Weiteres festlegen. Die Möglichkeiten solcher Urteile hängen vielmehr von Individuationsgraden und -regimen, von Berücksichtigung der Phasen und Größenordnungen, von konkreten Praktiken und ihrer iterativen Bestätigung ab. So können solche Spuren vor dem Hintergrund der herausgebildeten Erwartung einer möglichst realistischen, ikonisch relativ eindeutigen Bildwiedergabe als störende und zu tilgende Fehler erscheinen. Aber nicht nur mit Blick auf Prozeduren der Sichtbar- und Hörbarmachung, sei es beim Aufzeichnen oder Projizieren, können solche Vereindeutigungen stattfinden, sondern auch mit Blick auf Aufbewahren und die Funktion der Speicherung. Gerade wenn thermo-, bakterio- und meteorogramatische Praktiken auf bereits anderweitig belichtetes, entwickeltes und fixiertes Filmmaterial angewandt werden, stellen sie aus der Perspektive der Konservierungspraktiken und der Stability Studies, aber auch der Restaurierung, genau das dar, dem es entgegenzuwirken gilt:

An inadequate preservation of the film, e.g. at too high a temperature or humidity level, can cause the film emulsion to decompose. In this case there may be areas of the image in which the emulsion has „melted“ and the image information is lost. [...] Inadequate preservation conditions can also cause the proliferation of organisms in the emulsion such as fungi and bacteria. In this case, the image will be literally consumed.²⁶

Stellen für Archive und Stability Studies bestimmte Korrelationen von Feuchtigkeit und Temperatur und ihre Intoleranzbereiche,²⁷ Mikroorganismen und Pilze etc. eine riskante, zu vermeidende und in kontrollierten Milieus zu regulierende Instabilität des Filmerbes dar, so changieren diese nun in den entfesselten autogenerativen Anordnungen zwischen dem, was die Metastabilitäten und den Zerfall, Verfall mitkonstituiert. Aber auch chemigrammatische Bearbeitungen des gefundenen oder selbstgefilmten Materials rücken die autogenerativen Praktiken in den Kontext der institutionspolitischen und gedächtnisökonomischen Dimension der Alterungs- und Verfallserscheinungen. Neben dem mechanischen und biologischen Verfall stellt insbesondere der chemische das größte Problem der Filmsammlungen dar.²⁸ Filmarchive sehen sich mit der Bedrohung ihrer Bestände durch den materiellen Eigensinn nicht zuletzt der Filmbasis konfrontiert. In ersteren waltet der unaufhaltsame Verfall des Nitratfilms (und damit der mögliche Verlust insbesondere der frühen Filmbestände) und zunehmend auch das Vinegar-Syndrom der Acetatfilme. Bis Anfang der 1950er Jahre und bevor sich der Sicherheitsfilm auf Acetatbasis und später Polyesterbasen durchsetzten, bestand der Filmträger aus der leicht explosiven und brennbaren Nitratzellulose (Nitratfilm entzündet sich bei 130° C, ältere Filme im

²⁶ Fossati, Giovanna: *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2011. S. 87f.

²⁷ Vgl. dazu ausführlich Bigourdan, Jean-Louis: *From the Nitrate Experience to New Film Preservation Strategies*. In: Smither, Roger (Hg.): *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*. Brüssel: FIAF, 2002. S. 52-73.

²⁸ Vgl. ebd., S. 53.

fortgeschrittenen Verfallsstadium bereits bei 40° C und setzen hochgiftige Gase frei²⁹), die unmittelbar nach der Herstellung dem kontinuierlichen und lediglich durch professionelle Lagerung verlangsamt, autokatalytischen³⁰ Verfall ausgesetzt ist. Die lange Zeit die Konservierungspraktiken dominierenden Erfahrungen mit Nitratfilm wichen im Zuge der Stability Studies der Einsicht, dass auch der Acetatfilm nicht minder instabil ist,³¹ während der vergleichsweise stabilste Polyesterfilm zum Verblassen der Farben neigt.³² Zugleich verschoben sich die Berücksichtigungen der intrinsischen Materialaspekte (Zusammensetzung des Filmstreifens) zu extrinsischen, wie Lagerungsbedingungen, Temperatur und Feuchtigkeit.³³ Es wäre aus der Perspektive dieser Arbeit allerdings anzumerken, dass es sich hierbei weder um intrinsische noch extrinsische Faktoren handelt, sondern um genuin relationale Affordanz und Eigenschaften von Materialien. Neben Verfärbungen, Verbleichen, Ablösung der Emulsionsschicht entstehen Schäden des Filmmaterials in Form von Schrumpfungen, Verklebungen, Kratzern, Verbeulungen, Perforationsschäden u. a. Die Konfrontation mit der Bedrohung der Filmarchive infolge der chemischen Instabilität und Verderblichkeit des Materials führte nicht nur zur Reevaluierung des Kinos und zur erwachten Wertschätzung des frühen Films,³⁴ welche nun vom Unterhaltungsformat zum schützenswerten Reservoir des kulturellen Gedächtnisses aufstiegen, sondern auch zur Öffnung der Archive für Wissenschaftler und breiteres Publikum. Denn Filmarchive waren, wie Thomas Elsaesser betont hat, lange Zeit für akademische Forschungen schwer zugänglich, es bestand eine Art Okkupation seitens der Archivare, die ihre Schätze hüteten.³⁵

Die Wachsamkeit für das Verschwinden der Filmbestände und die Auflösung des Kulturerbes setzen bisweilen eine nostalgische und melancholische Hinwendung zu den nun aufscheinenden Absenzen und Lücken der Archive frei, die sich in Fotografien und Filmen als eine den historischen Horizont eröffnende Ästhetik des Ruinierten manifestiert und den Verlust betrauert. Der französische Fotograf Éric Rondepierre

²⁹ Vgl. Bundesarchiv: Dienstanweisung des Bundesarchivs: Dienstanweisung zum Umgang, zur Bearbeitung und Lagerung von Nitrofilmen (Zellhorn) im Bundesarchiv – Filmarchiv. Bundesarchiv: Berlin, 2003. S. 1.

³⁰ Vgl. zur Autokatalyse des Nitrats Bigourdan: From the Nitrate Experience to New Film Preservation Strategies, a.a.O., S. 55.

³¹ Vgl. ebd., S. 57.

³² Vgl. ebd., S. 61.

³³ Vgl. ebd., S. 53.

³⁴ In diesem Kontext ist es wichtig zu betonen, dass gerade die Found Footage-Praktiken zur Wiederentdeckung und Neubewertung des frühen Films beigetragen haben, indem sie auf sie zurückgriffen und archäologischen Analysen unterzogen haben: etwa Al Razuti, VISUAL ESSAYS: ORIGINS OF FILM (16mm, Farbe, s/w, Ton, 68 Min., 1973-1984); Ken Jacobs, TOM, TOM, THE PIPER'S SON (16mm, Farbe, s/w, o. Ton, 115 Min., 1969/1971) oder Ernie Gehr, EUREKA (16mm, s/w, o. Ton, 30 Min., 1974). Zahlreiche Found Footage-Filmemacher_innen widmen ihm bis heute Hommagen und treiben das kanonisierte Wissen an die Grenze, beispielsweise: Ken Jacobs, THE GEORGETOWN LOOP (35mm, s/w, o. Ton, 11 Min., 1996); Bill Morrison, DEATH TRAIN (16mm, s/w, Ton, 17 Min., 1993); Teile von Gustav Deutschs FILM IST. 1-6 (16mm, s/w, Farbe, Ton, 60 Min., 1998, work in progress) und FILM IST. 7-12 (35mm, s/w, Farbe, Ton, 93 Min., 2002, work in progress); Peter Tscherkassky, L'ARRIVÉE (35mm CinemaScope, s/w, Ton, 2:09 Min., 1997/98) u. v. m.

³⁵ Vgl. Elsaesser, Thomas: Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media. In: Hediger, Vinzenz (Hg.): Films That Work. Industrial Film and the Productivity of Media. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2009. S. 19-34, hier S. 25.

arbeitet etwa in seinen Serien *Précis de décomposition* (1993-1995), *Moires* (1996-1998) und *Les Trente étreintes* (1997) mit verfallendem Filmmaterial, welches er in internationalen Archiven und Bibliotheken auflistet, aneignet und in großformatigen Fotografie-Serien präsentiert. Peter Delpout widmet seine Found Footage-Arbeiten wie *LYRISCH NITRAAT* (35mm, s/w, Farbe, Ton, 50 Min., 1990) oder *DIVA DOLOROSA* (35mm, s/w, Farbe, Ton, 70 Min., 1999) dem Vergessen und Verschwinden historischer Film- und Wahrnehmungsformen oder den unbekanntem Filmemachern, wobei der offensichtliche chemische Verfall in *LYRISCH NITRAAT* nur die äußerste Form des thematisierten Vergehens und des Vergangenen darstellt. Auch Bill Morrison mobilisiert die Vergangenheit der Filmgeschichte als das „Sterben des Films“ in *DECASIA* (35mm, s/w, Ton, 67 Min., 2002), *THE MESMERIST* (35mm, Farbe, Ton, 16 Min., 2003) und *LIGHT IS CALLING* (35mm, Farbe, Ton, 8 Min., 2004), die von seinem systematischen Interesse an den filmischen Ruinen und an dem physischen Zerfall des Filmmaterials zeugen, welches er in langwierigen Rechercheprozessen in unterschiedlichen, internationalen Filmarchiven auffindet.

Diese „Archivkunstfilme“³⁶ betonen die archäologische, analytische und diskursive Kraft der Found Footage-Praxis, die sich auf die Auseinandersetzung mit dem Archivarischen und dem (Bild-)Gedächtnis und damit auch mit der Rolle der ästhetischen Objekte für die Konstituierung des Kulturellen richtet. „Archivkunstfilme“ beziehen sich dabei nicht nur auf offizielle und private Archivbestände und massenkulturelle Erzeugnisse, d. h. nicht nur auf das Sichtbare, das in die kulturellen Bildervorräte und kollektives Gedächtnis eingehen kann. Vielmehr arbeiten sie auch mit Outtakes, Filmabfall, unbrauchbaren Sequenzen oder den sogenannten „orphan films“³⁷, d. h. dem der Unsichtbarkeit Geweihten, und lassen sich mit dem Filmemacher Nathaniel Dorsky deswegen ebenso als „lost‘ footage“³⁸ bezeichnen. Die sekundäre Geste des Aneignens konvergiert unter diesem Aspekt in der Geste des Aufbewahrens sowie der Bezeugung der Vergangenheit und beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Archiv und Geschichtsrepräsentation, Exklusions- und Inklusionsmechanismen, Gedächtnis, Zeitlichkeit und Materialität des Archivarischen.

Wie verhalten sich aber die gezielt chemi-, bakterio-, thermo- oder meteorogramatisch herbeigeführten Manipulationen des Fremdmaterials zu diesen Archivkunstfilmen und zu konservatorischen Stabilisierungspraktiken, für die es sich bei den materiellen

³⁶ Vgl. Sandusky, Sharon: The Archeology of Redemption. Toward Archival Film. In: *Millennium Film Journal* 26 (1992): 2-25; dt. Sandusky, Sharon: Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm. In: *Blimp* 16 (1991) (Sonderheft Found Footage. Filme aus gefundenem Material): 14-22.

³⁷ „Orphan films“ ist ein archivarischer Ausdruck für Filme, die vergessen oder negiert wurden; die von der Filmgeschichte vernachlässigt werden; keinem Copyright unterliegen; unbekanntem Ursprungs, underground, schlicht unbekannt sind; sich im Verfall befinden und Genres wie Gebrauchsfilm, Home Movie, Avantgardefilme, ethnografische oder wissenschaftliche Filme einschließen. Seit 1999 organisiert die University of South Carolina um den Filmhistoriker Dan Streible Symposien, die den „orphan films“ gewidmet sind (vgl. <http://www.sc.edu/orphanfilm> (Zugriff: 14.02.2012)). Vgl. Zimmermann, Patricia R.: The Home Movie Movement. Excavations, Artifacts, Minings. In: Ishizuka, Karen L./Zimmermann, Patricia R. (Hg.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of California Press. 2008. S. 1-28, hier S. 12.

³⁸ Vgl. Zryd, Michael: Found Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins Tribulation 99. In: *montage AV* 11.1 (2002): 111-134, hier S. 114.

Transformationen um Verfall handelt? Verlieren die Ergebnisse durch absichtsvolles Herbeiführen und Beschleunigen ihren Status als Verfall und mithin „seinen Status als Defekt und Störung“³⁹? Verliert der gefundene Verfall in den Archivkunstfilmen durch die Geste des Auflesens bereits diese potenziell störende, zu vermeidende Dimension? Zu diskutieren ist ebenfalls, ob sich der Unterschied zwischen den Praktiken einfach über die Frage des Absichtsvollen als ein Unterschied zwischen Störung einerseits und Zerstörung andererseits machen lässt, wie Peter Geimer vorschlägt,⁴⁰ oder ob Zerstörungen nicht vielmehr erst Störungen produzieren und somit gerade kein absichtsvolles Pendant letzterer sind. Die Tatsache, dass hierbei nachträgliche Bearbeitungen vom kameragestützten Bildmaterial – bis zu seiner Nichtwiedererkennbarkeit – stattfinden, macht diese Operationen nicht automatisch zu ästhetischen Reinszenierungen von Verfall, Zerstörung oder Störung. Carl Browns Filme wie *MEMORY FADE* (35mm, Farbe, Ton, 35 Min., 2009), bei dem chemische Manipulationen, Viragierungen und Sabattier-Effekte zusammenkommen, entfalten eine chromatische Ästhetik des Spektralen und der bis zur Gewaltigkeit gesteigerten Dis-Apparition. In Phil Solomons *THE SNOWMAN* (16mm, Farbe, Ton, 8:30 Min., 1995) sind die menschliche Figuren von feinen Linien umwoben, die, unterstützt durch akustisches Heulen des Windes und weitere Bearbeitungen⁴¹, die vorgefundenen Veralterungsspuren des gefundenen Materials in Schneesturm transformieren, um eine Szenerie der Einsamkeit und Isolation zu entfalten. Nicht alle autogenerativen Bearbeitungen führen demnach zu Ästhetiken, die sich auf Verfall überhaupt beziehen lassen. Gleichwohl sollen letztere in folgenden zwei Kapiteln im Vordergrund stehen. Welche Antworten auf die aufgeworfenen Fragen gegeben werden können, wird dabei entlang der Differenzierung von Destruieren und Zerstören ausgelotet.

Ästhetik des Verfalls

Grünlich-gelbliche Flecke legen sich über Durchschimmerungen ikonischer Bildreste, die Gesichter und Körper eines Paares zeigen, und löschen sie bisweilen zugunsten pulsierender Farbverschmierungen aus. Gelegentliche vertikale Verschrämmungen indizieren die Möglichkeiten mechanischer Verletzung der Filmstreifen beim Transport während der Projektion. Feingliedrige, netzartig Risse, die immer wieder das ganze Bild ergreifen, evozieren die Krakeelen alter Ölgemälde, um gegen Ende des Films fluidaleren Schichtverformungen zu weichen. *DIE LIEBENDEN* (Super 8/ Beta SP, Farbe, Ton, 7 Min, 2004) ist der zweite Film in Johannes Hammels Trilogie, die auch *DIE BADENDEN* (Super 8/Beta SP, Farbe, Ton, 4:30 Min, 2003) und *ABENDMAHL* (Super

³⁹ Geimer: *Bilder aus Versehen*, a.a.O., S. 130.

⁴⁰ Vgl. Geimer, Peter: Was ist kein Bild? Zur Störung der Verweisung. In: Ders.: (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 313-341, hier S. 315.

⁴¹ Solomon schweigt explizit über konkretere Nachbearbeitungen der gefundenen Veralterungsspuren und des vorgefundenen Schimmelbefalls. Vgl. Solomon/MacDonald: *Phil Solomon*, a.a.O., S. 217.

8/Beta SP, Farbe, Ton, 9:30 Min, 2005)⁴² umfasst und in der gefundene Filmfragmente in den Zustand des Verfalls überführt sowie Veralterungs- und Abnutzungsprozesse gezielt beschleunigt werden.

Als Ausgangsmaterial des siebenminütigen Films diene ein alter Super 8-Pornofilm, der durch die Bearbeitung ästhetisiert und erotisiert wird. Eingeleitet wird dieser durch einen Kuss, der metonymisch nicht nur einen Geschlechtsakt antizipiert, sondern diesen auch als eine Liebesbeziehung rahmt. Der stark verlangsamte Bilderfluss intensiviert das Geschehen, indem den einzelnen Bewegungen und Gesten Intimität und Zärtlichkeit verliehen werden. Auch die die Bildoberfläche befallenden Verfallsspuren verstärken diesen Eindruck einer entrückten und schamhaft verhüllten Atmosphäre. Beide Aspekte etablieren das Spannungsverhältnis zwischen dem Verharren im Jetzt und dem langsamen Verschwinden, das am Ende des Films motivisch eingeholt wird und den Tod präfiguriert. Ein Freeze Frame, der den sich bereits in der Verlangsamung anbahnenden Stillstand verwirklicht, kündigt die Trennung und eine abschließende Autofahrt an, die im Nirgendwo endet. Der repetitive, mechanizistische Ton treibt in unerbittlicher, bedrohlicher Unablässigkeit diese Verlangsamung und das nahende Ende stoßartig voran und überlagert die kaum hörbaren melodischen Spuren und den verzerrten Stimmgesang, die bisweilen aufscheinen. Die Spuren der Alterung und der Zersetzung, die ikonisch identifizierbaren Bildreste des Ausgangsmaterials und der Ton kommentieren sich gegenseitig, wie sie sich ihre Eigentümlichkeit bewahren.

Die verwaschenen Flecke und Schraffuren der Filmemulsion, die typische Marker der materiellen Eigendauer der verfallenden und alten Filme sind, etablieren den Charakter zeitlicher Vorläufigkeit, der eine gänzliche visuelle Tilgung antizipiert. Ungeachtet ihrer gezielten Herbeiführung handelt es sich bei DIE LIEBENDEN nicht so sehr um Zerstörungs-, als vielmehr um Destruktionsakte im Flusser'schen Sinne, die unterschiedliche Bezugsgrößen aufweisen: „Zerstörer zerstören Störendes, Destruktoren destruieren Strukturen.“⁴³ Was – ästhetisch gewendet – vorliegt, Destruktion oder Zerstörung oder sogar ihr Zusammenfallen, ist eine Frage der Aushandlung durch die verschiedenen Phasen des ästhetischen Objekts hindurch.

Anders als in ABENDMAHL, in dem sich intakte und verfallene Passagen abwechseln, erstreckt sich die Destruktion in DIE LIEBENDEN auf nahezu alle visuellen Elemente des Ausgangsmaterials, indem ihre Organisiertheit sukzessive abgebaut wird. Die

⁴² Abweichend zu sonstigen Filmangaben wird hier neben dem direkt bearbeiteten Ausgangs- auch das Verleihformat für alle drei Filme geführt. Zu Produktionsdetails vergleiche weiter unten.

⁴³ Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf [u. a.]: Bollmann, 1991. S. 103. Ihre Differenzierung wird im nächsten Kapitel ausführlicher thematisiert. Mit den Differenzierungsmöglichkeiten zwischen Destruktion und Zerstörung habe ich mich bereits in zwei kurzen Aufsätzen beschäftigt, die einen frühen Entwicklungsstand der Dissertation widerspiegeln und von relations-theoretischen Aspekten und dem Phasenpluralismus noch unberührt sind: Moskatova, Olga: Unstable Matter. Destruction, Deconstructing and Des-obstruction in Cameraless Film. In: Walden, Jenny (Hg.): Art and Destruction. Newcastle: Cambridge Scholars Publ. 2013, S. 96-116 sowie Moskatova, Olga: Was ist keine Störung? In: Klung, Katharina/Trenka, Susie/Tuch, Geesa (Hg.): Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg: Schüren 2013, S. 282-292. Die in diesen angestellten Überlegungen schlagen sich auf der Ebene der Strukturierung der Thematik in drei Unterkapitel VI.1-3 nieder. Zugleich wird an Teile der Filmanalysen angeschlossen.

spezifische Erscheinungsweise der Spuren des beschleunigten Veraltens, die Reste der Wiedererkennbarkeit des Ausgangsmaterials und das darin Gezeigte sowie ihr Wechselverhältnis stellen dabei entscheidende Faktoren dafür dar, hier überhaupt von einer Form vom Vergehen auszugehen. Genau diese spezifischen bildinternen Differenzen etablieren etwa chemigrammatische Bearbeitungen oder Vergrabungen von unbelichtetem Material nicht, wie die vollständige Auslöschung des Ausgangsmaterials dieses Spannungsverhältnis überschreitet. Ihre materiellen Transformationen in die Vergänglichkeitsthematik einzuschreiben, ließe darauf hinaus, den ästhetischen Überschuss ersteren gegenüber zu ignorieren oder sogar jeglichen herkömmlichen optochemischen Belichtungsprozess qua materielle Transformation als Verfall oder Destruktion verstehen zu müssen. Die spezifischen bildinternen Differenzierungen in DIE LIEBENDEN markieren das gefundene Material als die Mesoordnung, als die Größenordnung des Individuierten, zu der die Destruktion relativ ist. Ohne die Angabe der Größenordnung ist jeder Bezug auf das Vergehen – denn auch die kristallinen Silberhalogenide sind aus der Perspektive Simondon'scher Individuationsphilosophie Individuen, die das Verhältnis von Entstehen und Vergehen notwendig an einen Regress der Größenordnungen zurückverweisen – sinnlos. Die Spuren der Direktpraktiken entdifferenzieren die vorgefundenen Strukturen des Found Footage-Pornofilms: Zunächst wird seine ikonische Dimension in Mitleidenschaft gezogen. Bildpartien werden ausgelöscht, andere schimmern hindurch. Dabei werden vor allem die menschlichen Körper und Gesichter defiguriert, die sich bisweilen an der Grenze der Verähnlichung mit den Chemieflecken bewegen. Zugleich verflacht nicht nur die zentralperspektivisch organisierte Räumlichkeit zur nahezu haptischen Oberfläche. Ihre Textur überzieht und überlagert auch die Einstellungsgrößen und die Montagerelationen in einem langsamen, verworrenen Fluss.

Die Destruktion der gefundenen Mesoordnung impliziert indessen keine feldmäßige Homogenität und keinen spannungslosen Gleichgewichtszustand. Der Verfall erweist sich als eine prozessuale Figur der Zwischenzustände und Schwellen, sodass es rhetorisch nicht zufällig sein kann, wenn Simondon in seiner Kritik der guten und stabilen Formen diese mit dem *Endzustand* und nicht mit der zeitlichen Entfaltung des Verfallens korreliert (vgl. IPC, 48f.). Dinge, die im Verfall begriffen sind, befinden sich nicht nur zwischen Intaktheit und totaler Destruktion und markieren damit eine Zeitlichkeit zwischen Vergangenheit und Zukunft, sondern auch zwischen aktueller und fortschreitender Vernichtung.⁴⁴ In dieser Übergänglichkeit werden die materiell-semiotischen und feldmäßigen Strukturen des Ausgangsmaterials destruiert und seine Relationen aufgelöst, aber es bleibt nicht aus, dass sich in diesem Auflösungsprozess zugleich neue Strukturen und Relationen herausbilden. Die Destruktionen führen in DIE LIEBENDEN allerdings nicht zum Rückverweis auf die erste Phase der optochemischen Metastabilität wie bei Man Ray oder Phil Solomons REMAINS TO BE SEEN. Die Marker der Art der Metastabilität, der sich das gefundene Material verdankt, fehlen. Sie drängen vielmehr zur Verschiebung materiell-semiotischer und feldmäßiger Strukturen. Die

⁴⁴ Vgl. Böhme, Hartmut: Zur Ästhetik der Ruinen. In: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 287-304, hier S. 287f.

feldmäßige Organisation tendiert zu einer malerischen, in der vor allem Farbrelationen auf der einen und die Spannung zwischen Massierung großflächiger farbiger Flecke und Bereiche und Detailliertheit feiner Risse und Male auf der anderen Seite als Faktoren dominieren. Im Wechselspiel zwischen Sehen und Nicht-Sehen, die die Zersetzung des Ikonischen nach sich zieht, stellt sich aber auch eine verschobene Ikonizität ein. Wie Geimer bemerkt, können Verfallserscheinungen nicht nur einen mimetischen Charakter annehmen, es ist vielmehr schwer, sie nicht so zu betrachten.⁴⁵ Farben oder Chemie können unkalkulierte Effekte hervorbringen, wenn sie Münder zum Schrei verzerren, die Augen aushöhlen, Körperöffnungen besetzen oder die Gesichter in Tränenschleier verhüllen. Nicht immer setzen konkretisierend-ikonisierende Nuancen allein auf visueller Ebene ein. In Phil Solomons chemigrammatischen Film TWILIGHT PSALM II: WALKING DISTANCE (16mm, Farbe, Ton, 23 Min., 1999) entspringen sie feldmäßiger Relationalität aus Bild und Ton. Chemische Flecke werden akustisch als Wellen, Feuer oder Wind ikonisiert. In DIE LIEBENDEN scheinen sich bisweilen schwarze, schwirrende Kleinflecke in einen Vogelschwarm zu verwandeln. Zugleich greift der Strukturverlust der Filmchemie auf die Körper der Liebenden über und parallelisiert diese mit den natürlichen Prozessen des Alterns und Sterbens. Die Gesichter werden durch den Verfall skelettiert, die menschlichen Figuren werden im Auflösungsprozess entsubjektiviert, ihre gestische und mimische Expressivität getilgt. Verfallende Bilder werden so zu Bildern verfaulender und kadavröser Körper. Die körperliche Grenzauflösung, die durch die Brüchigkeit und Zerfallenheit des Bildes evoziert wird, und der repetitive, stoßartige Ton verschränken gleichzeitig die Vergänglichkeit und die Ahnung des Todes mit der transgressiven Dimension des Erotischen:

Im Übergang vom normalen Zustand zur Begierde wirkt die grundlegende Faszination des Todes. In der Erotik geht es immer um die Auflösung schon gebildeter Formen. Ich wiederhole es: jener Formen des sozialen, geregelten Lebens, welche die diskontinuierliche Ordnung der genau bestimmten Individualitäten ausmachen, die wir sind.⁴⁶

Für Bataille sind Erotik und Tod über das ihnen jeweils zugrunde liegende Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität unauflösbar miteinander verbunden. Es umschreibt den Zustand der Individuation, die auf Trennung, Verschiedenheit und auf den in physischer Abgeschlossenheit manifestierten Grenzen zu anderen basiert. Die Differenz erweist sich dabei als ein „Abgrund“, der die Nähe zum Tod bereits erahnen lässt.⁴⁷ Die diskontinuierlichen Wesen sind danach bestrebt, die Kontinuität des Seins einzuholen. Das der Erotik eigene Moment der Auflösung, Destrukturierung und Infragestellung der Wesen durch den transgressiven Akt der Verschmelzung strebt der Kontinuität zu, ohne die Grenze zu ihr jedoch vollständig zu überschreiten, die gleichbedeutend mit dem Tod wäre.⁴⁸ Selbst im Tod ist sie für Bataille unerreichbar. DIE LIEBENDEN entfaltet das Wechselverhältnis zwischen Eros und Thanatos durch das Spannungsverhältnis

⁴⁵ Vgl. Geimer: Bilder aus Versehen, a.a.O., S. 126.

⁴⁶ Bataille, Georges: Der Heilige Eros (L'Érotisme). Mit einem Entwurf zu einem Schlusskapitel. Frankfurt/Main: Ullstein, 1979. S. 18.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 12f.

⁴⁸ Vgl., ebd., S. 18.

zwischen Spuren der direkten Manipulationen und dem Found Footage hindurch. Der endgültige Übertritt wird dabei nicht nur angedeutet, sondern auch vollzogen. Der zerplatzte Filmstreifen umspannt die beiden Körper der Liebenden wie eine Haut, vermischt sie zu einem Gemenge, löst die Konturen der abgegrenzten Körper auf – bis gegen Ende des Films die vorher noch zwischen den Rissen sichtbaren Körper sich mit dem Verfall vermengen und in der Fleckenhaftigkeit verschwinden. Das Amorphe der zerfallenen, angegriffenen Filmemulsion wird zur Allegorie der Berührung und Verschmelzung.

Die Trilogie lädt aber nicht nur in der materiell-semiotischen und feldmäßigen Phase eines ihrer Filme zur Konfrontation von an Simondon anschließenden Überlegungen mit Bataille ein. Bereits die Produktionsanordnung der drei Filme, zu der Materialverschwendung und Materialverlust gehören, ruft den Philosophen der Verausgabung auf den Plan. Ist Simondon der Denker der Nutzung von Energien, des spannungsgeladenen Integrierens von Potenzialen, so ist Bataille der ihrer nutzlosen, zweckfreien Verschwendung⁴⁹ – auf die die Erotik bereits bezogen ist. Neben u. a. Luxus, Kult, Spielen, Festen und Kriegen gehören für Bataille insbesondere auch die Künste zu den unproduktiven Tätigkeiten und Ausgaben.⁵⁰ Die Verschwendung des Ästhetischen, als „Schöpfung durch Verlust“⁵¹, vollzieht sich sowohl buchstäblich als auch symbolisch, etwa durch Darstellung von Tod, tragischer Ruinierung u. a.⁵² „[U]nproduktive Verausgabung“⁵³ ist die Bataille'sche Form der negativen Potenz⁵⁴ (vgl. Kap. VI.3), die auf die Aushebelung des Primats des Produktiven abhebt – auch wenn hier nicht aus den Augen verloren werden sollte, dass sein Produktionsbegriff ein anderer ist als der, der in dieser Arbeit zum Tragen kommt. Die Entgrenzung der beschränkten auf die allgemeine Ökonomie schließt indessen – nicht zuletzt vor dem Hintergrund ihrer energetischen Aspekte, thermodynamischer Einflüsse und der Ausgangsbasis in den Naturkreisläufen – die Möglichkeit nicht aus,⁵⁵ die Verausgabung mit dem relational-ontogenetischen Produktionsbegriff zu verknüpfen. Verlust, Vernichtung und nicht kapitalisierte oder genutzte Entladung der Energie können damit die Formen des Überschusses, die über die verschiedenen Nuancen des plurividuellen Überschusses eines Wesens über sich selbst hinausgehen, umkreisen – als Überschuss gegenüber dem relationalen Werden.

Dass die Künste per se zu den verausgabenden, antikonsumentarischen Tätigkeiten gehören, lässt sich aus heutiger Sicht allerdings kaum aufrechterhalten. Für das

⁴⁹ Den Hinweis, dass Simondon und Bataille über die Achse von *charge* und *décharge* komplementäre Denker sind, verdanke ich Michael Cuntz.

⁵⁰ Vgl. Bataille, Georges: Die Aufhebung der Ökonomie. Das theoretische Werk Bd. 1. München: Rogner & Bernhard, 1975. S. 12.

⁵¹ Ebd., S. 15

⁵² Ebd., S. 14f.

⁵³ Ebd., S. 11.

⁵⁴ Vgl. Agamben, Giorgio: Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz. Berlin: Merve, 1998. S. 13.

⁵⁵ Vgl. Bataille: Die Aufhebung der Ökonomie, a.a.O., insb. S. 42-47 und S. 52-62.

Filmische hat Lyotard, in starker Affinität zu Bataille, sogar das „Acinema“⁵⁶ eingefordert – pyrotechnische Praktiken auf der Ebene der Produktion und der Organisation der internen Strukturen, die eine Vergeudung statt Weitergabe von Energien, das Intensive, generös Überflüssige und Exzessive willkommen heißen: „truly great art is the making of fireworks“⁵⁷. Verbrennen, um zu sehen, was passiert⁵⁸ – das könnte die Kurzformel für viele autogenerative/autodestruktive Produktionsanordnungen sein. In Johannes Hammels Trilogie kamen dabei verschiedene Verfahren zum Einsatz, die in unterschiedlichen Etappen mit „Pyrotechnischem“ bzw. Verausgabungen einhergingen. Um das Zersetzen des Filmmaterials zu beschleunigen, hat der Filmmacher mit chemischen und biochemischen Prozessen, bei denen hohe Verluste und Ausbleiben von Zerfall bisweilen Hand in Hand gehen, experimentiert. Das Material wurde zunächst in unterschiedlichen Milieus vergraben – im eigenen Garten, wobei die Stellen regelmäßig begossen wurden, um die Emulsionsauflösungen herbeizuführen, oder in trockenen und steinigten Böden bei Freunden. Aber auch „Milieuproben“ wurden genommen: Kurze Filmfragmente wurden zusammen mit Gartenmaterial, Erde, Pflanzenkugeln und z. T. Pflanzen in Gläsern und Töpfen vergraben, um ihren jeweiligen Kollaborations- und Co-Produktionsspielraum, begleitet von regelmäßigen Kontrollen und Skriptführungen über den Fortgang der Reaktionen, auszutesten. Später begann Johannes Hammel, mit hochgiftigen, verbotenen Entwicklungs- und Fixierungsschemikalien zu experimentieren und sie auch mit Vergrabungspraktiken zu verbinden. Erstere löschten zunächst sofort die Bilder des gefundenen Materials aus und erforderten so Lernprozesse und Versuche mit ihrer Dosierung.⁵⁹

Nicht zuletzt das Wechselverhältnis von Sich-selbst-Überlassen des Filmmaterials, den aggressiven Chemikalien und den selektierenden und interpretatorischen Eingriffen zeichnet nicht nur hohen Materialverbrauch bei solchen Versuchen vor, sondern auch das Risiko des gänzlichen Verlustes. Auf der einen Seite weisen die Prozesse eine zeitkritische Dimension auf. Der Augenblick, bevor das Filmmaterial gänzlich destruiert und zersetzt ist, kann verpasst werden, genau wie der Moment der erhofften Ergebnisse. Auf der einen Seite gilt es, zufällig entstandene Effekte zu wiederholen und sie gezielt herzustellen, wie insgesamt das Geschehen und Sich-Einstellen von Operationen nicht selbstverständlich ist. Der sofortigen chemischen Destruktion korrespondiert in anderen Fällen das Ausbleiben von Verfalls- und Zersetzungsprozessen. Diese herbeizuführen, kann genauso mühsam sowie material- und zeitintensiv sein wie ihr Vermeiden durch Herstellung stabilisierender Milieus in Archiven. Dies war etwa beim Ausgangsmaterial für DIE LIEBENDEN der Fall:

⁵⁶ Vgl. Lyotard, Jean-François: Acinema. In: Rosen, Philip (Hg.): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York: Columbia Univ. Press, 1986. S. 347-359.

⁵⁷ Ebd., S. 351.

⁵⁸ Vgl. zur Figur des Kindes, das die Streichhölzer nur aus Lust und Interesse anzündet, um zu sehen, was dann passiert, ebd., S. 350.

⁵⁹ Alle Details zu den Produktionsprozessen verdanke ich der Emailauskunft von Johannes Hammel (21.12.2015).

Fuji Material reagiert ganz anders als Kodak, ist schwerer zu zersetzen. Es entstehen schnell die Farben grün und gelb, aber es ist mir lange keine interessante Struktur gelungen. Die Risse sind mir dann einmal bei einem Testmaterial eher zufällig gelungen und ich habe lange versucht und geübt, das zu rekonstruieren, bis ich damit sicher genug war, dass es beim Pornomaterial klappen wird.⁶⁰

Super 8-Filme von Fuji waren nicht zufällig dafür bekannt, nicht wie Kodak Acetat-, sondern Polyesterbasen zu verwenden.⁶¹ Sind aber chemische oder biochemische Reaktionen in Gang gesetzt, so vollziehen sie sich sukzessiv weiter und destruieren früher oder später das Aufgezeichnete. Die Fixierungsstrategie, die bei der Trilogie zum Einsatz kam, war digitales Abfilmen der jeweiligen Zwischenergebnisse der Prozesse. Sie wurden fragmentweise mehrfach aufgezeichnet, um die unterschiedlichen Schärfen-Ebenen des Materials zwischen Bildresten und Verfall auszuloten. Derart kamen mit ca. 20 Stunden nicht nur Unmengen des Abgefilmten zusammen, aus denen – in einer aufwendigen digitalen Kader-Analyse – schließlich nur wenige für gut 22 Minuten Filmzeit genutzt wurden. Vielmehr war selbst die „Fixierung“, die Rettung des Materials, noch von Verlusten gekennzeichnet. Das sich zersetzende Super 8-Material wurde für das Abfilmen langsam projiziert und z. T. manuell durchgezogen. Im Zuge dessen wurde es nicht nur weiter beansprucht – etwa in Form vom Reißen –, sondern zugleich auch eine Reihe von Super 8-Projektoren, „bis sie schließlich gestreikt hatten....“⁶² Nach dem Abfilmen wurde das direkt bearbeitete Material wieder sich selbst überlassen und bleibt für weitere Reaktionen offen, der gänzlichen Destruktion preisgegeben.

Die drei Filme zeigen demnach Momentschnitte vor sich gehender Prozesse. Der Wechsel der Materialisierungen – in Form von VHS oder DVD – bringt neue Affordanzen mit sich, stellt aber auch eine apparative Intaktheit wieder her. Dennoch und auch dann, wenn die Destruktion zu neuen ästhetischen Relationsbildungen führt, bleiben die Bilder des Verfalls auf den Verfall der Bilder, auf ihre Vergänglichkeit, bezogen. Sie gesellen sich zu einer Form von Vergänglichkeitsaushandlung, die bereits bei der herkömmlichen Aufzeichnung beginnt und die Bazin als „Mumienkomplex“ beschrieb – als die gegen das Vergehen der Zeit mithilfe des in die Zukunft hinein überdauernden Bildes gerichtete, einbalsamierende Praktik.⁶³ Diese mortifizierende Bewahrung, die etwa bei den auf Erinnerungsfunktionen ausgelegten Filmpraktiken wie Home Movies vordergründig wird, entfaltet vor dem Hintergrund der doppelt gefassten Vergänglichkeit ihre ganze Ambivalenz. Verknüpft DIE LIEBENDEN durch den Verfall der Bilder Eros und Thanatos, so entwickeln ABENDMAHL und DIE BADENDEN die Vergänglichkeits- und Todesthematiken durch Bruchstücke des Alltäglichen hindurch. Wie im thematisch nahen Film MEMORY – SUPER 8 SERIES (Super 8, Farbe, Ton, 7 Min., 2007) von Pedro Maia entstammen die heterogenen Filmfragmente in beiden Filmen

⁶⁰ Johannes Hammel in der Emailauskunft an die Verf. vom 21.12.2015.

⁶¹ Vgl. Lechenauer, Gerhard: Filmemachen mit Super 8 für Amateur und Profi. Erfahrungsberichte zu drei Super 8-Filmprojekten. Hamburg: Rowohlt, 1977. S. 14.

⁶² Johannes Hammel in der Emailauskunft an die Verf. vom 21.12.2015.

⁶³ Vgl. Bazin, André: Ontologie des photographischen Bildes (1945). In: Bazin, André (Hg.): Was ist Film? Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, 2009. S. 33-42.

dem Bereich der Home Movies und zeigen momenthafte Erfahrungen, alltägliche Handlungen und Hinterlassenschaften aus konkreten Lebenssituationen.

Home Movies entstehen im privaten Produktions- und für den privaten Rezeptionszusammenhang. Sie werden in der Regel von Menschen gesehen, die darin selbst vorkommen. Als solche sind sie auf kontextuelles, geteiltes Wissen angewiesen und haben Relevanz, solange ihre Besitzer oder ihre Nachkommen leben oder Interesse an ihnen haben. Sie können unterschiedliche Funktionen erfüllen, z. B. die der Erinnerung, Kommunikation und familiären Repräsentation. Obwohl hierbei nicht so sehr technisches Können, als vielmehr der Gegenstand und Anlass der Aufnahme im Vordergrund stehen, die oft mit den Codes des Spontanen und Authentischen versehen sind (verwackelte Kamera, angeschnittene Personen, Fragmentarität etc.), sind sie höchst selektiv. Motivisch konzentrieren sie sich vor allem auf besondere Lebensstationen wie Hochzeiten, Feiern, Urlaub oder Kinder etc., die Glück, Zusammenhalt und Harmonie vermitteln, während unglückliche Ereignisse wie Tod, Krankheiten, Scheidungen oder Streits in der Regel ausgeblendet werden.⁶⁴ Die privaten Bilder sollen nicht nur das Erinnern ermöglichen, sondern vielmehr die Form der Erinnerung kontrollieren, indem sie schöne, glückliche Momente unter den Gesichtspunkten der individuellen Perfektion und Attraktion selektieren.⁶⁵ Home Movies gehören unter archivarischen Gesichtspunkten zur Kategorie der „orphan films“, deren mangelnder ökonomischer und „repräsentativer“ Wert sie der Unsichtbarkeit weihet und in der Regel aus der Filmgeschichte und aus den Filmarchiven ausschließt.

In ABENDMAHL werden die Momente des persönlichen Glücks und Wohlstands aufgegriffen und durch die Antizipation des Verschwindens konterkariert. Die Fragmente der Home Movies zeigen – auch in diesem Film in starker Verlangsamung – Menschen beim Essen, Rauchen, Geschenkauspacken oder in häuslicher Kleidung. Die Alltäglichkeit der Situationen drückt Gemütlichkeit, Genuss oder Gemeinschaftlichkeit aus. Die Einleitung mit intakten Passagen weicht im Verlauf des Films zunehmend stark verfallenen Sequenzen, in denen die Bildreste und ikonische Wiedererkennbarkeit gänzlich destruiert werden. Der Verfall interveniert in die Friedlichkeit des Beisammenseins und rückt die Details des Zersetzungsprozesses in den Vordergrund. Im Wechsel zwischen intakten und verfallenden Passagen, unterstützt durch ahnungsvolle Musik, wird gleichzeitig ein antagonistischer Bezug unterstrichen. Immer wieder werden die Bilder unheimlich. Das Lächeln der direkt in die Kamera schauenden Menschen wird zur schwarzen Schramme verzogen, das Gesicht zum Skelett. Chemieflecke mutieren zu blauen Flecken, zerfressen die Augäpfel, machen die Haut runzelig. Wurmartige Elemente begleiten die Defiguration der Körper und Gesichter.

⁶⁴ Vgl. Chalfen, Richard: Home Movies as Cultural Documents. In: Sari, Thomas (Hg.): Film/Culture. Explorations of Cinema and Its Social Context. Metuchen, NJ/London: Scarecrow Press, 1982. S. 126-138, hier S. 130f.

⁶⁵ Vgl. zum Streben nach „Erinnerungskontrolle“ in der privaten Schnappschussfotografie King, Barry: Über die Arbeit des Erinnerns. Die Suche nach dem perfekten Moment. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. S. 173-214.

Fragmente zerfallender Körper erstarren bisweilen zu einer Abfolge von Einzelbildern, die in unterschiedlich starkem Zerfallszustand die zunehmende Destruktion dokumentieren wie antizipieren, bis sie in einem flackernden weißen Licht komplett verschwinden. Diese Unterbrechung der Bewegung setzt sich in starren Landschaftsaufnahmen und den zwischengeschalteten Stilllebenmotiven aus Brot- und Obstkörben sowie Blumen fort, die ebenfalls in Stadien des Verfalls und Farbverblassens vorgeführt werden. Zugleich spiegelt sich die materielle Vergänglichkeit in den entwickelten Themen und Motiven – wie Sterbesequenzen und kirchlichen Zeremonien – wider. Eingeleitet, strukturiert und abgeschlossen wird der Film durch gleichmäßig gleißendes weißes Licht, das ohne einen konkreten zeitlichen Vektor als eine syntaktische Leerstelle und zugleich als ambivalentes Bild von Fülle und Leere, Noch-Nicht und Nicht-Mehr von Relationen und differenziellen Auffächerungen, fungiert. Als Fülle deutet das Weiß auf noch nicht entstandene, mögliche Bilder hin. Als Leere ist mit dem möglichen Erscheinen oder Entstehen auch auf das Verschwinden, auf die ausgelöschten Bilder, verwiesen. Die Weißbilder sind in ABENDMAHL die einzigen Marker einer Vorläufigkeit, die keine der Destruktion ist, gleichwohl gewinnen sie insbesondere gegen Ende des Films zunehmend an Eindeutigkeit mit umgekehrtem Vorzeichen. Sie fragmentarisieren dabei nicht nur die Sequenzen, sondern übertragen auch die eigene zeitliche Unbestimmtheit auf diese und versetzen sie damit in die Unentschiedenheit der zeitlichen Beziehungen zwischen Gleichzeitigkeit, Vorgängigkeit oder Nachträglichkeit.

Neben dem Wechselverhältnis zwischen intakter Ikonizität und Zersetzung fällt auch der Spannung zwischen Bewegung und Stillstand die Rolle zu, die Agonie zwischen Lebendigkeit und Tod auszuloten. Diese wurde immer wieder dispositivisch – zwischen fotografischer Mortifikation und filmischer Reanimation – aufgespalten:

Der Film erstattet den Toten eine Lebensähnlichkeit zurück, der zwar schwankend, schattenhaft und vergänglich ist, zugleich aber durch das Begehren des liebenden Zuschauers und sein unabweisbares Verlangen nach Befriedigung verstärkt wird, während die Fotografie, vermöge der objektiven Suggestion ihres Signifikanten – Unbewegtheit und Stille – die Toten als *Tote* würdigt.⁶⁶

Dieser Aufspaltung stellt ABENDMAHL allerdings eine ambivalenter Position entgegen. Bereits Bazins „Mumienkomplexes“ visiert die Gleichzeitigkeit des Lebendigen und des Toten im Film an. Der „Mumienkomplex“ soll die Vergänglichkeit besiegen und die Objekte der Kontingenz und dem Verfall entziehend im Bild aufheben. Die filmische Verzeitlichung zeigt aber nicht nur das Bild des Aufgehobenen, sondern „auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung“⁶⁷ – ein Sachverhalt, der etwa in Louise Bourques SELF PORTRAIT POST MORTEM (35mm, Farbe, Ton, 2:30 Min., 2002) nahezu buchstäblich genommen wird.⁶⁸ Als das in die Zukunft hinein überdauernde

⁶⁶ Metz, Christian: Foto, Fetisch (1985). In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. S. 215-225, hier S. 220.

⁶⁷ Bazin: Ontologie des photographischen Bildes, a.a.O., S. 39.

⁶⁸ Der kurze Film wird eingeleitet durch einen gelblichen Fleckenschleier, der das Resultat fünfjähriger Reaktionsprozesse in der Erde ist und der den Blick auf den schwarzen Bildtieferaum freigibt. Aus

Bild ist es gleichsam ununterscheidbar von der Mortifizierung. In diesem Zugleich sind die Bilder wahrhaft Geister, zwischen Leben und Tod oszillierend. Entsprechend hat Garrett Stewart – anstelle einer einfachen Gegenüberstellung von filmischer Bewegung und fotografischem Stillstand – ihren gemeinsamen Bezug zum Tod über die Differenz zwischen Geisterhaftem und Kadavrösem pointiert, wobei Freeze Frames nur das Offensichtlichwerden dieser geisterhaften Dimension darstellen.⁶⁹ Das Filmische (ist) hantologisch.⁷⁰ In ABENDMAHL wird das Geisterhafte immer wieder buchstäblich zum/vom „Kadavrösen“ verschoben/heimgesucht, indem die Freeze Frames die Körper und Gesichter vom Verfall zerfressen zeigen. Nicht nur strebt der Bilderfluss zunehmend seinem Stillstand in einer Folge von Freeze Frames entgegen, vielmehr tritt das Überdauern (mortifizierende Aufbewahrung) und das Andauern im Bild (verzeitlichende Verlebendigung) in ein Spannungsverhältnis zur materiellen Eigendauer des Bildes. Das Überwinden der Vergänglichkeit im Bild wird mit seiner eigenen Vergänglichkeit konfrontiert. Die verzeitlichende Dimension der Verlebendigung wird nicht zuletzt durch die Vergänglichkeit des Bildes selbst aus dem Gegensatz zum Stillstand der Fotografie herausgelöst, indem beide auf den raumzeitlichen Riss zwischen dem Profilmischen und Aufgezeichneten sowie seinen Reproduktionen bezogen werden.

Stillstand durch Freeze Frame, auf dessen pyrotechnisch-desorganisierende und aufzehrende Rolle bereits Lyotard hinwies,⁷¹ fungiert dabei auch als Marker für die trans* und intra*sequenzielle Schwächung von Relationen, die sich in anderen Operationen fortsetzt. Auch Bildverlangsamungen, Stilleben, Weißbilder und insgesamt die Abfolge von kurzen Sequenzen, die sich nicht in eine gemeinsame motivische oder narrative Einheit einfügen, partikularisieren den Film zu einer bruchstückhaften Reihe von mehr oder weniger destruierten Einzelfeldern. Das Destruierende der Direktpraktiken überträgt sich demnach auch auf die sensomotische Verknüpfung zu Bewegungsbildern, um in den rein optisch-akustischen Situationen nunmehr das Verstreichen der Zeit zu betonen.⁷² Die Lockerung der filminternen Relationen durch die zahlreichen Unterbrechungs- und Fragmentarisierungsverfahren,

diesem taucht eine Frau, zunächst frontal und mit geschlossenen Augen und schließlich ‚erwacht‘ und ‚lebendig‘ dargestellt, wie aus einer Grube auf. Die seitlichen Fleckenstreifen, im Wechselspiel mit dem dunklen Tiefenraum, gewinnen ikonische Dimension in der Überlagerung zweier visuellen Räume: einmal als ‚Grab‘ und einmal metonymisch als kinematografischer Vorführort, indem die seitlichen Fleckenstreifen wie Vorhänge die noch dunkle Leinwand rahmen. SELF PORTRAIT POST MORTEM rekuriert zugleich auf eine Bildpraxis des 19. Jahrhunderts, in der kürzlich Verstorbene, noch von der Zersetzung Unberührte als Schlafende oder noch Lebendige inszeniert sowie alleine oder mit lebenden Verwandten abgebildet wurden. Diese postmortalen Fotografien dienten dem Zweck, die gesamte Familie zu repräsentieren und die Hinterbliebenen zu erinnern.

⁶⁹ Vgl. Stewart, Garrett: Photogravure. Death, Photography, and Film Narrative. In: *Wide Angle* 9.1 (1987): 12-31, hier S. 13.

⁷⁰ Zur Hantologie vgl. Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004. Zum Hantologischen der Fotografie vgl. Ochsner, Beate: DeMONSTRATION. Zur Repräsentation des Monsters und des Monströsen in Literatur, Fotografie und Film. Heidelberg: Synchron Publishers, 2010. S. 243 und eng damit verknüpfte Überlegungen zur medialen (Un-)Eigentlichkeit auf S. 242.

⁷¹ Vgl. Lyotard: Acinema, a.a.O., 353f.

⁷² Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Übersetzt v. Klaus Englert. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997. S. 16f., 30f.

die sich z. T. auch dem durch Materialverbrauch und -verlust gekennzeichneten Produktionsprozess verdanken, verweisen die digitalisierten Bilder zugleich permanent an das Mechanische der Projektion und die differenzielle Sequenzialität des Filmstreifen. So evozieren die langsamen oder angehaltenen Sequenzen in ABENDMAHL auch das Stocken der Projektion, wobei die Tonebene, die die Geräusche der handgekurbelten Projektionsapparatur zitiert, den Verweis unterstützt. Die unterschiedlichen Geschwindigkeiten der Abrollgeräusche rhythmisieren, unterstützen und überholen die Bilder. Einzelne Knister- und Knattergeräusche machen den sichtbaren Verfall auch hörbar. Gleichzeitig zitieren die im Stillstand gezeigten, zersetzten Bilder die Verbrennungsgefahr, der die Filmstreifen in alten Apparaten bei zu langsamer Geschwindigkeit ausgesetzt waren. Der Verfall, der sich hier und in vergleichbaren Filmen als Verbrauch und Destruktion des Bildes zeigt, betont die Singularität der einzelnen Filmkopie durch alle Etappen ihrer Zirkulationsgeschichte hindurch.

2. Zerstören: Deklassierende Entstörungen

Das Destruieren durch chemische, biochemische oder thermische Angriffe kann sich auch mit Zerstörungen verbinden. Der gezielte Angriff markiert im Vergleich zu den gefundenen Verfallserscheinungen einen Moment der Negativität gegenüber dem Gegebenen. Der bloße Akt, etwas Vorgefundenes in seiner jeweiligen Gegebenheit abzuschaffen und in einen fragmentarischen, ruinierten Zustand zu versetzen, täuscht allerdings unter einem synonymischen Verständnis von Destruieren und Zerstören über die ästhetische Tragweite der verschiedenen Ruinierungsakte hinweg. Dies macht eine begriffliche Differenzierungsarbeit notwendig, die die einzelnen Praktiken in ein nuancierteres Verhältnis zueinander bringen kann. Bereits bei Flusser ist die Destruktion von der Zerstörung im engeren Sinne abgesetzt, für die er den Begriff der Desobstruktion vorschlägt:

„Zerstörung“ und „Destruktion“ meinen nicht genau dasselbe, und diese Differenz erschwert und bereichert unseren Dialog. „Destruktion“ meint eher Abbau und Entstellung als Zerstörung, und „Zerstörung“ eher Desobstruktion als Destruktion. Denn „Zerstörung“ verneint das Stören, und Destruktion verneint das Stellen.⁷³

Das Stellen verweist bei Flusser auf Herstellen, das sich gegen die entropische Verfasstheit der Welt wendet. Durch Arbeit und Regeln baut der Mensch Ordnung auf und gleichzeitig Zufälligkeiten und Deformationen ab. Die Zerstörung richtet sich dabei gegen die spezifische Verfasstheit der Regeln, die als störend empfunden werden, während die Destruktion das Auseinanderfallen und den Zerfall herbeiführt, weil sie um die Unwahrscheinlichkeit der Ordnung weiß.⁷⁴ Neben der Destruktion und Zerstörung setzt Flusser insbesondere letztere auch von der Arbeit ab. Alle drei haben ihr Korrelat

⁷³ Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf [u. a.]: Bollmann, 1991. S. 100.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 105.

im Begriff der Ordnung (Ist), zu der sie sich je unterschiedlich verhalten.⁷⁵ Flussers Konzeption der Gesten und das Verhältnis der entsprechenden drei Gesten – Arbeit, Destruktion und Zerstörung – zu dem Ist, Soll und Wie, die er an anderer Stelle auch der Ontologie, Deontologie und Methodologie⁷⁶ zuordnet, sollen an dieser Stelle nicht weiter interessieren. Entscheidend bleibt der jeweilige Verneinungsgegenstand bei Destruieren und Zerstören, verstanden als zwei leicht unterschiedliche Bezugnahmen auf das Gegebene: einmal auf die Strukturen und einmal auf etwas Störendes.⁷⁷ Anders als Destruktion markiert die Zerstörung die Ordnung, oder schwächer das Vorgefundene, als Störung. Als Verneinung der Störung ist die Zerstörung quasi eine Entstörung.

Während in verfallenden Filmen – gerade wenn sie eine starke melancholisch-nostalgische Dimension annehmen wie etwa in Bill Morrisons Film DECASIA – die Sehnsucht nach Intaktheit aufscheinen kann, kann genau diese in Zerstörungsfilmen das Störende ausmachen. Stellen in ersteren die Verfallspuren tendenziell das Störend-Verstörende dar, so erweisen sie sich in letzteren als Mittel der Entstörung. Damit werden nicht nur Relativität und Perspektivität der Störung (vgl. Kap. II.2) betont, sondern auch die Möglichkeit vorgezeichnet, Destruktion und Zerstörung zu nahezu entgegengesetzten Praktiken radikalieren zu können. Jedoch ist es selbst in DECASIA oder Solomons chemigrammatischem, ebenfalls stark melancholischem Film TWILIGHT PSALM II: WALKING DISTANCE schwer, die Verfallspuren als „Unglücksboten“⁷⁸ wahrzunehmen. Sie haben eine eigentümliche ästhetische Dimension. Das muss nicht überraschen, wenn – wie Böhme argumentiert – das Ruinierte mit dem Nutz- und Zweckloswerden überhaupt das Ästhetische eröffnet.⁷⁹ Selbst in restauratorischen Praktiken gilt es abzuwägen, die Veralterungszeichen als Spuren der Geschichtlichkeit eines Films zu bewahren, statt sie zu beseitigen bzw. die Grenze zwischen zu Bewahrendem und zu Korrigierendem auszuhandeln.⁸⁰ Für Cherchi Usai gibt es ohne Verfall überhaupt keine Möglichkeit der Filmgeschichte.⁸¹ Angesichts der unvermeidbaren materiellen Transformationen erscheinen die Konservierung und Restaurierung als ein unmögliches Projekt, das ein „Model Image“ imaginieren muss.⁸² Destruieren, Zerstören und Störungen können demnach nicht an dem Absichtvollen der Manipulationen oder Zufälligkeiten festgemacht werden. Auch müssen die Destruktionen nicht zwingend als etwas Störend-Verstörendes markiert werden. Ihre Unterschiede liegen eher in der Etablierung andersartiger Wechselwirkungen und Bezüglichkeiten – u. a. zwischen dem vorgefundenen Bild und den gefundenen oder

⁷⁵ Vgl. zum Vergleich der drei Gesten ebd., S. 101 und S. 106.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 23.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 103.

⁷⁸ Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, 2004. S. 35-73, hier S. 42.

⁷⁹ Vgl. Böhme, Hartmut: Zur Ästhetik der Ruinen. In: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 287-304, hier S. 287.

⁸⁰ Vgl. Fossati, Giovanna: From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2011. S. 73, 83.

⁸¹ Vgl. Cherchi Usai, Paolo: The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age. London: BFI, 2001. S. 7-29.

⁸² Vgl. ebd., S. 67.

herbeigeführten Spuren materieller Transformationen. Ihre Relevanz zeigt sich allerdings nur unter der Berücksichtigung anderer bild- und tongebender Operationen. Verknüpft sich Destruieren mit Zerstören, werden die vorgefundenen Strukturen zugleich als etwas Lästiges verhandelt und gerade als solche abgebaut, deklassiert und lächerlich gemacht. Was der Nostalgie nach Intaktheit in bestimmten Archivkunstfilmen ein Verlust ist, ist der Desobstruktion eine Störung. Die Faktoren, die in eine solche Position gerückt werden, können etwa reibungslose Projektion, Montageregeln, ganzheitliche Körperrepräsentation, Anthropomorphismus oder auch Ikonizität des kameragestützten Materials sein. Die Bildreste, die im Zuge der direkten, autogenerativen Manipulationen herbeigeführt werden, werden hierbei nicht zum Gegenstand einer sehnsuchtsvollen Reanimation des Verschwindenden erhoben oder im Auflesen mit der Rettung gegen das Vergessen verknüpft. Vielmehr gilt es, die Strukturauflösungen hin zum Ironischen, Spöttischen und zur Sabotage zu verschieben. Das Melancholische bleibt den zerstörten Filmen fremd. Sie stellen eher Radikalisierungen der Aneignungspraktiken dar, indem sie das Ausgangsmaterial herabsetzen. Die Strukturauflösungen nehmen die Dimension des „informe“ bzw. des „formless“ an, wie es Rosalind E. Krauss und Alain-Yve Bois im Anschluss an Georges Bataille⁸³ u. a. als Korrektive gegen die auf Reinheit und Essentialismus gründende Modernismuskonzeption, die sie etwa in Clement Greenberg verkörpert wissen, perspektivieren.⁸⁴ Das „informe“ bzw. „formless“ adressiert dabei nicht die Abwesenheit der Form, sondern bezeichnet eine destabilisierende Operation bzw. Ensemble von Operationen des Deklassierens – selbst doppelt gefasst als Herabwürdigen und Durcheinanderbringen taxonomischer Ordnungen⁸⁵ – und Degradierens.⁸⁶ Die verschiedenen Enthierarchisierungs- und Entdifferenzierungsverfahren des „informe“ treiben die Zersetzung des Stablen, Abgeschlossenen und Gegliederten vorrangig zum Niederen. Die Herstellung des Ausufernden, Defigurierten und Imperfekten in destruierten und/oder zerstörten Filmen zeigt sich gerade darin als Präzisionsarbeit, die in und mit vergleichbaren direkten Anordnungen verschiebende Unterschiede zu kalkulieren vermag.

Der Film *DIE BADENDEN* (2003), der erste Teil der Trilogie von Johannes Hammel, die die Filme *DIE LIEBENDEN* (2004) und *ABENDMAHL* (2005) einschließt, tendiert bereits zu einer provisorischen Verbindung des Destruierens mit Zerstören. In diesem entfaltet sich die degradierende Dimension durch das Wechselverhältnis zwischen dem direkt attackierten Repräsentierten und dem Ton hindurch, der die den beiden anderen Filmen stellenweise gemeinsame visuelle Ästhetik verschiebt. Das Ausgangsmaterial entstammt einem gefundenen Home Movie, das Urlaubs- und Freizeitmomente eines

⁸³ Vgl. Bataille, Georges: *Informe*. In: *Documents* 7 (1929): 382; dt. Bataille, Georges: *Formlos*. In: *Kritisches Wörterbuch*. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u. a. Hg. und übersetzt von Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen. Berlin: Merve Verlag, 2005. S. 44f.

⁸⁴ Vgl. Bois, Yve-Alain: *The Use Value of „Formless“*. In: Bois, Yve-Alain/Krauss, Rosalind E. (Hg.): *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1999. S. 13-40.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 18. Entsprechend heißt es bei Bataille: „Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme.“ Bataille: *Informe*, a.a.O., S. 382.

⁸⁶ Vgl. Bois: *The Use Value of „Formless“*, a.a.O., S. 15-18.

Pärchens dokumentiert und von Unbeschwertheit und Lebensfreude zeugt. Hollywoodschaukel, strahlend blaues Wasser und eine in Sonnenstrahlen badende, sommerliche Atmosphäre etablieren das Setting für ihre sportlichen Aktivitäten, die Vitalität und Jugendlichkeit suggerieren. Die beschwingte Musik, die sich bis zur Mitte des Filmes erstreckt, korrespondiert nicht nur mit der visuell entfalteten Vergnüglichkeit, sondern überdehnt diese hin zum Idyllischen, das die Verspottung der Verklärung erst gar nicht kaschieren will. Die Lieblichkeit der Musik plätschert an der Grenze zur Übersättigung und antizipiert ihr Umkippen ins Bedrohliche ab der Mitte des Films. Die Musik reißt ab, ihr folgen dumpf dispersiertes Rauschen, scharfe, piepsende Töne und verzerrte Sprachfragmente. Mit dem akustischen Wechsel verändern sich auch der Grad und die Präsentationsweise der autogenerativ herbeigeführten Destruktionen. Legen sich im ersten Teil die Spuren der Beschädigungen, Verschrämmungen, Schmelzungen und Verflüssigungen der Emulsionsschicht wie Schleier auf die Bilder und eröffnen einen Blick auf die Bildreste des Fundmaterials durch diese hindurch, wird im zweiten Teil die tiefenräumliche Differenz zwischen Fundmaterial und Spuren der Direktbearbeitungen insgesamt abgebaut. Die Schmelzungen deuten zwar bisweilen eine mögliche Reikonisierung an, indem sie sich zu Hautdeformationen, Runzeln und Wundmalen der gefilmten Körper zu konkretisieren tendieren, doch fügen sie sich auch nicht einfach einer Ästhetik des Verfalls und der verfallenden Körper ein. Zum einen entrücken die Farben, zwischen kühlem Blau und Weiß changierend, die Chemieflecke den Zeichen des Körperbefalls und wirken denaturalisierend. Zum anderen gerinnen die Bilder zu zerschmolzenen, abstrakten Flecken- und Farblandschaften, die die ikonischen Bildreste der Körper gänzlich verschlucken und zunehmend auch die bildinternen Marker der Destruktion tilgen. Die Zersetzung der Ähnlichkeit durch Verähnlichung, d. h. Abbau von Differenzen von vorne und hinten, Körper und ihren feldmäßigen Milieus etc., entreißt noch die Flecke der Reikonisierung und gehört zu einer der operativen Wirksamkeiten des „informe“: „Par contre affirmer que l’univers ne ressemble à rien et n’est qu’*informe* revient à dire que l’univers est quelque chose comme une araignée ou un chrachat.“⁸⁷ In DIE BADENDEN ist es vor allem die Ästhetik der Verflüssigungen, die „alles allem nahezu ähnlich machen“⁸⁸. Sie deklassiert die menschlichen Körper, das Urlaubssetting des Home Movies und die vergnügliche Atmosphäre, indem sie sie den unähnlich-verähnlichenden Kräften der Chemieflecke preisgibt. Ziehen die

⁸⁷ Bataille: *Informe*, a.a.O., S. 382. Zur ambivalenten Frage der Ähnlichkeit in der Operation des „informe“ bei Bataille vgl. auch ausführlich Didi-Huberman, Georges: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen* nach Georges Bataille. München: Fink, 2010 sowie Bois, Yve-Alain: *Figure*. In: Bois, Yve-Alain/Krauss, Rosalind E. (Hg.): *Formless. A User’s Guide*. New York: Zone Books, 1999. S. 79-86. Obwohl Bois der Ähnlichkeitsfrage gegenüber skeptisch ist und sich von Didi-Huberman absetzt (vgl. ebd., insb. S. 79-81), kann auch Bois’ und Krauss’ Projektierung des „informe“ nicht ohne Ähnlichkeitsverhandlungen auskommen. So ist die Ähnlichkeit gerade für ihr Entropiekonzept zentral, welches mit den Überlegungen zur Mimikry eingeleitet wird (vgl. etwa Krauss, Rosalind E.: *Entropy*. In: Bois, Yve-Alain/Krauss, Rosalind E. (Hg.): *Formless. A User’s Guide*. New York: Zone Books, 1999. S. 73-78). Letztere lassen sich als Prozesse der verähnlichenden Entdifferenzierung begreifen, d. h. dynamisch, indem gerade das Ähnlichwerden die Ähnlichkeiten aushöhlt.

⁸⁸ Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit*, a.a.O., S. 158.

Verschmierungen und Verschrämmungen im ersten Teil vor allem mithilfe des Tons das kameragestützte Material herab und markieren dies als zu zerstörendes Störendes, so beharren die brutistischen Massierungen der materiellen Transformationen zunehmend auf ihrer semiotischen wie ästhetischen Unklassifizierbarkeit, die selbst noch Erfassungen als Destruierendes und Zerstörendes mit sich herunterreißt.

Die Arbeiten der Gruppe *Schmelzdahin* wissen dagegen häufig und offen den Ekel zu evozieren, wie auch ihre Deklassierungen weniger subtil als bissig sind. Die Lust am Anarchischen, am Lächerlichmachen und Zerstören der audiovisuellen und narrativen Ordnung des Ausgangsmaterials tritt im unterschiedlichen Ausmaße in nahezu allen Filmen der Gruppe auf. In den Jahren 1979 bis 1989 aktiv, greifen ihre Mitglieder Jürgen Reble, Jochen Müller und Jochen Lempert insbesondere auf vorgefundene Spielfilme, wissenschaftliche Dokumentationen und selbstgedrehtes Material zurück, um sie bakteriellen, mechanischen, chemischen und thermischen Beschädigungen und Witterungsprozessen zu unterziehen. Die Vielfalt und der Erfindungsreichtum ihrer Verfahren macht sie zu Protagonisten und auch Pionieren des autogenerativen Films, wobei sie nicht zuletzt sehr früh mit bakterio- und meteorogramatischen Anordnungen zu experimentieren begannen. Neben einzelnen öffentlichen Vorführungen ihrer Arbeitsweise gingen aus der Kooperation vor allem Super 8-Filme hervor, von denen einige nicht mehr existieren. Arbeiten viele zeitgenössische autogenerative Direktfilme weit entfernt von den „ikonoklastischen“ Traditionslinien des Avantgarde- und Experimentalfilms, die sich gegen vielfältige Formen der etablierten audiovisuellen Darstellungsweisen richten sowie klassische repräsentative Ordnung des narrativen Films, Regelsysteme oder Realismusvorgaben attackieren, so kokettiert die Gruppe *Schmelzdahin*, nicht zuletzt vor dem Hintergrund ihrer Arbeit im Kontext der Super 8-Subkultur, immer wieder mit diesen.

Die Filmarbeiten der Gruppe *Schmelzdahin* nehmen Ausgang von gesammelten, gefundenen und eigenen Super 8-Filmen, die eine gewisse Rudimentarität und Rohheit nicht nur nicht meiden, sondern durch sekundäre direkte Verfahren zusätzlich steigern und die Ernsthaftigkeit und Autorität der professionellen Filmgroßproduktionen konterkarieren. Geht es in Found Footage-Arbeiten oft um die Neukomposition der Fragmente und ihrer Relationen zueinander, so rücken hier die Vielfalt der Bearbeitungsmöglichkeiten, ihre Zeitlichkeit und Unvorhersehbarkeit der Ergebnisse in den Vordergrund. Frühe gemeinsame Experimente, die nur noch fragmentarisch erhalten oder gänzlich zerfallen sind, unterziehen das Ausgangsmaterial mechanischen Beschädigungen mithilfe von Lochzangen, Scheren, Nähmaschinen, Hämmern, Lotkolben, Schleifpapieren uvm., um die Farbschichten abzutragen und voneinander zu lösen, um sich von den Bearbeitungsergebnissen überraschen zu lassen und das Material an die Grenze der Projizierbarkeit zu bringen.⁸⁹ Diese Manipulationen zeugen nicht nur von Entdeckerlust und vom tastenden Ausprobieren, sondern dienen auch dem Einüben

⁸⁹ Vgl. Reble, Jürgen: Chemie, alchimie des couleurs. In: Brenez, Nicole/McKane, Miles (Hg.): Poétique de la couleur. Anthologie. Paris: Auditorium du Louvre/Institut de l'image, 1995. S. 152-155, hier S. 152; engl. Reble, Jürgen: Chemistry and the Alchemy of Color. In: *Millennium Film Journal* 30/31 (1997): 12-17, hier S. 13.

der Herstellungspraktiken und ihrer möglichen Effekte. Obwohl diese Experimente ihren Weg in die Distributionskreisläufe nicht gefunden haben, sind die darin zum Ausdruck kommenden Aspekte der Vorläufigkeit, der Materialverschwendung und bisweilen Opferung der Ergebnisse infolge des Sich-selbst-Überlassens keine Zeichen der anfänglichen Unachtsamkeit, sondern kontinuierliche und konzeptionelle Charakteristika der Filmpraxis und des Selbstverständnisses der Gruppe wie auch vieler neuerer Soloarbeiten ihres ehemaligen Mitglieds Jürgen Reble.

Die anfängliche gemeinsame Arbeit, aus der Filme für die öffentlichen Vorführungen hervorgingen, experimentiert vorrangig mit bakteriellen Zersetzungsprozessen und Verwitterungen, denen später Experimente mit unterschiedlichen chemigrammatischen Verfahren folgen.⁹⁰ Der Film *STADT IN FLAMMEN* (Super 8, Farbe, Ton, 6 Min., 1984) ist ein frühes Ergebnis solcher Bearbeitungen, wobei zu den bakteriellen thermische Zersetzungsprozesse hinzutreten: Eine Super 8-Kopie eines frankokanadischen B-Movies wurde für mehrere Monate der Feuchtigkeit des Gartens von Jürgen Reble ausgesetzt, infolgedessen die einzelnen Farbschichten der Emulsionsschicht platzten und sich teilweise vermischten.⁹¹ Obwohl die Vergrabung tendenziell als bakteriogramatisch eingestuft werden kann,⁹² muss dies allerdings als Hypothese betrachtet werden. Die materiellen Transformationen vollziehen sich jenseits der Kontrolle und Einsehbarkeit sowohl der Filmemacher als auch der Filmkommentatoren. Über die konkreten Operationen und Identität der möglichen Kollaborateure und Co-Produzenten kann, wie noch ausführlicher thematisiert wird (Kap. VI.3), im Grunde nur spekuliert werden. Die Ergebnisse der Zerfallsprozesse wurden selektiert, von jeder Sequenz wurden jeweils vier Kopien auf einer selbstgebauten optischen Bank angefertigt und übereinander kopiert.⁹³ Dabei wurden die Filmpassagen zusätzlich von der Projektorlampe verbrannt,⁹⁴ anschließend montiert und mit bruitistischem Ton unterlegt. Der vergrabene Filmstreifen ist aufgrund dessen destruiert worden: „*STADT IN FLAMMEN* ist der einzige Film, der der Kopie im Moment des Kopierens geopfert wurde durch die Hitze der Lampe.“⁹⁵

Der Grad der „bakteriellen“ (biochemischen?) und thermischen Destruktionen ist so hoch, dass die repräsentativen Elemente des Ausgangsmaterials stellenweise gänzlich zurückgedrängt werden. Alles ist in gelblich-grünlich-braune Farben getaucht und zu amorphen Flecken mutiert. Die noch sichtbaren Bildreste sind in einen zur Ästhetik des Schmutzigen und Abfälligen degradierten Fluss von Deformationen versenkt. Die Bilder pulsieren und ruckeln. Die einzelnen Passagen erkennbarer Handlungsmuster,

⁹⁰ Vgl. ebd. sowie Reble, Jürgen: Zwischen Film und Vergänglichkeit. Statement. In: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.): *Found Footage Film*. Luzern: Viper/Zyklop, 1992. S. 118-121, hier S. 118; Reble, Jürgen: Jürgen Reble par Art Toung! In: *Revue & Corrigée* Nr. 12 (1992): o. A. (vergriffene Ausgabe) (Online unter: <http://www.filmalchemist.de/publications/rev-cor.html>) (Zugriff: 05.02.2012), o. P.

⁹¹ Vgl. Reble: *Chemie, alchimie des couleurs*, a.a.O., S. 152.

⁹² Vgl. ebd., wo von bakteriellen Zersetzungen gesprochen wird, oder in Reble: *Jürgen Reble par Art Toung!* a.a.O., o. P., wo von bakteriologischen Attacken gesprochen wird.

⁹³ Vgl. Reble: *Zwischen Film und Vergänglichkeit*, a.a.O., hier S. 118.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Jürgen Reble in der Emailauskunft an Verf. vom 08.02.2012.

etwa das Laufen eines Paares auf der Straße, sind übersät von einem ständigen Wechsel der Fleckenformationen und Farbvermischungen. Während das Paar sich kaum zu bewegen scheint, markiert die Diskontinuität der Zersetzungs- und Verbrennungsspuren, deren unterschiedliche Zustände und Grade in kurzen zeitlichen Abständen gezeigt werden, eine Form vom sukzessiven Ablauf und Vergehen der Zeit bei der Projektion. Stellen neben Chemie und Hitze u. a. hypothetische Mikroorganismen wichtige Co-Produzenten des Films dar, so sind ihre Spuren gleichsam die eigentlichen Protagonisten der „Handlung“ und zentrale feldmäßige Faktoren. Sie lassen die Köpfe explodieren, zerfressen von außen die schwach sichtbare Haut der Menschen, verändern beständig die Kleiderfarben der Figuren sowie umhüllen und verschlucken die gegenständlichen Fragmente, während die stehenden, liegenden oder sich kaum bewegenden Menschen dies wehrlos erleiden.

Die stellenweise erkennbaren, lose verknüpften Bilder eines Paares, Andeutungen von Menschenmassen, einzelner Personen oder einer Telefonzelle etablieren keinen semantischen oder narrativen Rahmen. Eine kleine Wanne, in der eine Hand zwei in transparenter Flüssigkeit schwimmende Fotopapierstücke mit einer länglichen Zange bewegt, führen die typischen chemischen Entwicklungs- und Produktionsprozesse vor, die für die Herstellung von STADT IN FLAMMEN ausgerechnet gar nicht im Mittelpunkt stehen. Diesen folgt eine Krankenhaussequenz mit Reanimierungsversuchen durch Herzmassage, die bereits gut bekannte Analogien zwischen dem Zerfall der menschlichen und der filmischen Körper, dem Kranksein und dem bakteriellen Filmbefall, etabliert. Dass die Reanimierungsversuche nicht der Wiederherstellung der verlorenen Intaktheit dienen, wird nicht zuletzt aus dem die Bilder begleitenden Ton ersichtlich. Darüber hinaus entziehen sich auch die Flecke immer wieder der Zuordnung zu einem Körper, Gegenstand oder ihrer Umgebung und fungieren so ebenfalls ähnlichkeitszersetzend.

Wie in DIE BADENDEN unterstützt und verstärkt der Ton die deklassierende Dimension. Dem Klopfen auf den Brustkorb angenähert und auf die bruitistische Geräuschkunst rekurrierend, entbehrt er der Artikuliertheit der sprachlichen Äußerungen und rhythmisiert die pulsierend-repetitive Struktur der deformierten Bilder – eine ästhetische Verfahrensweise, die *Schmelzdahin* auch in anderen Filmen verwendet. Analog zu den Entdifferenzierungen und Enthierarchisierungen auf visueller Ebene wird das Sprachliche aus der Artikuliertheit der *phoné* zugunsten der unartikulierten Lautlichkeit, dem *psóphos*⁹⁶, befreit und damit aus der Logizität der Sprache und dem Zwang zur Sinnbildung entlassen. Eine gewisse „Rauheit“ kann der Stimme zwar generell attestiert werden, wie Roland Barthes bemerkt hat, indem er sie an den Körper, an die „Bewegung aus der Tiefe der Stimmhöhlen, der Muskeln, der Schleimhäute, der

⁹⁶ Diese begriffliche Unterscheidung der Artikulationsgrade des Sprachlichen geht auf Aristoteles zurück. Vgl. Trabant, Jürgen: Vom Ohr zur Stimme. Bemerkungen zum Phonozentrismus zwischen 1770 und 1830. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988. S. 63-79, hier S. 75.

Knorpel“⁹⁷ zurückbindet. Gleichwohl geht es hierbei nicht lediglich um die Betonung des Überschusses des Materiellen gegenüber der Signifikation und den Funktionen der Kommunikation oder des Ausdrucks, den Barthes als die somatisierte Rauheit adressiert und den er ebenso im Schreiben oder bei Musikinstrumenten auffindet.⁹⁸ Vielmehr wird letztere radikalisiert, nicht nur um die bemitleidenswerte Ruinierung des Bildes mit einer schwachsinnigen Weinerlichkeit und einer gewissen Schadenfreude zu quittieren und zu verlachen, sondern auch um mit der Sprache und durch sie hindurch die an sie gebundenen Anthropozentrismen und ihre Idealisierungen zu deklassieren. Die Entlassung der Stimme aus der sinnstiftenden und auf Verständigung zielenden Mitteilung lässt den „ZERSTÖRUNGS-HUMOR [vernehmen, der] durch das Lachen, dazu dienen kann, sich die Gepflogenheiten der Vernunft anzueignen“⁹⁹, dem die Sprachentstellungen, Schreie und Onomatopoesie dienen sollen.

Der Zerstörungs-Humor richtet hier seine artisanalen, technisch simplen Waffen auf ein Produkt industrieller Filmproduktion, das scheinbar zerstört werden muss, um überhaupt genießbar und verwertbar zu sein. Die Lust am narrativen, repräsentativen Kino wird auf die Lust am pulsierenden Rhythmus, an der Sinnlichkeit des Schmutzigen, des visuell und akustisch nicht gut Gegliederten sowie an den Flecken und Schmelzungen verschoben. Obwohl die Materialästhetik in *STADT IN FLAMMEN* der modernistischen Illusionismus- und Repräsentationskritik zweifellos näher steht als den Erkundungen der Vergänglichkeit, fehlt ihr der verbissene Ernst der Nachkriegsavantgarde, die den Mainstream einer Ideologiekritik unterziehen will. Die Zerstörung der Realismuseffekte der analogen kameragestützten Filmbilder richtet sich gegen ihre glatte Ästhetik und die guten und stabilen Formen – sei es im Sinne narrativer Stereotypisierungen oder Heroismen, sei es im Sinne mimetischer Ordnung, Farbnaturalismus, imaginärer Körperrepräsentation etc. –, um das Verunstaltete, Schmutzige, Dekonturierte, Dilletantistisch-Imperfekte und Figurlos-Wuchernde zuzulassen und ihre Ausgrenzung zu kontaminieren. Im Vergleich zu den schmutzigen, verblassten Farben und gänzlich unfügig gewordenen Flecken in *STADT IN FLAMMEN*, die vielfach die feldmäßige Organisiertheit (Kontraste, Gewichte, Richtungen, Räumlichkeit etc.) minimieren bzw. den Entdifferenzierungsgrad der bisher besprochenen Destrukturierungen radikalisieren, wirken selbst noch die verfaulenden Kadaver in *ABENDMAHL* sublimatorisch-schön.

Die Experimente mit bakteriellen und natürlichen Zersetzungsprozessen werden auch im Film *AUS DEN ALGEN* (Super 8, Farbe, Ton, 10 Min., 1986) fortgeführt und mit dem Lächerlichmachen des Filmemachens insgesamt verknüpft. Einzelne Filmstreifen, womöglich einer Filmkopie von *ALI BABA UND DIE 40 RÄUBER* (o. A.), wurden für ca. ein Jahr im Gartenteich versenkt.¹⁰⁰ Wie in *STADT IN FLAMMEN* lösten sich die

⁹⁷ Barthes, Roland: Die Rauheit der Stimme (1972). In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Leipzig: Reclam, 1991. S. 299-309, hier S. 301.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 302, 307.

⁹⁹ Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest) (1932). In: Ders.: Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt/Main: Fischer, 1979. S. 95-107, hier S. 97.

¹⁰⁰ Vgl. Reble: Chemie, alchemie des couleurs, a.a.O., S. 153.

einzelnen Farbschichten ab und auf, die Ausgangsbilder wurden bis auf wenige Ausnahmen gänzlich von den Spuren der Algenkulturen und des Teiches zurückgedrängt. Die so zustande gekommenen Bilder zeigen abstrakte, grob- und feinkörnig schwirrende Flächen von schmutziger, gelb-goldener Farblichkeit. Gelegentliche Schimmer der ikonischen Reste des Kameramaterials bewahren den Bezug zum Auslösen des Gefundenen. Diese „Algenbilder“ wurden mit selbstgedrehten und gefundenen Filmfragmenten kombiniert, die die eigenen Produktionsprozesse dokumentieren und sie ihrerseits bereits ironisieren. Die anfänglichen Bilder führen das Setting vor: Die Eisschicht eines Teiches wird zertrümmert, ein Mann fischt ein unappetitliches Gemisch aus länglichen Streifen heraus, in dem die Algen und Super-8-Filmstreifen vermengt sind. Die Filmstreifen werden von den formähnlichen Algen gesäubert, ihre bräunlich-transparente Schicht betrachtet. Die dabei vorgeführte Parallelisierung von Algen und Super-8-Filmstreifen etabliert ein mindestens doppeltes Verhältnis: Nicht nur wirken Filmstreifen und Algen an der Co-Produktion zusammen, sondern erstere tun es wie die letzteren. Das Sich-selbst-Überlassen des Filmmaterials bildet denjenigen Teil des Prozesses, welcher die Verschiebung der ästhetischen Produktivität an u. a. nicht-menschliche, lebendige Wesen impliziert. Statt aber die künstlerische Produktion zu inthronisieren, wird sie buchstäblich in die Tiefen des Gartenteichs heruntergezogen. Von Romantisierungen der zufälligen und unkontrollierten Aspekte der Praxis als Spontaneität, Kreativität, Lebendigkeit, die zu den zentralen Topoi der autopoietischer Bilder gehören¹⁰¹ und die wieder „erhöhend“ fungieren können, ist der Film weit entfernt.

Dass in *AUS DEN ALGEN* die Hervorbringungen auf das Deklassierend-Zerstörerische bezogen werden, verdankt sich allerdings nicht vorrangig den kameralosen Fragmenten, die mit ihren gelblich-goldenen Farben, trotz der bildintern etablierten Nuancen des Destruierenden, bereits auf Veredelungspraktiken zu verweisen beginnen, die mit *RUMPELSTILZCHEN* (Super 8, Farbe, Ton, 15 Min., 1989)¹⁰² zunehmend dominant werden. Wie in späteren chemigrammatischen Filmen, die vor allem in den letzten Jahren der Zusammenarbeit produziert wurden, tragen ebenfalls die Bildmotivik des selbstgedrehten oder gefundenen Bildmaterials, das Wechselverhältnis von kameralosen und kameragestützten Passagen sowie Ton und Montage zum Zerstörungs-Humor bei. In *AUS DEN ALGEN* vollführen die Menschen häufig seltsame und mithin absurde Tätigkeiten, die leerlaufen. Mit weißen Papierspitzhüten und Overalls bekleidete Männer lassen Kartoffeln auf den Schallplatten tanzen, Insekten musizieren und Katzen singen, die die Sprachentstellungen vorantreiben. Luftschnitte mit Gartenschere parodieren die Montagepraxis, während das Abschießen eines Vogels das Bilderschießen buchstäblich nimmt. Diese Sequenzen wechseln sich mit verwackelten Filmaufnahmen, entstellten Sprachfragmenten und Tonrauschen, zahlreichen

¹⁰¹ Vgl. Weltzien, Friedrich: *Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011. S. 9-19.

¹⁰² *RUMPELSTILZCHEN* wird in der Regel als Arbeit von Jürgen Reble gelistet, obwohl die Herstellung gemeinsam begann und, wie Reble anmerke, zwei Signaturen aufweist. Die Gruppe soll mit und infolge des Films aufgelöst worden sein. Vgl. Reble: *Jürgen Reble par Art Toung!* a.a.O., o. P.

Abnutzungserscheinungen – wie abgeblätterter Farbe, kleinen Rissen und das Bild verschlingenden Flecken – ab und unterstützen die rohe Ästhetik des Films. Die Zerstörungsgesten entkoppeln sich in diesem Fall zunehmend vom Destruieren des Materials und entspringen umgekehrt einer Multiplikation der Operationen und Relationsbildungen.

Entstörungen des Schönen

In ZILLERTAL (35mm/16mm, Farbe, Ton, 10 Min., 1991/1997) und SCHILDMEYER DARLATEN (Super 8, Farbe, Ton, 10 Min., 1988) verbinden sich dagegen Destruierungen wieder mit Zerstörungen, wobei sich die Entstörungsattacken nun auf die Idealisierungen des schönen Körpers richten, denen selbst noch Verfallsästhetiken zuarbeiten können. Letzterem wirken beide Filme nicht zuletzt durch Operationen der Verekelung und Horizontalisierung entgegen. Was in AUS DEN ALGEN Algen und Feuchtigkeit geleistet haben, vollbringen in ZILLERTAL u. a. Chemikalien, Regen, Wind, Gravitation und Sonnenstrahlen, wobei Jürgen Reble diesen Film bereits als Solokünstler fertig stellte. Die Experimente mit meteorogramatischen Filmherstellungsverfahren gehen indessen auf die kollektive Zusammenarbeit zurück. Die Versuche mit Vergrabungen werden bald auf die mit Verwitterungsprozessen ausgedehnt, Super 8-Filmstreifen auf die Bäume gehängt:

Usually after an intense exposure to sunlight over a period of one to ten months, yellow is the first color to disintegrate. Then, depending on the material, the film loses its red and blues bit by bit. After just about six months the gelatin becomes porous from the effects of wind and rain. During the same period cracks and crevices appear. If you were to visit my garden today, you'd find more or less soiled, spotted and otherwise defiled strips of film in the trees – film accumulated over a period of ten years. A few more years and – nothing. Airborne dust, pollen, and dirt come to rest upon the naked base of the film, upon which there used to be images full of color. An act of purification of a certain sort. It is always amazing and beautiful to see that novel realities come to replace the multi-colored illusions and deceptions of film.¹⁰³

Der Ablauf des Herstellungsprozesses legt Zeugnis davon ab, dass das Entscheidende an diesem nicht im Zielgerichteten oder in der Kunstfertigkeit der Ausführung, sondern im Finden und Erfinden der Produktionsweisen und in der Eigentätigkeit der involvierten nicht-menschlichen Kollaborateure und Co-Produzenten liegt. Die Ereignishaftigkeit der Funde riskiert neben dem hohen Filmstreifenverbrauch auch seinen Verlust und bringt die Notwendigkeit zur Selektion und zum Verwerfen mit sich. Auch in dieser Anordnung ist die Grenze zwischen Produktion unkalkulierter ästhetischer Effekte, die der relationalen Tätigkeit aus Filmstreifen und seinem ökologischen Milieu entspringen, und Destruktion instabil. Ohne selektierend-verwerfender, interpretatorischer Eingriffe durch „erntende“ Filmemacher verwischt sie sich in dem langwierigen Prozess des Sich-selbst-Überlassens.

¹⁰³ Reble: Chemistry and the Alchemy of Color, a.a.O., S. 14 (fr. Reble: Chemie, alchimie des couleurs, a.a.O., S. 152f.).

In ZILLERTAL ist die bildgebende Potenzialität des ruinösen Herstellungsprozesses, bei dem auch Chemikalien auf aufgehängte Filmstreifen aufgetragen wurden,¹⁰⁴ eindrucksvoll ästhetisch und technisch integriert. Die meteorogramatischen Spuren entfalten ihre Wirkung und Ästhetik der Verwesung nicht zuletzt im Dialog mit der manipulierten Projektionsgeschwindigkeit. Als Ausgangsmaterial für die Verwitterungsprozesse wurde ein 35mm-Kinotrailer verwendet. Der Filmstreifen im Zustand des Meteorogramms, der im Jahre 1991 fertiggestellt wurde, wurde anfänglich auf einer selbstgebauten Kinobox mit einer Geschwindigkeit von 6 Bilder/sec. und ohne Flügelblende vorgeführt. Als Ton diente das synchrone 35mm-Projektorgeräusch. Während das 35mm-Meteorogramm durch Trockenlegung stabilisiert wurde und wie alle Filme weiteren, langsamen Veralterungs- und Zersetzungsprozessen ausgesetzt ist, wurde im Jahre 1997, als die Kinobox funktionsunfähig wurde, eine 16mm-Kopie gemäß den anfänglichen Projektionsbedingungen hergestellt.¹⁰⁵ Die Flügelblende unterbricht nicht nur das Projektionslicht beim Weitertransport des einzelnen Kaders, sondern unterbricht ihn im ruhenden Zustand ein zweites Mal, um die Bildfrequenz zu verdoppeln und so wahrnehmbares Flimmern zu verhindern. Indem der Film verlangsamt und ohne Flügelblende projiziert wird, isoliert die diskontinuierliche Projektion das Einzelbild. Die dabei entstehenden senkrechten Verwischungen zwischen den Bildern verstärken so die Vertikalität der Verwitterungsspuren, die sich als längliche, tropfende Rillen auf dem Filmstreifen eingeschrieben haben und nun wie ein Regenfall wirken. Dadurch entsteht der Eindruck, dass die Bilder im Moment der Projektion von einer abfließenden, toxischen Flüssigkeit zersetzt und angegriffen werden. Dieser suggerierte Effekt des Live-Charakters der Zersetzung wird durch die Projektionsgeräusche unterstützt.

Die rillenartigen, vertikalen Verwischungen richten dabei das Feld aber nicht in die Höhe auf, sondern organisieren diesen als Fall und Verfließen nach unten. Horizontalisierung als eine nicht zuletzt spatiale, anti-architektonale¹⁰⁶ Operation des „informe“ performiert die Wirksamkeit der Gravitation, die die vertikalen Erhebungen des Menschlichen zur Erde, zum Schmutz, zum Fleischlichen und zum Geruchssinn herabzieht, nicht um dieses in neue Hierarchien einzuschreiben, sondern um es auf einer Linie mit Pflanzen, Tieren und Steinen niederzulassen.¹⁰⁷ Zugleich zersetzt die Horizontalisierung die idealisierend-vereinheitlichenden Operationen des Imaginären.¹⁰⁸ Der Abbau der Strukturen des Fundmaterials durch Verwitterungsprozesse führt auch in ZILLERTAL zur Reikonisierung der Spuren sowie zur Ausbildung neuer feldmäßiger

¹⁰⁴ Vgl. Reble, Jürgen: Zillertal: In: LightCone: LightCone supplément total (1982-2009). Paris, 2009. S. 375.

¹⁰⁵ Diese Herstellungsdetails verdanke ich der Emailauskunft von Jürgen Reble vom 02.02.2012.

¹⁰⁶ Zur Architektur als erhebendes Modell des Menschlichen vgl. Bataille, Georges: Architecture. In: *Documents* 2 (1929): 117.

¹⁰⁷ Vgl. Bois: The Use Value of „Formless“, a.a.O., hier S. 26-28 sowie zur Ebenbürtigkeit des Niederen Leiris, Michel: Notes sur deux figures microcosmiques des XIVe et XVe siècles. In: *Documents* 1 (1929): 48-52, hier S. 48.

¹⁰⁸ Vgl. Bois: The Use Value of „Formless“, a.a.O., S. 25 sowie Krauss, Rosalind E.: Gestalt. In: Bois, Yve-Alain/Krauss, Rosalind E. (Hg.): *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1999. S. 89-92, wobei Krauss die Horizontalisierung auch mit dem Lacan'schen Imaginären zusammenliest.

Relationen. Horizontalisierung entspringt hierbei zugleich den kollaborativen und co-produktiven Relationen der Produktionsanordnung an der Schnittstelle zwischen ökologischen und technischen Milieus sowie der feldmäßigen Organisation.

Durch Verlangsamungen wirken sich die Verwitterungen besonders desaströs auf die Gesichter in frontalen Großaufnahmen und auf nackte Körper aus. So wird ein Mann in eine Folge schrittartig vergrößerter Bilder zerlegt, die seine blau konturierten Gesichtszüge im Zustand sukzessiver Aufdunsung vorführen. Ein anderes Gesicht verflacht gänzlich. Nur die stechend in die Kamera blickenden Augen starren durch die braun-grünliche Suppe den Betrachter an, während seine Nase verfließt und der Mund zu Grimassen verzogen wird. Der lebendige Glanz dieser Augen auf einem von Verwesung gezeichneten Gesicht wie auch die reptilienartige, schuppige Haut, die die Verwandlung ins Animalische vorzeichnet, machen es unheimlich¹⁰⁹. Auch die nackten Frauenkörper, scheinbar Teilnehmerinnen eines Schönheitswettbewerbs, wie die Liebenden am Strand werden stark in Mitleidenschaft gezogen. Der senkrechte Giftregen zeichnet ihnen Knochen in die Haut, bricht ihr Fleisch auf, lässt sie bläulich anlaufen. Die braun-gelblichen und schwach-bläulichen Farben nähern den Film den Verwesungsprozessen an und appellieren an den Geruchssinn, der ihre ätzenden und stehenden Gerüche ahnt. Als Nahsinn, der sich durch Intimität und ‚Einverleibung‘ des wahrgenommenen Gegenstandes auszeichnet, ist der Geruchssinn „der eigentliche Stammesort des Ekels“¹¹⁰, noch bevor der Tast- und Gesichtssinn affiziert werden. Wie auch in SCHILDMAYER DARLATEN werden erotische Bilder vereckelt, die voyeuristische Blickanordnung im Film, die hier zwischen zwei Männern und einer Strandurlauberin etabliert wird, und die Suturierung der Zuschauer_innen in diese vereitelt. Das abschließende, von Rissen durchzogene Insert „Demnächst in Ihrem Theater“ erinnert an die Werbefunktion des Trailers, der Höhepunkte der Handlung in schnellem Montagestil verdichten und Lust auf Kino machen soll. Dieser wird hier nun durch Entschleunigung, Entnarrativierung und Zersetzung in einen experimentellen Horrorfilm, in dem Untote Liebe machen, verwandelt.

Neben den Farben haben in ZILLERTAL auch die verfließenden Dekonturierungen Potenzial zur Ekelregung inne. Die Dekonturierung und Aufdunsung der Körper hin zu verfließenden Flächen und Kräfteerichtungen inszenieren diese als organische Fleischmasse, die der Verwesung anheimfällt und die imaginäre Ganzheitlichkeit des Körpers auflöst. Es ist gerade nicht die durch Einstellungsgrößen und Montage ermöglichte, fragmentierte Körperrepräsentation, die narrativ geschlossen und überbrückt werden kann und im Wechselspiel zwischen Sichtbarem und noch nicht Sichtbarem die Erwartungen und die Lust weckt, alles und mehr zu sehen, und die Ganzheitlichkeit gerade mithilfe des Fragmentierens als illusionären Effekt reinstalliert,¹¹¹ sondern der meteorogrammatistische Strukturverlust, der hier die Integrität

¹⁰⁹ Vgl. Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: Ders.: Studienausgabe. Psychologische Schriften. Bd. IV. Hg. von Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt/Main: Fischer, 1989. S. 241-274.

¹¹⁰ Kolnai, Aurel: Der Ekel. In: Ders.: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007, S. 7-65, hier S. 26.

¹¹¹ Vgl. Heath, Stephan: Body, Voice. In: Ders.: Questions of Cinema. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1981. S. 176-193, hier S. 184f.

des Körpers als Auflösung seiner Abgegrenztheit ohne Überbrückungsangebote inszeniert. Mit der Verschiebung vom zerstückelten Körper zum dekonturierten und zerfließenden Körper fällt dabei nicht mehr dem Wechselspiel zwischen Stillstand und Bewegung die Rolle zu, verschiedene Darstellungsmodalitäten des Toten und Lebendigen zu verhandeln, sondern der Kontur:

Wenn das Kunstwerk im 19. und 20. Jahrhundert vielfach als Organismus begriffen wird, dann gilt eine bestimmte Art und Weise der Figuration, die sich vom Ideal des schönen Körpers herleitet, als dessen angemessene Darstellungsweise. Die Definition des Organismus weist hierbei der Linie eine unerlässliche Funktion als Kontur zu. [...] Lebewesen sollen nicht nur eine feste und zugleich dynamische Topographie besitzen, sondern auch eine räumliche Grenze setzen: Die Grenze, so wird behauptet, vermag das von ihr Eingeschlossene zur Gestalt zu schließen und jenen Aspektwechsel zu markieren, durch den etwas Belebtes von Unbelebtem unterscheidbar sein soll. [...] Während der geschlossene Kontur in der bildlichen Darstellung die Ganzheit herstellt, sichere die geschlossene Oberfläche im Organismus dessen Gestalt.¹¹²

Vor dem Hintergrund der Parallelisierungen vom biologischen Organismusbegriff mit der Vorstellung vom organischen Kunstwerk bzw. Kunstwerk als Organismus stellt die Dekonturierung als Auflösung der Ganzheit nicht nur die Integrität des geschlossenen Lebendigen zur Disposition, sondern auch die Repräsentationskonventionen des idealen, schönen Körpers. In dem Maße aber, wie der idealschöne Körper auf dem Ausschluss aller dem Ekeltabu unterworfenen und so mit der Vorstellung des Toten, Verwesenden, Alternden oder Wuchernden durchsetzten Zeichen des Unabgeschlossenen, Offenen und Unfertigen basiert,¹¹³ strebt er das Schöne mit dem Lebendigen kurzzuschließen und das Lebendige so zum Inbegriff des Schönen zu erheben. Das Entscheidende ist aber nicht eine vermeintliche Exklusivität der Konturauflösung in zerstörenden Filmen, die auch in destruierten und sogar veredelnden Filmen auffindbar ist, sondern inwiefern diese sich mit anderen feldmäßigen Faktoren und Operationen verbindet, um überhaupt die Stärke einer Abwehrreaktion in Szene setzen und das Lebendig-Schöne zu Zielen entstörend-deklassierender Attacken machen zu können.

In *Schmelzdahins* SCHILDMEYER DARLATEN operieren nicht zuletzt die Farben destruirend und zerstörend. Wie auch in *DER GENERAL* (Super 8, Farbe, Ton, 13 Min., 1987) oder *15 TAGE FIEBER* (Super 8, Farbe, Ton, 15 Min., 1989) werden infolge chemischer Manipulationen die Körper-, Gesichts- und Landschaftsfarben denaturalisiert sowie die Neigung des Super 8-Filmmaterials zu Fehlfarben gezielt herbeigeführt. Bisweilen deuten sich Sabattier-Effekte, Verschrammungen und Staubansammlungen an. Die monochromatische Färbung des Fundmaterials tendiert zur gesteigerten feldmäßigen Entdifferenzierung, indem eine Farbe alle Bildreste verschluckt oder in schmutziges Weiß kippt. In den letzten Jahren ihrer Zusammenarbeit hat *Schmelzdahin* verschiedene chemische Prozesse ausgelotet. Neben

¹¹² Blümle, Claudia/Schäfer, Armin: Organismus und Kunstwerk. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2007. S. 9-25, hier S. 17.

¹¹³ Vgl. Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 15f., 82-90.

der Manipulation der Tonungsprozesse, indem die Verfahren vorzeitig abgebrochen, Reihenfolge der Behandlung verändert oder anderweitige Chemikalien zwischengeschaltet wurden, experimentierten sie auch mit Veränderungen des PH-Werts der Farbwickler, Temperaturschwankungen bei den Bädern, chemischen Auflösungen und Neufärbungen der Gelatineschicht.¹¹⁴ Durch die Intervention in vorgesehene und empfohlene Prozesse entstehen etwa mehrfache farbige Pseudo-Solarisationen, reliefartige Bilder und Runzelkorn; die Farbbalance verschiebt sich innerhalb einzelner Farbschichten oder letztere gehen gänzlich verloren.¹¹⁵

In SCHILDMEYER DARLATEN verstärken die chemischen Deformierungen und Farbdenaturalisierungen die im Ausgangsmaterial angelegte Fixierung auf den Körper und betonen seine Monströsität. Versammelt wurden Fragmente von Horror-, Pornofilmen und TV-Aufzeichnungen, einzelne bereits in DER GENERAL auftauchende Sequenzen werden wiederverwendet. Die Ubiquität der zerstörten, zerstückelten und monströs entstellten Körperlichkeit im Horrorfilm, die das „Andere“ der idealschönen, gesunden und durchgestylten Medienkörper verhandelt,¹¹⁶ wird kondensiert vorgeführt und durch chemische Beschädigungen aggressiv gesteigert. Wuchernde und explodierende Köpfe oder in Verwesung abgemagerten Leichen, die ihre Zähne fletschen, wecken den Horror am Lebendig-Toten. Ihre körperliche Fäulnis greift auf die anderen Bilder über, die in bräunlich-gelblichen und grauen Flecken verschwinden. Die Gewaltsamkeit der entstellten Horrorbilder wechselt sich mit Fragmenten aus Porno-, Tierfilmen und Dokumentationen der Lebensmittelindustrie ab, die sich bisweilen zu Kontrastmontagen und manipulierten Schuss-Gegenschuss-Abfolgen organisieren. Die Blicke von lasziven Melodramdiven und Pornodarstellerinnen werden auf Reptilien, Kröten, Fische oder defigurierte Körper verschoben, die an die Stelle der begehrten und begehrenden Subjekte treten. Explosionsaufnahmen gehen nahtlos in chemische Eruptionen über, die wiederum mit Ejakulationsbildern konfrontiert werden. Die Stöhngeräusche finden ihre visuelle Parallele nicht in leidenschaftlichen Akten, sondern im gegenseitigen Spiel der Anthropomorphisierung und Animalisierung, sodass durch die gegenseitige semantische Übertragung zwischen dem heterogenen Material das vorgeführte voyeuristische Dispositiv einer Verekelung und Parodierung unterzogen wird. Der Zerstörungs-Humor ergreift auch in diesem Film den größten Teil des Akustischen, bei dem sich Rauschen und verzerrte Töne in Plappern und Sprachentstellung fortsetzen. Zur akustischen Degradierung kommen im Freeze Frame erstarrte Chemieleichen, Kadersprünge und bis zur Unschärfe gesteigerte Vergrößerungen hinzu, die das Bild hin zum Rauschen des Filmskorns destabilisieren.

¹¹⁴ Vgl. Reble: Chemie, alchimie des couleurs, a.a.O., S. 153.

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Vgl. zur Typologie der Körperbilder im Horrorfilm Shelton, Catherine: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld: Transcript, 2008. hier insb. S. 9-20.

3. Generieren: Physische Verhandlungen II

Zersetzung der Ähnlichkeit, Parodieren und Lächerlichmachen, herabsetzende Sprachentleerung, Horizontalisierung und zahlreiche Verekelungen (Farbe, Dekonturierung, desublimierende Kontrastmontagen und Schuss-Gegenschuss-Verbindungen) stellen in den im letzten Kapitel vorgestellten Filmen einige zentrale, deklassierend-entstörende Strategien dar. Wie auch in destruirenden Filmen changiert ihre Ästhetik des Rohen dabei – in der Kopplung zwischen selbsttätigen Prozessen und ihrer weiteren Verarbeitung durch die Filmemacher_innen – zwischen Auflösungen der Relationen und Strukturen und Bildung neuer. Aus der Prozesshaftigkeit heraus gedacht, impliziert bereits Verfall keineswegs ihre sofortige Auflösung, sondern zeigt sich als ihre Transformation. Während es zum ästhetischen Irritationspotenzial destruirender Filme gehört, noch im Vergehen Momente des Entstehens geltend machen zu können, ohne den Bezug zur Vergänglichkeit zu verlieren, können wiederum vollständige Auslöschungen und Destruktionen des Ausgangsmaterials zu Hervorbringungen führen, die ihre Akzentsetzungen umgekehrt stark zum werdenden Noch-Nicht verschieben. Sie bleiben vorrangig operativ auf Destruktionen bezogen, während ihre Differenzierungen in materiell-semiotischen und feldmäßigen Phasen sich von ihr entkoppeln, wie dies etwa in Jürgen Rebles chemigrammatischem Film *INSTABILE MATERIE* (16mm, Farbe, Ton, 70 Min., 1995), auf dem der spätere Film und die Film-Performance *MATERIA OBSCURA* (2009) aufbauen, der Fall ist.

Als Ausgangsmaterial für *INSTABILE MATERIE* dienten u. a. Ausschnitte aus Spielfilmen, Dokumentarfilme über afrikanische Völker und Tintenfische, aber vor allem auch wissenschaftliches Dokumentationsmaterial von Atommodellen und Teilchenbeschleuniger des Hamburger Forschungszentrums DESY (Deutsche Elektronen-Synchrotron), deren Forschungen zur Materie Jürgen Reble eine ästhetische Antwort gab.¹¹⁷ Die gänzlich schwarzweißen Filmfragmente wurden jeweils in Stücken à zwei Meter auf einem Leuchttisch abgespult und mit Chemikalien, Farbstoffen und verschiedenen Salzen mit jeweils unterschiedlicher Technik bearbeitet – etwa in diagonaler Auftragung.¹¹⁸ Ein Großteil des Fundmaterials wurde mit Salzsäure und anderweitigen Bleichmitteln geblichen.¹¹⁹ Die Bearbeitungen mit Salz und Farbstoffen fanden dabei in der Regel in mehrfachen Durchgängen statt, sodass das Material an Dicke gewann.¹²⁰ Zusätzlich kamen Einritzungen und Abtragungen dieser Schichten mit Schleifpapier und Sägen hinzu.¹²¹ Die recht dicken Filmstreifen, auf denen getrocknete Salze kristalline Strukturen bildeten und bei schräger Belichtung von unten Schatten werfen, wurden auf der optischen Bank kopiert, um diese körperhafte Dimension

¹¹⁷ Vgl. Reble, Jürgen: Zwischen Resten von Bildern. Publikumsgespräch mit Jürgen Reble über den Film „Instabile Materie“ (1995). In: Becker, Andreas/Reither, Saskia/Spies, Christian (Hg.): *Reste. Umgang mit einem Randphänomen*. Bielefeld: Transcript, 2005. S. 187-197, hier S. 187-189.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 190f.

¹¹⁹ Vgl. Beauvais, Yann: *Le support instable*. In: Pierre, Arnauld (Hg.): *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*. (Kat. Ausst., TEA Tenerife Espacio de las Artes, Tenerife 2008-2009). Santa Cruz de Tenerife: Tenerife Espacio de las Artes, 2008. S. 476-480, hier S.478.

¹²⁰ Vgl. Reble: *Zwischen Resten von Bildern*, a.a.O., S. 195.

¹²¹ Vgl. ebd.

herauszuarbeiten.¹²² Hierbei wurden u. a. auch das Licht und Farbspektrum im Projektor verändert, Geschwindigkeit durch Stretch Printing variiert, kurze Passagen wiederholt und Auf-, Ab- und Überblendungen hinzugefügt.¹²³ Das chemigrammatische Material wurde in acht Teile angeordnet, denen jeweils Namen verschiedener Elementarteilchen als Untertitel vorgesetzt sind. Thomas Köner, der für seine Soundarbeiten bekannt ist und auch selbst auf eine Reihe preisgekrönter audiovisueller Arbeiten mit gefundenem Material zurückblickt, produzierte den Ton, der sich aus sublimalem Rauschen, Rascheln und atmosphärischen Klängen zusammensetzt.

Was das Fundmaterial anfänglich auch zeigte, wurde nahezu gänzlich ausgelöscht, mit Chemie bedeckt und von Salzkristallen aufgesogen. Nur in einer Handvoll kurzer Sequenzen schimmern noch Bildreste zwischen den Chemieschichten schwach durch – Andeutungen von eingemeißelter Schrift, Umrisse von Gebäuden, eine auftauchende menschliche Figur und schließlich ein vor einem Feuer sitzender Mensch im Profil am Ende des Films. Die kameragestützten Bilder wichen stattdessen schwirrenden Partikeln, vertikal und diagonal funkelnden Schraffuren und feingliedrigen, rissigen Texturen, die allesamt von tiefem Schwarz umgeben sind und in silbernen, rötlichen und bläulichen Farbpaletten changieren. Sie organisieren sich zu Feldern. Die körnigen und kristallin anmutenden Partikel zerstreuen sich in alle Richtungen, verdünnen sich zum Schwarz und sammeln sich wieder zu dichten Schwärmen. Die Risse, die stark an Runzelkornverfahren erinnern, überlagern sich in Überblendungen und stellen filigrane Raumschichtungen und Tiefenräumlichkeit her, die mit den entgrenzenden Kräften der Zerstreuungen kontrastiert, während die Schraffuren mit ihrer fallenden Tendenz Oben-Unten-Differenzen ausbilden. Die Felder gleiten dabei zwischen verschiedenen Größenordnungen. Die Partikelchen, die auch in diesem Film die präindividuelle Phase der chemischen Metastabilitäten reinszinieren, orientieren sich im Wechselverhältnis zwischen Zerstreuung und Verdichtung zu ikonischen Gebilden der Mesoordnung. Es bilden sich schemenhafte Pferdchen und Menschensilhouetten heraus. Blaue Farbverläufe gruppieren sich zu einem rudimentären, geometrisierten Fisch. Käfer deuten sich an. Immer wieder drängen sich kreisförmige Formationen auf, die kosmische Konstellationen evozieren. Entscheidend bleibt der Charakter der Übergänglichkeit hin zur Mesoordnung, ohne sich vollständig herauszukristallisieren. Das Gleiten ist figurabel bzw. es konstituiert

...ein Feld der *Figurabilität*, in dem die visuellen Spuren so lange wie möglich – und wenn möglich für immer – in einem Zustand gehalten werden, in dem ihre Figürlichkeit noch potentiell und nicht tatsächlich, fixiert, lesbar ist. Sie erzeugt also ein Feld der Gewärtigung, das Erlebnis, *das Unerwartete zu erwarten*, eine Form auftauchen zu sehen, die, eben weil sie instabil ist, zwangsläufig überrascht, beunruhigt, uns *anblickt*. Wie eine dunkle Prophezeiung, die auf ihre Deutung wartet, in einem Chaos, das kurz davor verharrt, figürliche Gestalt anzunehmen.¹²⁴

¹²² Auskunft von Jürgen Reble an die Verf. per Email vom 08.02.2012.

¹²³ Auskunft von Jürgen Reble an die Verf. per Email vom 20.02.2012.

¹²⁴ Didi-Huberman, Georges: Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern. Köln: DuMont, 2001. S. 176.

Figurabilität, die Didi-Huberman mit Blick auf Victor Hugos Tintenleck-Experimente einführt, stellt eine Passage zwischen Größenordnungen dar, in der sich die materiell-semiotischen Ausdifferenzierungen und Felder im Entstehungsprozess zeigen, im Begriff sind, zu werden. In dieser Übergänglichkeit sind sie der Potenzialität verpflichtet und auf dem Sprung, sich zu ikonischen Figurationen zu konkretisieren. Figurale Bilder sind auf das imaginative Ergänzen angewiesen, das das Sehen zum Hineinsehen einlädt. In *INSTABILE MATERIE* korrespondieren sie mit den wenigen Bildresten, die der gänzlichen Auslöschung entflohen sind. Markieren die Bildreste die Operationen des Auslöschens und die Prozessualität des Verschwindens, so eröffnen die figurablen Elemente diese wieder auf das Entstehen. Sie erweisen sich als prägnanter Ausdruck autogenerativer Verfahren, bei denen nicht etwas durch Aufzeichnung des Profilmischen zur Sichtbarkeit (und Hörbarkeit) gelangt, sondern aus den Relationsbildungen der Emulsionsschicht hervortritt. Sie performieren das bildgenerative Potenzial der „filmographischen“¹²⁵ Materialien selbst. In diesem Sinne bemerkte Jürgen Reble, dass das Zurückgreifen auf das kameragestützte Fundmaterial nur einen Vorwand bildete, „aus dem eigentlichen Material heraus, also aus den Chemikalien, mit denen ich arbeiten wollte, eine Form entstehen zu lassen, in die ich hineinarbeiten konnte.“¹²⁶

Das figurale Potenzial der Chemikalien, Farbstoffe und Salze, das in zahlreichen Filmen und Performances von Jürgen Reble im Vordergrund steht, wurde später in *MATERIA OBSCURA* mithilfe digitaler Analysen weitergetrieben. *MATERIA OBSCURA* (16mm/HDV, Farbe, Ton, 105 Min., 2009), die seit 2009 als Blue Ray erwerblich ist und seitdem ebenfalls als Performance gemeinsam mit Thomas Köner aufgeführt wird, verwendet auszugsweise 16mm-Chemigramme aus *INSTABILE MATERIE*, von denen Tausende hochaufgelöster Scans hergestellt wurden. Durch u. a. Verlangsamung der Bilder, Veränderung der Reihenfolge der Sequenzen und ihre unterschiedliche Überlagerung, Farbmanipulation und Berechnung von Zwischenbereichen werden Felder und figurale Bewegungen der *INSTABILE MATERIE* sowohl verstärkt als auch neue entfaltet.¹²⁷ Der darin zum Ausdruck kommende Impuls, in mehr oder weniger zufällig oder selbsttätig entstandene, Phantasie stimulierende Gebilde und ihre Andeutungen gegenständliche Bilder hineinzusehen oder diese gezielt zu verstärken, knüpft an alte Praktiken an. So steht die Möglichkeit der Verstärkung vorgefundener, zufälliger Bilder der Natur bzw. überhaupt ihre Wahrnehmung als Bilder im Zentrum der kontroversen Debatten um den „Ursprung“ der Künste.¹²⁸ In der Renaissance ist es nicht zuletzt die Konzeption der „macchia“ (Fleck) etwa bei Leonardo da Vinci, die den Zufall und das Imaginieren der Gebilde in Landschaften, Wolken, Bergen etc. als

¹²⁵ Souriau, Étienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie (1951). In: *montage AV* 6.2. (1997): 140-157, hier S. 149.

¹²⁶ Reble: Zwischen Resten von Bildern, a.a.O., S. 189.

¹²⁷ In Bezug auf die Performance hat Reble angemerkt, dass die Zwischenberechnungen vorher passieren, der Ablauf der Performance aber nicht festgelegt ist. Vgl. Auskunft von Jürgen Reble an die Verf. per Email vom 20.02.2012.

¹²⁸ Vgl. Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books, 2002. S. 21-27.

Anregung und Quelle für Bildfindung fruchtbar macht.¹²⁹ Auch in der klecksografischen Bildpraxis des 19. Jahrhunderts von Justinus Kerner oder Victor Hugo spielen imaginativ-asthetische und handwerkliche Eingriffe eine wichtige Rolle.¹³⁰

Die Eröffnung der materiellen Transformationen auf die Figurabilität und die Ästhetik des werdenden und des noch-nicht verdankt sich in *INSTABILE MATERIE* nicht zuletzt der nahezu vollständigen Tilgung des Ausgangsmaterials. Operativ sind die Auslöschungen der vorgefundenen narrativen und audiovisuellen Strukturen zwar radikaler als bei destruierten Filmen, damit werden aber auch die Marker der Destruktion und der Vergänglichkeit beseitigt. In Bezug auf die Arbeiten mit unbelichteten Filmstreifen entstehen wiederum erneut Verschiebungen, wie sich an einem frühen Beispiel des autogenerativen Films von Nathaniel Dorsky veranschaulichen lässt. Der im Jahre 1983 fertiggestellte Film *PNEUMA* (16mm, Farbe, o. Ton, 27 Min., 1977-1983) stellt das Ergebnis der Reaktionsprozesse von unterschiedlichen alten Filmrollen dar, von denen einige schon zwanzig Jahre vor der Entwicklung „abgelaufen“ waren:

The modulation you see is the deterioration of the film. [...] It was the twilight of all these marvelously individual reversal emulsions: Gevart, Fuji, Ilford, ER, FF, Kodachrome II, Dynachrome – there are about twenty different emulsions in *Pneuma*.¹³¹

Die unterschiedlichen Filmemulsionen brachten im Zuge der Reaktionen während der Dauer ihrer Lagerung und ihrer Entwicklung (ohne vorherige Belichtung) jeweils spezifische Farben und Strukturen hervor, die Dorsky nach Farbkombinationen, Bewegungsrichtungen sowie nach Größe und Stärke der Körnigkeit zu einem rhythmischen, tonlosen und so die Ästhetiken des absoluten Films evozierenden Ensemble organisierte. Die starke Rhythmisierung der Farben und Texturen, die bisweilen zusätzlich vergrößert wurden, betont das Eigenleben und die Eigenlogik des Filmkorns wie das Unkontrollierbare des Entstehungsprozesses selbst. Die Vergrößerungen partikularisieren dabei nicht nur das Filmkorn, sondern scheinen in diesen einzudringen, um den Filmträger zum Vorschein kommen zu lassen, den Blick zu mikroskopieren.

¹²⁹ Vgl. Weltzien, Friedrich: *Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011. S. 158-162; Janson, W. Horst: *The „Image Made by Chance“ in Renaissance Thought*. In: Meiss, Millard (Hg.): *De artibus opuscula XL: Essays in honor of Erwin Panofsky*, Bd. I. New York: New York Univ. Press, 1961. S. 254-266; Rosenberg, Raphael: *Der Fleck zwischen Komposition und Zufall. Informelle Ansätze in der frühen Neuzeit*. In: Luckow, Dirk (Hg.): *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel* (Kat. Auss., Kunsthalle zu Kiel, Kiel, 2004). Kiel: Kunsthalle, 2004. S. 41-45, hier S. 43f. sowie zu italienischer und nordischer Renaissance Gamboni: *Potential Images*, a.a.O., S. 27-37.

¹³⁰ Zu Kerner vgl. Weltzien: *Fleck*, a.a.O., S. 27-118, zu Hugo und Kerner vgl. Gamboni, Dario: *Acheiropoiesis, Autopoiesis und potenzielle Bilder im 19. Jahrhundert*. In: Weltzien, Friedrich (Hg.): *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer, 2006. S. 63-74, hier S. 64-67; zu Hugo vgl. Didi-Huberman: *Phasmes*, a.a.O., 174-189.

¹³¹ Dorsky, Nathaniel/MacDonald, Scott: *Nathaniel Dorsky (and Jerome Hiler)*. In: MacDonald, Scott: *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley [u. a.]: Univ. of California Press, 2006. S. 77-110, hier S. 88f.

Lässt sich hierbei jedoch vom Verfall oder von Destruktion sprechen, wie es Dorsky vorschlägt und Filmkommentatoren gelegentlich einstimmen? Die Antwort hängt einmal mehr von der analysierten Größenordnung ab. Bei chemischer, bakterieller oder meteorogrammatischer Manipulation des gefundenen Materials wird die Mesoordnung eines ästhetischen Objekts destrukturiert. Bei einem unbelichteten Filmstreifen, der im Grunde darauf vorbereitet ist, optochemische und chemische Reaktionen zu durchlaufen, ist es fragwürdig, diese Reaktionen als Verfall, Zerstörung o. Ä. der Meso- oder Mikroordnung des Filmstreifens bzw. der -emulsion zu betrachten. Die hervorgebrachten Farben, Texturen und Strukturen in PNEUMA greifen weder in eine gegebene audiovisuelle Ordnung ein, um sie zu destruieren oder zu zerstören, noch etabliert der Film interne Differenzen, die eine melancholische Entdifferenzierung oder ein deklassierendes „informe“ nahelegen. Die Feldmäßigkeit exponiert eher die Ästhetik des Vorläufigen, des Noch-Nicht denn Nicht-Mehr und tastet sich auch hier unaufdringlich zur Figurabilität. Inszeniert wird das nicht abschließende Herausbilden von Mesoordnungen aus den schwirrenden Mikroordnungen, Räumlichkeit aus Flächigkeit, Andeutung von Ikonizität aus Pointillierungen. Den Film begleiten in der Regel freilich Vereindeutigungen mit verschobenen Vorzeichen. Die Nutzbarmachung des abgelaufenen, der Nutzlosigkeit anheimfallenden Filmmaterials wird durch die Rhythmisierung und die farbigen Reaktionsergebnisse der Chemie als *Reanimation* thematisiert, die den Fährten des Titels folgt: „[...] Dorsky transforms the textures of film stock and sand into emblems of the spirit: he breathes life into the ‚dust‘ of cinema.“¹³² Dorskys minimale Eingriffe, das Schicken des alten Materials zur Entwicklung und das Arrangieren des Entwickelten, werden als Überwindung des Verfalls, letztendlich aus der Perspektive des Pygmalion-Mythos, semantisiert.

Auch bakterio- oder meteorogrammatische Manipulationen unbelichteter Filmstreifen lassen sich operativ zunächst nicht so ohne Weiteres auf Verfallsästhetiken und Destruktion verpflichten. Zweifellos sind auch diese, genauso wie PNEUMA oder INSTABILE MATERIE, nicht vor Vergänglichkeit gefeit und unterliegen ihrerseits, wie alle Filme, Verbrauchs- und Verfallsprozessen, die erneut zu einer Ambivalenz der Prozesse beitragen können. So resümiert Jürgen Reble zu seiner Praxis insgesamt, was sich bereits im Kommentar zu Verwitterungsprozessen abzeichnete:

The images from which copies were made several years ago have – on the original – profoundly changed, indeed they have, to put it quite bluntly, vanished. And it is this experience of „vanishing“ that is truly interesting in the work that I made: to see and behold, to understand how the forms and colors yield to endless change, how they submit to perpetual motion. At the same time, the meanings and the connections among whole ensembles of images transform themselves. Film as an object or a thing, returns to us as a privileged subject; we rediscover it from new tracks, trails, and clues that we begin to pursue – all in order to be continued another time.¹³³

Gehören materielle Transformationen und Prozessualität nicht nur zu operativen Aspekten, sondern zugleich zu zentralen Themen, Erkundungen und Einsätzen der

¹³² Scott MacDonald über Nathaniel Dorsky, ebd., S. 79.

¹³³ Reble, Jürgen: Chemistry and the Alchemy of Color. In: *Millennium Film Journal* 30/31 (1997): 12-17, hier S. 16.

filmischen Praktiken, so stellt jede Veränderung potenziell eine Genese, Destruktion und ihre Ununterscheidbarkeit zugleich dar. Ihre Differenzen müssen immer wieder verhandelt werden. Sind in Rebles Zitat auf der einen Seite alle drei Optionen gleichermaßen präsent, schimmert in diesem zugleich ein „Werk“-Begriff durch, welcher bereits die Grenzen zwischen gewollten und ungewollten Prozessen festlegt. Ist etwa Rebles und Köners Performance *ALCHEMIE* (ca. 60 Min., seit 1992) darauf ausgelegt, in der materiellen Destruktion des Filmstreifens und im Verschwinden der darauf stattfindenden chemischen Transformationen zu enden, so sollen die Prozesse in *INSTABILE MATERIE* und selbst *ZILLERTAL* dagegen umgekehrt unterbrochen und ihre Ergebnisse nicht geopfert, sondern aufbewahrt werden. Für beide Filme und entsprechend auch für *MATERIA OBSCURA* gilt, dass Reaktionen nahezu vollständig gestoppt und die Chemigramme und Meteorogramme trockengelegt sind.¹³⁴ Die Verhandlungen zwischen Genese und Destruktion fallen demnach auch zu unterschiedlichen Etappen der Prozesse anders aus, in denen – auf lange Sicht betrachtet immer – Zwischenergebnisse jeweils zu Ergebnissen vereindeutigt werden können, auf die dann die Verhandlungen ihrerseits verschoben werden.

Überlassen: Experimente ohne Wahrheit

Die autogenerativen Filme erinnern die Individuationsphilosophie an ihre Grenzen nicht nur, indem sie sie mit Verfall, Destruktion oder Verausgabung konfrontieren, sondern auch mit der Kontingenz des Entstehens selbst. Dies trifft insbesondere für Praktiken zu, in denen die Filmstreifen sich selbst überlassen sind. *Schmelzdahin*, Johannes Hammel, Emmanuel Lefrant, Alia Syed¹³⁵, Louise Bourque¹³⁶, Ken Paul Rosenthal¹³⁷ oder David Gatten vergraben die Filmstreifen für mehrere Monate oder Jahre. Zu Zeiten von *Schmelzdahin* auf Bäume aufgehängte Streifen hingen noch lange im Garten von Jürgen Reble.¹³⁸ Jennifer West¹³⁹ marinieren die Filmstreifen für Monate in Vodka, Rotwein, Kaffee, Apfelsaft, Urin oder Mayonnaise. Die Eingriffe der Filmemacher_innen reduzieren sich häufig auf minimale Gesten – zum einen der Etablierung des Rahmens und zum anderen der Auswahl der Ergebnisse. Die direkten Operationen verlaufen in der Regel in der Kopplung von biologischen oder ökologischen und technischen Milieus. Dabei werden die Bildungen und Ausbleiben der Relationierungen unvorhersehbar und gehen etwa im Falle von Vergrabungen oder Eintauchen in Teiche oder Ozeane buchstäblich underground, wie es für einen von Emmanuel Lefrants Filmen nicht zufällig titelgebend ist. Sein Film *UNDERGROUND* (Super 8, Farbe, Ton, 8

¹³⁴ Auskunft von Jürgen Reble an die Verf. per Email vom 20.02.2012.

¹³⁵ Alia Syed, *PRIYA* (16mm, Farbe, o. Ton, 11:30 Min., 2012).

¹³⁶ Louise Bourque, *SELF PORTRAIT POST MORTEM* (35mm, Farbe, Ton, 2:30 Min., 2002).

¹³⁷ Ken Paul Rosenthal, u. a. *SPRING FLAVOR* (16mm, Farbe, o. Ton, 3 Min., 1996) (u. a. Vergrabungen und Marinieren in gekochten Beeren).

¹³⁸ Vgl. Reble: *Chemistry and the Alchemy of Colour*, a.a.O., S. 14.

¹³⁹ Jennifer West, u. a. *MARINATED FILM – THE ROLL OF 16 MM I HAD IN THE FRIDGE FOR OVER TEN YEARS* (16 MM FILM NEGATIVE MARINATED FOR SEVERAL MONTHS IN: ABSINTHE & XTC, PEPSI & POPROCKS, JIM SHAW'S URINE, RED WINE, COFFEE & DETOX TEE, APHRODISIACS) (16mm, Farbe, o. Ton, 9:20 Min., 2005).

Min., 2001) entstand, ähnlich wie sein hybrider, direkte Praktiken mit Kameraaufnahmen kombinierender Film PARTIES VISIBLE ET INVISIBLE D'UN ENSEMBLE SOUS TENSION (16mm, Farbe, Ton, 7 Min., 2009), in Kollaboration und Co-Produktion u. a. mit Erde und darin enthaltenen Partikeln und Mikroorganismen. Unterschiedliche unbelichtete Streifen des Schwarzfilms wurden an unterschiedlichen Orten in die Erde, in den Schnee und in den Dreck vergraben und über einen längeren Zeitraum hinweg sich selbst überlassen. Der Filmtitel verweist dabei nicht nur buchstäblich auf den Produktionsprozess, sondern stellt auch eine Anspielung auf den Undergroundfilm dar – auf eine der Kategorien des ‚anderen Kinos‘ neben seinen geläufigen Bezeichnungen wie Avantgarde- oder Experimentalfilm, um durch die rituelle Dimension der Ver- und Ausgrabung quasi das Fortleben wie das Hinscheiden der avantgardistischen Tradition zugleich zur Disposition zu stellen.

David Gattens Film WHAT THE WATER SAID, NOS. 1-3 (16mm, Farbe, Ton, 16 Min., 1998) teilt mit Lefrants Film die Art des Produktionssettings und auch die ästhetischen Ergebnisse. Drei unterschiedliche Filmstreifenarten (7378 Optical Sound Film, 7386 Color Positive Print Stock, 7399 Color Reversal Print Stock) wurden zu drei verschiedenen Zeiten im Edisto River eingetaucht.¹⁴⁰ Die hervorgetretenen Farben und Strukturen changieren in WHAT THE WATER SAID, NOS. 1-3 zwischen schwarzweißen Reflexen, Rissen, Verschrämmungen, gelblichen und violetten Tönen und in UNDERGROUND über die ganze Farbpalette hindurch. Diese Arbeiten mit unbelichtetem Film zeichnet zugleich aus, dass infolge von Vergrabungen und Eintauchen Ikonizität sich erst gar nicht einstellt. Sichtbar werden Farbverläufe, filigrane, fakturartige oder fleckhafte Strukturen, die fluide und trockene Ästhetiken evozieren und nicht einmal zur Figurabilität drängen. Während Lefrant jedoch die abstrakten visuellen Ergebnisse zu eigens erzeugten Tönen¹⁴¹ korreliert und eine minutiöse Korrespondenz und Wechselverhältnis zwischen Bild und Ton herstellt, sind in WHAT THE WATER SAID, NOS. 1-3 sowohl der Ton als auch das Bild das Ergebnis autogenerativer Prozesse. Der größte Eingriff des Filmemachers bestand in der Hinzufügung der Fragmente aus T. S. Eliots Texten, die von der Erfahrung, unter Wasser zu sein, handeln.¹⁴²

Solche Produktionsanordnungen haben eine ereignishafte Dimension. Ein Ereignis, so hat Derrida bemerkt, hat keinen Horizont, „vor dessen Hintergrund man etwas entgegenkommen sieht“.¹⁴³ Seine Unvorsehbarkeit macht den Eintritt vertikal, lateral, aufsteigend, transversal etc., aber nicht horizontal-entgegenstehend.¹⁴⁴ Die Unabsehbarkeit erstreckt sich in Anordnungen des Sich-selbst-Überlassens dabei auf vielfältige Ebenen, deren Gemeinsamkeit darin besteht, nicht nur offen zu lassen, was genau passieren kann und wird, sondern zuallererst, ob überhaupt etwas passiert oder nicht.

¹⁴⁰ Vgl. ausführlich zum Produktionsablauf MacDonald, Scott: *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley [u. a]: Univ. of California Press, 2001. S. 374f.

¹⁴¹ Auskunft des Filmemachers in einem persönlichen Gespräch mit der Verf. (Paris, August 2011).

¹⁴² Vgl. Gatten, David/MacDonald, Scott: *Interview with David Gatten*. In: MacDonald, Scott: *Adventures of Perception. Cinema as Exploration – Essays/Interviews*. Berkeley [u. a.]: Univ. of California Press, 2009. S. 296-329, hier S. 307.

¹⁴³ Derrida, Jacques: *Denken, nicht zu sehen*. In: Alloa, Emmanuel (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*. München: Fink, 2011. S. 322-344, hier S. 328.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

Sie implizieren demnach die Unbestimmtheit des Eintrittes selbst. Dass letzterer nicht selbstverständlich ist, deuten nicht nur die langen Zeiträume des Überlassens an, die so auch die eigentümlichen Geschwindigkeitsunterschiede der Genesen betonen, sondern auch die Hinweise zu den Produktionsprozessen. Für DIE LIEBENDEN mussten den Materialien durch eine Reihe von aufwändigen Tests Effekte und Reaktionen entlockt werden (vgl. Kap. VI.1). Für den bereits besprochenen ZILLERTAL musste der Filmstreifen zwischenzeitlich mit Chemikalien beschichtet werden, die eine Reaktion katalysieren oder beschleunigen sollten.¹⁴⁵

Agamben hat vergleichbare Formen der Kontingenz als „Experimente ohne Wahrheit“¹⁴⁶ benannt, bei denen es nicht um „Verifizierung und Nicht-Verifizierung von etwas“¹⁴⁷, sondern um die Infragestellung des Seins, um das Riskieren der Existenz geht.¹⁴⁸ Ihr Einsatz ist die negative Potenz, „Potenz des Nicht“¹⁴⁹, die – wenn man so will – das Primat des Aktuellen aushebeln möchte, indem sie daran erinnert, dass die aristotelische *dýnamis* nicht nur ein Vermögen *zu*, sondern auch ein Vermögen *nicht zu* beinhaltet, die jederzeit „aus jedem Vermögen aus diesem selbst heraus ein Unvermögen“¹⁵⁰ machen kann. In die Perspektive dieser Arbeit verschoben und stärker mit einem zeitlichen und operativen Index versehen, bedeuten „Experimente ohne Wahrheit“ Experimente über Entstehen und Nicht-Entstehen, über Ausbilden oder Ausbleiben von Relationen, über Nutzen und Vergeuden von Metastabilitäten. Dabei stehen nicht nur das Werden des ästhetischen Objekts auf dem Spiel, sondern auch die Individualität, Werden und Vergehen von Kollaborateuren und Co-Produzenten. Zum einen ist es nicht absehbar, ob Koexistenzen hier mitarbeiten oder die Mitarbeit verweigern, ob sie Ko-Genesen durchlaufen oder, in das ästhetische Objekt inkorporiert, vernichtet werden. Zum anderen bleibt es offen, welche Koexistenzen – von Filmstreifen, Chemikalien der Emulsionsschicht und der Basis über Wasser, Mikroorganismen, Bakterien, Algen bis hin zu Witterung, Strömen, Regen, physikalischen Kräften und chemischen, thermischen, kinetischen Energien etc. – genau die Anordnung co-konstituieren und wie die relationalen Fluchtlinien genau verlaufen. Bereits über die Operationen, die selbst den Filmemacher_innen entzogen sind, herrscht Unklarheit. So lässt sich annehmen, dass in UNDERGROUND und in WHAT THE WATER SAID, NOS. 1-3 neben diversen Spuren der Erde, des Wassers oder anderweitiger Kollaborateure und Co-Produzenten etwa in Form von Verschrämmungen oder Kratzern – dem Scratching unbekannter Mitwirkender – auch Haftenbleiben und inkorporierende Ablagerungen von Entitäten stattfinden. Offensichtlich ist hierbei aber noch etwas anderes wirksam. Ablagerungen allein hätten die bunten, gesättigten wie gedämpften Farbpaletten in den vergrabenen Filmen nicht produzieren können, wie sie

¹⁴⁵ Vgl. Reble, Jürgen: Zillertal: In: LightCone: LightCone supplément total (1982-2009). Paris, 2009. S. 375.

¹⁴⁶ Agamben, Giorgio: Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz. Berlin: Merve, 1998. S. 49.

¹⁴⁷ Ebd., S. 47.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 47-50.

¹⁴⁹ Ebd., S. 13.

¹⁵⁰ Ebd.

kein Ergebnis der mechanischen Spurenbildungen, etwa der Verkratzungen, sind. Die Farben, schließlich einer der dominantesten und aufdringlichsten feldmäßigen Faktoren dieser Filme, sind Ergebnisse chemischer Reaktionen der Emulsionsschichten der Filmstreifen mit Kollaborateuren und Co-Produzenten, über deren genaue Identität und Beitrag nur spekuliert werden kann – Feuchtigkeit, Salze, Farbkuppler, Temperatur, Licht, Entitäten etc. Neben der Möglichkeit der Ablagerungen und Einzeichnungsoperationen deutet sich an dieser Stelle auch die Dimension des Symptomatischen, der male und Hervortretungen aus und auf den filmografischen Materien an, wie sie bei chemigrammatischen Praktiken vordergründig sind. Mit einer anderen Zielrichtung der Argumentation hat bereits Benjamin auf die Unterschiede zwischen Aufdrücken von Zeichen und Hervortreten von Malen hingewiesen.¹⁵¹ Hervortretungen produzieren keine Ein- und Aufzeichnungsflächen oder Ebenen, sie sind am ehesten – trotz der Oberflächen-Tiefen-Differenzsemantik der Symptome – die je zeitlich variablen Zwischenzustände vor sich gehender oder ausbleibender Reaktionsprozesse.

Diesen Anordnungen können feldmäßige Faktoren entspringen, von Farben über Strukturen bis zum Ton, aber sie können auch nichts bieten, das Nichts bieten. Letzteres impliziert dabei nicht nur, dass etwas ausbleiben kann, sondern – wie bereits beobachtet wurde – dass die Prozesse des Entstehens jederzeit in eine Destruktion kippen können. Die schwer kontrollierbaren Vorgänge bei der Arbeit mit Wetter, Bakterien und vielfältigen Chemikalien bergen immer das Risiko der Opferung, des kompletten Materialverlustes oder eines Ergebnisses, das weitere Prozesse verunmöglicht oder stoppt. Ein vergrabener oder aufgehängter Filmstreifen kann so angegriffen werden, dass die Perforationslöcher oder große Teile des Filmstreifens ruiniert werden. Sie werden nicht mehr ohne Weiteres projizierbar und kopierbar. Die aufgelesenen Filmstreifen in Gattens *WHAT THE WATER SAID, NOS. 1-3* zeigen Zerbröselungen des Materials. Fragmente der Emulsionsschicht sind abgekratzt und blättern von der Basis ab. Ein unachtsamer Griff reicht, um die Emulsionsschicht in Staub zu verwandeln. Diese Art der Unterbrechung von Prozessen geht über ihre Rhythmisierungen, Geschwindigkeitsunterschiede, Zögern und Pausen hinaus. Sie impliziert vielmehr einen Ausschluss spezifischer, weiterer Co-Produktions- und Kollaborationsmöglichkeiten. Die Ereignishaftigkeit solcher Produktionsanordnungen bewegt sich derart auch immer an der Grenze zu Verschwendung, Verwerfung und Vernichtung, im Zuge dessen die Wiedereingliederung in reproduktive und konsumatorische Zyklen suspendiert werden kann. Sie bewegt sich an der Grenze zur Unverwertbarkeit. Die Kontingenz von Noch-Nicht und Nicht-Werden zieht die Ambivalenz von Noch-Nicht und Nicht-Mehr nach sich.

Die Ereignishaftigkeit und Unklarheit über konkrete direkte Operationen und Mitwirkende macht es letztendlich schwer, diese präzise zu benennen. Ob vergrabene, eingetauchte oder auf Bäume aufgehängte Filmstreifen sinnvollerweise als Meteor- und/oder Bakteriogramme gefasst werden können, wie bisher provisorisch geschehen

¹⁵¹ Vgl. Benjamin, Walter: *Über Malerei oder Zeichen und Mal* (1917). In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Ausw. und Nachw. von Detlev Schöttker. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 271-275, hier S. 272.

ist, bleibt fraglich. Nicht zuletzt an der möglichen Überlagerung der Operationen, wie im Falle von UNDERGROUND und in WHAT THE WATER SAID, NOS. 1-3 anzunehmen ist, wird deutlich, dass sie genauso auch chemi- und thermogrammatistische Aspekte, aber auch mechanische beinhalten können. Gatten hätte seinem Film WHAT THE WATER SAID, NOS. 1-3 statt Eliots Textfragmente ebenso das von Paul Valéry ins Werk gesetzte Hades-Gespräch zwischen Phaidros und Sokrates hinzufügen können. In diesem erinnert sich Sokrates an einen Spaziergang entlang der Meeresküste, die ihm „das zweideutigste Ding der Welt“¹⁵² bescherte. Situiert in einer raumzeitlichen Liminalität – einmal biografisch und einmal an der Schwelle zwischen Meer und Erde, dem „Schauplatz des unheimlichsten und des unaufhörlichsten Verkehrs“ zwischen den „göttlichen Rivalen“¹⁵³ – fand er eine vom Meer ausgeworfene, eigentümliche Sache, die vor allem „Stoff für Zweifel“¹⁵⁴ darstellt. Zweifelhaft ist für Sokrates nicht nur die materielle Verfasstheit des Funds, sondern auch sein Urheber zwischen Göttlichem, Menschlichem, nicht-menschlichem Lebendigen, natürlichen Kräften oder einfach der zeitlichen Dauer, die vorübergehende Gebilde schafft und zerstört. Unentschieden, ob es ein Werk der Natur, der Kunst oder der Zeit ist, warf Sokrates das Ding zurück in das Meer.¹⁵⁵ Das *objet ambigu* provoziert Rätsel und stellt Fragen. Mit der Herausforderung der epistemischen Ordnung stürzt es alle andere mit sich hinein. Es schien „von allen Ordnungen in gleicher Weise angezogen und abgestoßen“¹⁵⁶.

Mit den Urhebern und ihrer relationalen Involvierung bleiben in solchen Anordnungen auch die Art des Entstehens – künstliche, technische, physikalische etc. – und schließlich die Regime der Individuation und der Metastabilitäten, mit denen die Grenzziehungen zwischen Genese und Destruktion zusammenhängen, mehrdeutig und fragwürdig. Ist in der Geschichte der autopoietischen Bilder etwa der doppelte Rekurs auf Natur – die sowohl als *Agent* als auch *Modell* (im Sinne der *natura naturans*) der Bildproduktion bemüht wird – dominant,¹⁵⁷ so gilt es demgegenüber, auf den

¹⁵² Valéry, Paul: Eupalinos oder der Architekt. In: Ders.: Werke 2. Dialoge und Theater. Hg. v. Karl Alfred Blüher. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1990. S. 7-85, hier S. 48.

¹⁵³ Ebd., S. 50.

¹⁵⁴ Ebd., S. 51.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 53.

¹⁵⁶ Ebd., S. 54.

¹⁵⁷ Die Selbsttätigkeit und Selbstverfertigung werden in der Geschichte der – im weitesten Sinne – nicht von Menschenhand gemachten Bilder nicht selten mit einem Rückgriff auf Natur verknüpft, wie Friedrich Weltzien in seinen Studien zu autopoietischen Bildern im 19. Jahrhundert gezeigt hat (vgl. Weltzien: Fleck, a.a.O., S. 11-19, zu Weltziens Autopoiesis-Begriff vgl. S. 11, Fn. 5.). Ihre Geschichte beschränkt sich in diesem Zeitraum keineswegs auf fotografische Verfahren, sie ist mithin wesentlich älter. Neben der Kennzeichnung der Natur als Agent der Bildproduktion, wie dies etwa William Henry Fox Talbots Beschreibung der fotografischen Aufzeichnungsverfahren zu entnehmen ist (vgl. Talbot, William Henry Fox: *The Pencil of Nature* (1844). New York: Da Capo Press, 1969), werden hier vor allem auch Analogisierungen der Produktionsverfahren mit den gestaltenden Kräften und Bildungsprozessen der Natur, und zwar sowohl in ihren produktiven als auch riskanten und destruierenden Dimensionen etabliert (vgl. Weltzien: Fleck, a.a.O., S. 11-19 sowie Gamboni: *Potential Images*, a.a.O., S. 16f. und passim). Auch Gamboni hat auf den zugleich naturalisierend-denaturalisierenden Zug der autopoietischen Praktiken des 19. Jahrhunderts hingewiesen. Während hierbei die naturalistische Abbildungsfunktion ausgesetzt wird, gehen sie zugleich mit dem Modell der Produktion einher, nicht nach der Natur, sondern wie Natur zu verfahren (vgl. Gamboni: *Acheiropoiesis, Autopoiesis und potenzielle Bilder im 19. Jahrhundert*, a.a.O., hier S. 64). Zur Doppeldimension des klassischen Nachahmungstopos der Natur durch Kunst, bezogen auf *natura naturata* und *natura naturans*, vgl. Blumenberg, Hans: *Nachahmung*

Schwierigkeiten solcher Entscheidungen zu bestehen. In der Tat lässt sich hinsichtlich der autogenerativen Praktiken das feststellen, was Geimer für vergleichbare fotografische Phänomene unterstrichen hat:

Gerade die Sichtbarmachungen der Fotografie bemühen ein Instrumentarium, das so sehr auf physikalischen und chemischen Prozessen beruht, dass eine Trennung in natürliche und technische Phänomene, Fakten und Artefakte, sich keineswegs von selbst versteht.¹⁵⁸

Nicht erst, wenn die Filmstreifen vergraben oder in Ozeane oder Teiche eingetaucht werden, entspringt ein filmisches Objekt einer Vielheit der Co-Produzenten und Kollaborateure, die ihn in Bezug auf die involvierten Entitäten und Prozesse sowie Modelle der Herstellung zu einem *objet ambigu* – zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem, zwischen Technischem, Künstlerischem und Natürlichem – machen. Nicht jede Praxis verhandelt indessen dieselben Fragen, Unterscheidungen und Grenzziehungen und nicht mit derselben Akutheit. Nicht immer bezieht sich der Modus des Fragens überhaupt auf diese Art von Grenzziehungen. Wenn aber das Entscheidende an dem *objet ambigu* die „Pluralität seiner Aspekte“¹⁵⁹ darstellt, so ist die Frage zugleich die Antwort. Zwar lässt sich, wie Blumenberg bemerkt, eine Entscheidung für eine der Perspektiven treffen, wichtiger bleibt aber, den Modus des Fragens beizubehalten und die Unfixiertheit der Aspekte auch auf scheinbar bekannte Objekte auszuweiten.¹⁶⁰

Semiotische Verwirrungen

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass die Ambivalenzen und Kontingenzen sich auch auf semiotische Verweisungen erstrecken. Bakterio- oder Meteorogramme führen keine semiotischen Angaben mit sich bzw. kennzeichnen keine semiotischen Sachverhalte. Wie jede Begriffsbildung der vorgestellten Praktiken sind auch diese, gezielt semiotisch betrachtet, nicht präzisiert, und zwar mindestens in der Hinsicht, dass sie nicht angeben, ob hierbei hypothetisch Bakterien und Wetter etwas schreiben oder ob Bakterien und Wetter aufgeschrieben werden sollen. Operativ sind solche Fragen, genau genommen, falsch gestellt, weil damit die relationale Wirksamkeit tendenziell zu einer Seite der beteiligten Faktoren und Entitäten aufgelöst wird. Semiotisch sieht es anders aus, weil beispielsweise ein Vergrößerungsglas zwar die Anordnung mitkonstituieren kann, deswegen aber nicht automatisch auf den Filmstreifen in Form

der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957). In: Ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. S. 9-47, hier S. 26.

¹⁵⁸ Geimer, Peter: Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010. S. 97.

¹⁵⁹ Blumenberg, Hans: Sokrates und das „*objet ambigu*“. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes (1964). In: Ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Ausw. und Nachw. von Anselm Haverkamp Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. S. 74-111, hier S. 94.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 94f.

von Spuren und Markierungen gelangt. Während das Wechselverhältnis zwischen Entdifferenzierung des Ikonischen, Reikonisierung und Symbolisierung sowie die zur Ikonisierung drängende Figurabilität bei autogenerativen Praktiken, die auf das in der Kamera belichtete Filmmaterial zurückgreifen, bereits thematisch wurde, sind über ihre indexikalischen Verweisungen nicht zufällig keine Aussagen getroffen worden. Sind diese bereits bei chemigrammatischen Hervortretungen allein alles andere als klar, so kommt etwa bei vergrabenen (und auch aufgehängten) Filmen die Überlagerung der Operationen zwischen Einschreiben, Hervortreten und Inkorporieren bzw. Ablagern hinzu. Ihre Anordnungen und auch die Zeitlichkeit bringen – noch vor der Frage nach Reproduktionsketten – Komplexionen mit sich, die zwischen Multiplikation der indexikalischen Verweisungen und Unterwandern eindeutiger materiell-semiotischer Ausdifferenzierungen changieren.

Allerdings werden die autogenerativen Praktiken – trotz der Überlagerung möglicher Operationen – nicht selten semiotisch vereindeutigt, indem sie als Indexe von Orten, Natur oder Entitäten thematisiert und zugleich in die Genealogie der selbsttätigen Bilder eingeordnet werden, bei denen die Natur selbst bildproduzierend wirkt.¹⁶¹ So umkreist Lefrant in einer Bemerkung zu seinem Film UNDERGROUND den Sachverhalt, der als Inkorporierung beschrieben wurde. Gezeigt werden demnach Mikroorganismen:

Contrary to scientific cinematography from the beginning of the century, the micro-organisms are not re-created (by being filmed) but rather reproduced directly on the film (frozen on the film strip, but made to move on screen by the driving mechanism of the projector). The point is, paradoxically, to reach the extreme of realistic representation by way of an abstract image, by actually showing the micro-organisms, with no other mediator than the lens of the projector.¹⁶²

Es dürfte zu den Besonderheiten der indexikalischen Beziehung zählen, dass Abstraktion und realitätshaltige Verweisungen darin keinen Widerspruch konstituieren, wie dies aus der Perspektive der lange dominanten Theoretisierung der Abstraktion als Selbstabschottung des modernistischen ästhetischen Kunstwerks der Fall wäre. Nur ist dies allerdings, wie bereits problematisiert wurde, nicht erst und nicht nur bei fotografischen oder filmischen Praktiken möglich, weil Indexikalität nichts allein für diese Spezifisches darstellt (wie im Übrigen die Realitätshaltigkeit der Zeichen selbst, unabhängig von ihrer jeweiligen Verweisungslogik, selbst nicht zur Kenntnis genommen wird). Didi-Huberman hat bemerkt, dass bisweilen allein die Unähnlichkeit, die Auslöschung oder das Ausbleiben der Figuration, reicht, um das Postulat einer indexikalischen Beziehung nach sich zu ziehen.¹⁶³ Die Unähnlichkeit *wird* zum

¹⁶¹ Vgl. prominent Takahashi, Tess: After the Death of Film. Writing the Natural World in the Digital Age. In: *Visible Language* 42.1 (2008): 44-69; zu Gatten vgl. MacDonald: The Garden in the Machine, a.a.O., S. 374 sowie Gatten selbst in Gatten/MacDonald: Interview with David Gatten, a.a.O., S. 307; zu Lefrant und Gatten vgl. auch Knowles, Kim: Analog Obsolescence and the ‚Death of Cinema‘ Debate. The Case of Experimental Film. In: Presentation at MIT7 Conference *Unstable Platforms. The Promise and Peril of Transition*, May 2011. S. 1-11, hier S. 9 (Online unter: http://web.mit.edu/commforum/mit7/papers/Knowles_analog_obsolescence.pdf) (01.06.2012), hier S. 9.

¹⁶² Lefrant, Emmanuel: Underground. In: *LightCone: LightCone supplément total* (1982-2009). Paris, 2009. S. 255.

¹⁶³ Vgl. Didi-Huberman, Georges: Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain). In: *October* 29 (1984): 63-82, hier S. 67f.

existenziellen Beweis, *wird* zum indexikalischen Bild.¹⁶⁴ Emmanuel Lefrants Kommentar zu seinem Film scheint diesem Argumentationszusammenhang zu folgen.

Gewiss lässt sich annehmen, dass in UNDERGROUND und in WHAT THE WATER SAID, NOS. 1-3 neben Formen der mechanischen Einschreibungen – wie Verschrammungen oder Kratzern – auch Haftenbleiben von Entitäten stattfindet und damit bereits zwei verschiedene indexikalische Verweisungslogiken vorliegen. Beide müssen allerdings sowohl in operativer als auch rekonstruktiver Hinsicht als Hypothesen betrachtet werden. Zugleich und unabhängig davon, ob Ablagerungen stattgefunden haben oder nicht, lässt sich vieles durch direkte Praktiken zeigen, nur – per Definition – Mikroorganismen nicht. Auch eine Vergrößerung in der Projektion reicht nicht an eine mikroskopische Operation heran. Zugleich ist in diesen autogenerativen Filmen auch mit der zeitlich entfalteten Auslöschung, Überschreibung und Verwischung der Spuren zu rechnen, die so – wenn überhaupt etwas, dann – nunmehr den Prozess und die Zeit ihrer Entstehung – oder auch ihres Vergehens, wie gerade auch destruierte Filme mit ihren Verfallsästhetiken nahelegen – zu indexikalisieren beginnen.¹⁶⁵

Dass Indexe vor diesem Hintergrund keine Existenzbeweise, wie es von Peirce über Barthes und Krauss bis hin zu Dubois heißt, sondern vorrangig Hypothesen sein können, führen die als Hervortretungen umkreisten Prozesse noch stärker vor Augen. Die Anordnungen von INSTABILE MATERIE und PNEUMA auf der einen und UNDERGROUND und WHAT THE WATER SAID auf der anderen Seite tun dies allerdings zunächst von entgegengesetzten Seiten. Letztere zeichnen sich dadurch aus, dass sie das Profilmische tendenziell ins Unbestimmte erweitern. Alle möglichen Entitäten und Faktoren können in diese Anordnung eingehen und zu Referenten werden. Ob die Reaktionen in ihren und vergleichbaren Anordnungen jeweils als chemisch, biochemisch, thermochemisch etc. genauer bestimmt werden können bzw. müssen oder nicht, sie multiplizieren die Spekulationen über die möglichen Referenten. Erstere scheinen dagegen das Profilmische zu minimieren und mithin zu eliminieren. Es handelt sich hierbei weniger darum, etwas mithilfe von chemischen, optochemischen, biochemischen oder thermochemischen Reaktionen zur Erscheinung zu bringen, sondern den bild- und tongenerativen Spielraum der Emulsionsschicht und der Entwicklungs- und Fixierungschemikalien auszuloten, ihr bild- und tongebendes Potenzial selbst zur Erscheinung zu bringen. Derart ließe sich die indexikalische Logik der Hervortretungen als „Spuren des Aufzeichnungsvorgangs selbst“¹⁶⁶ oder als „fotochemischen Effek[t] des Aufzeichnungsinstrumentariums selbst“¹⁶⁷ begreifen und

¹⁶⁴ Vgl., ebd.

¹⁶⁵ Vgl. ausführlicher zur Frage der Zeit und ihrer Ausklammerung in Indexikalitätskonzepten der Film- und Fototheorie und der damit einhergehenden Konsequenzen Moskatova, Olga: Chronomente. Materialität des Films zwischen Essentialismus und Prozessualität. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra/Schöneegg, Kathrin (Hg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst. München: Fink, 2013. S. 75-92.

¹⁶⁶ Geimer: Bilder aus Versehen, a.a.O., S. 68.

¹⁶⁷ Geimer, Peter: Was ist kein Bild? Zur Störung der Verweisung. In: Ders.: (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 313-341, hier S. 329.

damit als selbstreferenziell betrachten. Diese zweifellos vorhandenen Tendenzen der unterschiedlichen Anordnungen ließen sich derart zwar elegant als Problem der Selbst- und Fremdreferenz auflösen, lassen sich jedoch beim genaueren Hinsehen nur mühsam aufrechterhalten. Nach welchen Kriterien lassen sich etwa Feuchtigkeit oder Temperatur, die in beiden Arten der Anordnungen als Faktoren in Betracht zu ziehen sind, in einem Fall als fremd- und in einem anderen als selbstreferenziell klassifizieren? Bei Experimenten mit dem bildgebenden Potenzial der filmografischen Materien steht weniger die jeweilige „Richtung“ der semiotischen Verweisungen auf dem Spiel, vielmehr beginnen die hierbei stattfindenden Transmaterialisierungen insgesamt, das Kausalitätsmodell zur Disposition zu stellen. So wird die Frage aufgeworfen, inwiefern sich chemische Reaktionen derart auftrennen lassen, dass sich ein Faktor als Ursache und ein anderer als Wirkung vereindeutigen lässt, was in letzter Konsequenz die Voraussetzung für die stark kausal orientierten Aspekte Peirce'scher Überlegungen zur Indexikalität darstellt. Sie aufzutrennen kommt einem Versuch gleich, die Ursache für eine sich im Wasser auflösende Kopfschmerztablette im Wasser oder in der Tablette allein zu suchen. Derart fordern diese filmischen Praktiken nicht nur die kausale Dimension der Peirce'schen Indexikalität heraus, weil sich die Grenze zwischen Ursache und Wirkung bei Experimenten mit filmografischen Chemikalien verwischt. Vielmehr legen sie es auch nahe, das Kausalitätsmodell relational zu überdenken: In einem relationalen Prozess können – wenn man konsequent sein will – die Ursachen und Wirkungen nicht vorangehen, sondern müssen in diesem erst entstehen. Die Kontingenzen und Unklarheiten der betroffenen autogenerativen Filme befördern damit die Möglichkeiten und Schnittstellen, an denen die Analyse der semiotischen Beziehungen, Verhältnisse und Verweisungen sich nicht nur mit Relationalität kreuzt, sondern von letzterer auch grundlegend verschoben werden kann. Ob eine solche Verschiebung jemals reibungslos vollzogen werden kann und ob die Reibungslosigkeit dabei überhaupt erstrebenswert wäre, bleibt allerdings eine offene Frage.

VII. SCHLUSS

In den Ausgaben 11 und 12 der *Zeitschrift für Medienwissenschaften* hat sich eine hitzige Debatte über das Verhältnis von Materie und Relation, über Ontologisierung des Relationalen in einigen der neuen Ismen und ihre Tragweite für Medienwissenschaften entwickelt.¹ Eingeleitet durch ein vorangestelltes Zitat von Simondon zum Seinswert des Relationalen², kreist diese schließlich aber um die Konsequenzen des Neuen Materialismus, nicht zuletzt in der Variante von Karen Barad. Wird ihre medien- und kulturwissenschaftliche Relevanz eruiert, so kann dies aus relationstheoretischer Perspektive allerdings nur funktionieren, wenn die Blick- und Fragerichtung zugleich umgedreht und von der simultanen Verschiebung der Konzepte, sei es Barads oder Simondons, durch Medien- oder Kulturwissenschaften etc. ausgegangen wird. Alles andere würde sich nicht auf Relationen, sondern auf Verhältnisse, Beziehungen oder Interaktionen konzentrieren.

Die Argumentationslinie dieser Arbeit wäre entsprechend als eine Co-Produktion zu begreifen, in welcher sich kameralese Praktiken, Materialitätsdebatten und Simondons Individuationsphilosophie gegenseitig erhellen und verfertigen und in die zwangsläufig auch die Autorin eingebunden ist. Ihren Ausgang hatte sie in der Suche nach adäquatem Analyse- und Beschreibungsinstrumentarium für die Materialität kameraleser Filme, wofür die filmhistorischen Diskurse zum materialistischen Film einen ersten Ansatzpunkt darstellen. Aus der Reibung der Praktiken mit filmhistorischen, kunstwissenschaftlichen und neueren medien- und bildwissenschaftlichen Debatten zur Materialität auf der einen und der sich abzeichnenden Unzulänglichkeit der Kategorie der Materialität selbst für ihre Analyse auf der anderen Seite konturierte sich ein Problemzusammenhang, der das Relationale und damit Simondons Philosophie in den Mittelpunkt der Diskussion des Materiellen versetzte und ihre Herausforderung in der Aushandlung von Zweiheiten und Vielheiten identifizierte.

Relationalität durchwirkt die Frage nach dem Materiellen nicht nur aus philosophiehistorischer, sondern auch aus ästhetischer, praxeologischer, epistemologischer, technischer, feministischer, bild- und medienwissenschaftlicher Hinsicht. Dies tut sie vor allem aber als ein zu durchdenkendes Problem. Bereits ein Blick auf medien- und bildwissenschaftliche Begriffspaare wie Medium und Botschaft, Materialität und Signifikation, Materialität und Diskurs, Picture und Image, die in der Regel als materiell versus immateriell codiert sind, offenbart, dass das Materielle nur selten *allein* zum Gegenstand der Auseinandersetzungen wird. Das Verhältnis der beiden Pole zueinander

¹ Vgl. Trinkaus, Stephan: Welcher Tisch? Relationale Ontologien affirmieren! In: *ZfM* 11 (2014): 179-185; Seier, Andrea: Die Macht der Materie. What else is new? In: *ZfM* 11 (2014): 186-191; Hui, Yuk: Einige Fragen, das Verhältnis von Materie und Relation betreffend. In: *ZfM* 12 (2015): 165-170; Trinkaus, Stephan/Seier, Andrea: „Kein Außen der Materie“. Relationen als Seinswert. In: *ZfM* 12 (2015): 171-177.

² Vgl. Trinkhaus: Welcher Tisch? a.a.O., S. 179. Auch die von Andrea Seier und Stephan Trinkhaus gemeinsam geführte Debatte in *ZfM* 12 trägt im Untertitel die Referenz auf Simondon, welcher allerdings selbst kaum besprochen wird oder in die Fußnoten einwandert.

zu bestimmen, ist indessen keine einfache Aufgabe, auf welcher die Bürde der Zweiheiten lastet – erst recht dann, wenn sie in den Horizont der Ontologie gestellt wird. Bevor irgendwelche Aussagen zu diesem getroffen werden, ist es also hilfreich zu markieren, dass mit dem Denken des Relationalen auch eine Reihe von medienwissenschaftlichen Leitbegriffen in ihrer Un-/Tragfähigkeit, Robustheit und den sie durchziehenden Prämissen auf dem Spiel stehen. Produktiv ist dabei der Ansatzpunkt bei den Konzeptualisierungen des Relationalen selbst, weil er mitzureflektieren erlaubt, ob nicht ein Teil der Schwierigkeiten in den jeweiligen Verhältnisbestimmungen aus problematischen Relationskonzepten resultiert. Karen Barad und Gilbert Simondon haben gemeinsam, dass sie die Vorstellung des Relationalen als eine einfache Beziehung ihm vorausgehender und von ihm unberührter Relata abgewiesen und Alternativen vorgeschlagen haben. Letzterer hat darüber hinaus diese mit einer der philosophischen Wurzeln der materiell-immateriellen Zweiheiten, der bis auf Aristoteles zurückgehenden Stoff-Form-Unterscheidung, in Verbindung gebracht.

Dennoch reicht eine Rekonzeptualisierung des Relationalen allein nicht aus. Wie an der Einschreibungsfigur, an der Transparenz- und Opazitätsdebatte, an Simondon und an ausgewählten Begriffspaaren in filmanalytischen Kapiteln gezeigt wurde, fungiert die Materie, nicht zuletzt in ihrer begrifflichen Einfassung in die Stoff-Form-Unterscheidung, immer wieder als ein Funktionsbegriff. Letztere darf dabei nicht ohne Weiteres mit aristotelischen Überlegungen gleichgesetzt werden, vielmehr beerbt und variiert sie sie häufig mehr oder weniger explizit. Stoff und Form spielen dabei die Rolle leerer Platzhalter, die mit anderen Begriffen je nach Fragestellung gefüllt werden können. Die Logik der Funktionsbegriffe versperrt dabei nicht nur eine faktische Auseinandersetzung mit konkreten Materialien, indem diese konzeptionell und letztendlich auf beiden Seiten der Unterscheidung durchgestrichen werden, sondern fungiert auch als eine epistemische Blackbox und operative Abkürzung, bei denen schon immer klar zu sein scheint, wie der Sachverhalt auszugehen hat. Obwohl gerade Simondon die Aufmerksamkeit für singuläre Dynamiken der Operationen einfordert, ihre Produktivität aufzeigt und ihm die beiden letzten Punkte nicht vorgeworfen werden können, so finden sich auch in seiner Individuationsphilosophie Spuren der Funktionsbegriffe, etwa in Gestalt der wiederkehrenden Zuordnung von Stoff und Form zu ausgewählten Prozessrollen. Sein Modell der Größenordnungen legt dabei frei, dass ohne funktionaler Hilfsgrößen vermutlich gar nicht auszukommen ist. Allerdings entbindet es nicht vor der Frage, was sie in Bezug auf welches Problem leisten können, welche sie neu schaffen und wie viel Spielraum sie für Korrekturen und Komplexität zulassen.

Größenordnungen sind gegenüber der Stoff-Form-Unterscheidung um einiges unbelasteter, legen dynamische, konstellative Analysen nahe, die zu verschiedenen Momenten eines Prozesses ansetzen und seine Geschwindigkeitsunterschiede in den Vordergrund rücken. Vor allem laden sie dazu ein, die Abhängigkeit von Unterscheidungen von den analysierten Größenordnungen zu bedenken und in diesen vielleicht sogar einen dekonstruktiven Spielraum zu entdecken, wie es sich in den Filmanalysen immer wieder andeutete. Als Hilfsgrößen erfassen sie ein für

Veränderungen als signifikant angesehenes Gefälle, eine *energetische* Asymmetrie in einer prinzipienlosen Vielheit. Diese schreibt keinem sie mitkonstituierten Faktor eine determinierende Rolle oder eine im Vorfeld festgelegte ontische Spezifizierung zu. Ihre operative Relevanz und Nuanciertheit erschließen sich erst aus konkreten, empirischen Einzelfällen, die ihre jeweiligen relationalen Fluchtlinien, Ausdifferenzierungen und Auffächerungen mit sich bringen und sich perspektivisch unterschiedlich beschreiben lassen. Nichts rechtfertigt die unüberprüfte Vorannahme, dass diese per se Zweitheiten oder zweipolige Differenzierungen ausbilden. Diese Offenheit für Pluralisierungen zu verschiedenen Momenten der Prozesse macht das größte Potenzial dieser Hilfsgrößen und mit ihnen verbundener Begrifflichkeiten aus.

Dieses Potenzial hat die Arbeit aus filmanalytischer Perspektive ausgelotet und ausgetestet und dabei mit der Streuung der Funktionsbegriffe begonnen. Sie hat die in der Analogie der Stoff-Form-Unterscheidung gedachten Zweitheiten auf unterschiedlichen Schauplätzen aufgesucht, um sie vor dem Hintergrund konkreter kameralooser Praktiken zu problematisieren. Leitend war die Überlegung, dass dies auf jeweils andere Weise geschehen muss, um die Logik der Funktionsbegriffe verlassen zu können: Die Begriffe Medium und Botschaft wurden früh zugunsten von Mediatisierungsprozessen in Produktionsanordnungen aufgegeben – eine tentative Verschiebung von Entitäten auf Prozesse, die eine Reihe von Simondon'schen Erwägungen zur Voraussetzung hat. Die Produktionsanordnungen wurden entlang der in ihnen vordergründig werdenden Operationen als handgemachte, kontaktbasierte und autogenerative spezifiziert. Das den manuellen zweifellos näher als den selbsttätigen Verfahren stehende Modell des Machens als Projekt, in dem die Stoff-Form-Unterscheidung in Gestalt von Material/Rohstoff und Idee auftritt, wurde relationstheoretisch als Co-Produktion adressiert. Als Relation zwischen Relationen wurde die Ko-Genese des ästhetischen Objekts und der mitwirkenden Filmemacher beschrieben und zugleich der Fokus auf die körperlichen Aspekte des Scratchens gelegt.

Statt den Filmstreifen als leere und passive Einschreibefläche zu betrachten, wurde er als ein Geflecht funktionaler Zonen und heterogener, aufeinander abgestimmter Materialien pointiert, die strukturiert-strukturierend wirksam sind und einem historisch ausgehandelten Prozess entspringen. Zugleich wurde die Einschreibefläche selbst über das Operative umformuliert – als ein Resultat und nicht Bedingung spezifischer Operationen, die von konstellativen Affordanzen abhängig sind. Die operative Differenz Einschreibefläche – Markierung verhält sich quer zur Bildträger-Bildobjekt-Duplizität, die für die Analyse nicht herangezogen wurde. Zugleich wurde betont, dass unterschiedliche Operationen, für die bisweilen der Oberbegriff der Inskriptionen ungenau einsteht, unterschiedliche Differenzierungen und Dynamiken entfalten. Der Filmstreifen verändert sich in konkreten Praktiken und wird zu Flächen oder Tiefen, bildet Male oder Zonen aus, fungiert als Filter, Membran oder dreidimensionales Objekt etc. In diesen ist er „more than one, but less than many“³.

³ Law, John/Mol, Annemarie: The Actor-Enacted. Cumbrian Sheep in 2001. In: Knappett, Carl/Malafouris, Lambros (Hg.): Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach. New York: Springer, 2008. S. 57-77, hier, S. 66.

Die Figur-Grund-Binarität wurde mithilfe des kunstwissenschaftlichen Feldbegriffs, relationstheoretischen, phasischen und operativen Überlegungen zugunsten einer vielstelligen internen Relationalität verschoben. Als dritte Phase des ästhetischen Objekts markiert, fokussiert das Feld die Dynamiken der relationalen Struktur, die sich infolge der den Operationen entspringenden Differenzen prozessual einstellt.

Die Stoff-Form-Unterscheidung wurde auch in Reproduktionsoperationen aufgesucht, in denen sie in Gestalt von Medium/Botschaft oder Bildträger/Bildobjekt auftauchen kann und sich hier mit unterschiedlichen Problemfeldern wie Konstanz der reproduzierten Formen oder wechselseitigem Ablösungsverhältnis verbinden kann. Diese wurde aus dem Blickwinkel der Produktionsanordnung, der Aufmerksamkeit für Produktivität der Reproduktionsoperationen, ihrer transmaterialisierenden Dimension und der damit einhergehenden feldmäßigen Verschiebungen in Anschluss u. a. an Didi-Huberman, und Paolo Cherchi Usai analysiert.

Der Begriff der Transmaterialisierung wurde nicht nur eingeführt, um festzuhalten, dass in Prozessen nicht nur irgendwelche Formen und ihre Konkretisierungen, sondern auch Materien entstehen und vergehen. Vielmehr diente er immer wieder auch dazu, die Aufmerksamkeit auf die materielle Verfassung der in asymmetrischen Begriffspaaren als immateriell markierter Pole zu lenken und ihre Durchstreichung so aus unterschiedlichen Perspektiven zu konterkarieren. Eng damit verknüpft waren die Überlegungen zu materiell-semiotischen Zweiheiten. In einem tentativen Dialog von Simondon, Peirce und Latour wurden die Verschiebungsmöglichkeiten diskutiert, die sich aus der Blickverlagerung von Materialität der Zeichen auf Produktion von Zeichen ergeben. Damit wurde zum einen die im Grunde bis zur Selbstverständlichkeit offensichtliche materielle Dimension des Profilmischen wieder sichtbar, die allerdings in den Debatten um materiell-immaterielle Selbstspaltung der Zeichen und Medien permanent verdeckt wird bzw. methodisch ausscheidet und so zur Stabilisierung einer verengten Problemdefinition beiträgt. Zum anderen wurde mit dem Semiotischwerden des Materials vorgeschlagen, dieses als Zugewinn, Überschuss an Funktionalität und Beziehungen zu denken statt als Verlust am Materiellen und so auf die spalterischen Codierungen zu verzichten – zumindest aber in Betracht zu ziehen, dass diese vielleicht weniger mit theoretischen Notwendigkeiten denn mit Übernahmen metaphysischer Großkategorien (Form/Materie, materiell/immateriell) zusammenhängen.

Alle diese Zwischenschritte stellen kleine Taktiken dar, um entlang empirischer Analysen die Logik der Funktionsbegriffe zu destabilisieren, die Begriffspaare etwas zu verschieben und ästhetische Objekte von Zweiheiten auf Vielheiten zu entgrenzen. Neben der relationalen Vielstelligkeit des Feldes wurde letzteres insbesondere auch mithilfe des Phasischen, in welchem das Feld seinerseits zusammen mit dem Präindividuellen und Materiell-Semiotischen inbegriffen ist, bewerkstelligt. Die Dephasierung stellt eines der zentralsten Denkwerkzeuge bereit, um mediale und ästhetische Objekte als Plurividuen konturieren zu können und die in der Logik der Funktionsbegriffe in eine Deckung gebrachten Binaritäten als Differenzen versetzend aufzufächern. Jeder der skizzierten Vorschläge verdient eine vertiefende Analyse und ihre Streuung kann nicht eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Verhältnis- und

Relationsbestimmungen innerhalb des einzelnen, medien- und kulturwissenschaftlich relevanten Grundvokabulars ersetzen. Sie helfen aber, mehr Achtsamkeit für das an ihnen Problematische – an dieser Stelle durchaus auch im Simondon'schen Sinne – zu gewinnen und es offen zu halten.

Es ist anzumerken, dass diese Taktiken und ihre Ergebnisse anders ausfallen würden, wenn sie andere ästhetische Praktiken und Operationen in den Mittelpunkt gestellt hätten. Dies stellt keineswegs eine pauschale Relativierung, sondern eine methodische Implikation dar, die unmittelbar mit relationstheoretischen Überlegungen und dem damit einhergehenden korrektiven Potenzial konkreter Praktiken zusammenhängt. Obwohl Simondon einige Rahmenkonzepte für die Individuationsanalysen entwickelt hat, hat er zugleich auf der Pluralität möglicher Individuationsweisen und ihrer unterschiedlichen Logiken bestanden (vgl. Ind. I, S. 34). Dies schließt die Beweglichkeit der Rahmenkonzepte selbst ein. Bereits die an ausgewählten kameralosen Filmen entwickelten analytischen Perspektiven wie Co-Produktion und Feld mussten für andere Anordnungen reaktuiert werden, um ihre Dynamiken greifen zu können, auch wenn sie dabei auf dieselbe Relationsmodelle zurückgreifen. Der Ausgangspunkt von Montageoperationen oder der stärkere Fokus auf Projektions-situationen würde andere Reformulierungspotenziale und ggf. sogar andere ästhetische Entwürfe mit sich bringen. Letzteres würde die Relationalität etwa verstärkt mit wahrnehmungs- und zuschauertheoretischen Überlegungen verbinden müssen und so weitere ästhetische Phasen entwerfen können.

Die Praktiken und ihre Analysen weisen dabei nicht nur ein korrektives Potenzial gegenüber bestimmten Prämissen der Materialitätsdebatten auf, sie legen zugleich die Stärken und Schwächen von Simondons Konzepten frei. Die Passage von Co-Produktion zur Kollaboration bringt sowohl die Schwierigkeiten als auch den Mehrwert einer nicht ubiquitären, an Ontogenese und Metastabilität gebundenen Relationalität zum Vorschein. Mit der Kollaboration wurden zum einen die empirischen Grenzen der Annahme angerührt, dass Relata der Relation nicht vorausgehen, ohne sie automatisch in Frage zu stellen. Zum anderen haben sie – etwa gegenüber der im Übersetzungs- und Assoziationsmodell der ANT implizierten Relationalität⁴ – die Differenzierungskraft und -notwendigkeit mit Blick auf Modifikationen im weitesten Sinne aufgezeigt. Ohne die Aufmerksamkeit für unterschiedliche Arten von Wandlungen lässt sich mit der Verwischung des Werdens auch das Destruktive konzeptionell annullieren. Letzteres steht indessen auch bei Simondon nicht unbedingt im Mittelpunkt, zu dem sich auch weitere unterbelichtete Nuancen gesellen:

Le „progrès transductif“, mettant en communication la progression du cristal et les progrès humains, ne crée pas de possibilité d’hésitation, n’exige pas de prise en compte des pertes, des

⁴ Die in diesem Modell implizierte Relationalität wird etwa bei John Law sehr explizit betont. Vgl. ebd., S. 58 oder 71 sowie Law, John: Notizen zur Akteur-Netzwerktheorie. Ordnung, Strategie und Heterogenität (1992). In: Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript, 2006. S. 429-446.

alternatives négligées, de ce qui a dû être détruit, ou réduit au silence, afin que soit acquise la différenciation logique.⁵

Zögern, Selektieren, Verwerfen von Alternativen und mit ihnen die Nichtlinearität von Prozessen sowie Destruktion zeichneten sich dagegen in kameralosen Praktiken, bereits beginnend mit den ersten Analysen von Len Lyes Filmen, ab. Zerstörung und Destruktion, Verschwendung von Materialien und Potenzialen, Kontingenz des Werdens und Unterbrechung von Prozessen rückten aber vor allem mit den autogenerativen/autodestruktiven Praktiken in den Vordergrund, die so auch die Individuationsphilosophie in einen co-produktiven/co-destruktiven De- und Restrukturierungsprozess verwickeln.

⁵ Stengers, Isabelle: Pour une mise à l'aventure de la transduction. In: Chabot, Pascal (Hg.): Simondon. Paris: Vrin, 2002. S. 137-159, hier S. 140.

ABGEKÜRZTE LITERATUR

Aristoteles

- De an. Aristoteles: Über die Seele, gr./dt. Mit Einleitung, Übersetzung (nach W. Theiler) und Kommentar hg. v. Horts Seidl. Hamburg: Meiner, 1995.
- GC Aristoteles: Über Werden und Vergehen/De generatione et corruptione, gr./dt. Übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. v. Thomas Buchheim. Hamburg: Meiner, 2011.
- Met. Aristoteles: Metaphysik. Übersetzt v. Hermann Bonitz (ed. Wellmann). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010.
- Phys. Aristoteles' Physik. Vorlesung über Natur, gr./dt. Übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hg. v. Hans Günter Zekl, 2 Bde. Hamburg: Meiner, 1987.

Simondon

- EWTO Simondon, Gilbert: Die Existenzweise technischer Objekte (1958). Zürich: Diaphanes, 2012
- Ind. I Simondon, Gilbert: L'individu et sa genèse physico-biologique (1964). Grenoble: Millon, 1995.
- IPC Simondon, Gilbert: L'individuation psychique et collective. À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité. Paris: Aubier, 1989.
- Imag. Gilbert, Simondon: Imagination et invention (1965-1966). Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2008.

LITERATURVERZEICHNIS

Adams, Ansel: Das Negativ. München: Christian Verlag, 1992.

Agamben, Giorgio: Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz. Berlin: Merve, 1998.

Alloa, Emmanuel: Das durchscheinende Bild. Zürich: Diaphanes, 2011.

Alloa, Emmanuel: Das Medium scheint durch. Talbot – Stella – Hantäi. In: Finke, Marcel/Halawa, Mark A. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin: Kadmos, 2012. S. 68-85.

Alloa, Emmanuel: Transparenz und Störung. Vom zweifelhaften Nutzen eines kommunikationswissenschaftlichen Paradigmas für die Bildtheorie. In: Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas (Hg.): Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität. München: Fink, 2010. S. 25-35.

Amsler, André: Rückblende. Vom Schwarzweissfilm zum Digitalvideo – Fünfzig Jahre Produktionstechnik. Chronos: Zürich, 2004.

Anders, Günther: Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen (1956). In: Ders.: Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München: Beck, 1983. S. 97-211.

Aristoteles: Metaphysik. Übersetzt v. Hermann Bonitz (ed. Wellmann). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010.

Aristoteles' Physik. Vorlesung über Natur, gr./dt. Übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hg. v. Hans Günter Zekl, 2 Bde. Hamburg: Meiner, 1987.

Aristoteles: Über die Seele, gr./dt. Mit Einleitung, Übersetzung (nach W. Theiler) und Kommentar hg. v. Horts Seidl. Hamburg: Meiner, 1995.

Aristoteles: Über Werden und Vergehen/De generatione et corruptione, gr./dt. Übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. v. Thomas Buchheim. Hamburg: Meiner, 2011.

Armstrong, Carol: Cameraless: From Natural Illustrations and Nature Prints to Photogenic Drawings and Other Botanographs. In: Dies./Zegher, Catherine de (Hg.): Ocean Flowers. Impressions from Nature. Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press, 2004. S. 87-165.

Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest) (1932). In: Ders.: Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt/Main: Fischer, 1979. S. 95-107.

- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988. S. 237-251.
- Balsom, Erika: A Cinema in the Gallery, Cinema in Ruins. In: *Screen* 50.4. (2009): 411-427.
- Barad, Karen: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Barrett, Estelle/Bolt, Barbara (Hg.): Carnal Knowledge. Towards a „New Materialism“ Through the Arts. London/New York: I.B. Tauris, 2013.
- Barthes, Roland: Die Rauheit der Stimme (1972). In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig: Reclam, 1991. S. 299-309.
- Baudry, Jean-Louis: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat (1970). In: Riesinger, Robert F. (Hrsg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster: Nodus Publikationen, 2003. S. 27-39.
- Bataille, Georges: Architecture. In: *Documents* 2 (1929): 117.
- Bataille, Georges: Die Aufhebung der Ökonomie. Das theoretische Werk Bd. 1. München: Rogner & Bernhard, 1975.
- Bataille, Georges: Der Heilige Eros (L'Érotisme). Mit einem Entwurf zu einem Schlusskapitel. Frankfurt/Main: Ullstein, 1979.
- Bataille, Georges: Formlos. In: Kritisches Wörterbuch. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u. a. Hg. und übersetzt von Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen. Berlin: Merve Verlag, 2005. S. 44f.
- Bataille, Georges: Informe. In: *Documents* 7 (1929): 382.
- Batchelor, David: Chromophobie. Angst vor der Farbe. Wien: WUV, 2002.
- Battle, Christina: Colour Processing. In: Hoolboom, Mike: Practical Dreamers: Conversations with Movie Artists. Toronto: Coach House Books, 2008. S. 261-268.
- Bazin, André: Malerei und Film. In: Ders.: Was ist Film? Berlin: Alexander Verlag, 2004. S. 224-230.
- Bazin, André: Ontologie des photographischen Bildes (1945). In: Bazin, André (Hg.): Was ist Film? Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, 2009. S. 33-42.
- Beauvais, Yann: Le support instable. In: Pierre, Arnauld (Hg.): Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick. (Kat. Ausst., TEA Tenerife Espacio de Las Artes, Tenerife 2008-2009). Santa Cruz de Tenerife: Tenerife Espacio de las Artes, 2008. S. 476-480.

Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript, 2006.

Bellour, Raymond: Der unauffindbare Text (1975). In: *montage AV* 8.1. (1999): 8-17.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963. S. 7-44.

Benjamin, Walter: Über Malerei oder Zeichen und Mal (1917). In: Ders.: Medien-ästhetische Schriften. Ausw. und Nachw. von Detlev Schöttker. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 271-275.

Bennett, Jane: Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham/London: Duke Univ. Press 2010.

Bexte, Peter: Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des blinden Flecks im Jahre 1668. Dresden: Verlag der Kunst, 1999.

Bigourdan, Jean-Louis: From the Nitrate Experience to New Film Preservation Strategies. In: Smither, Roger (Hg.): This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film. Brüssel: FIAF, 2002. S. 52-73.

Binczek, Natalie: Medium/Form, dekonstruiert. In: Brauns, Jörg (Hg.): Form und Medium. Weimar: VDG, 2002. S. 113-129.

Blumenberg, Hans: Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957). In: Ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. S. 9-47.

Blumenberg, Hans: Sokrates und das „objet ambigu“. Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes (1964). In: Ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Ausw. und Nachw. von Anselm Haverkamp Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. S. 74-111.

Blümle, Claudia/Schäfer, Armin: Organismus und Kunstwerk. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2007. S. 9-25.

Blümlinger, Christa: Der P.O.E.T.: Kunst und Traum und Film. Zu DREAM WORK von Peter Tscherkassky. In: *Frauen und Film* 64 (2004): 97-105.

Blümlinger, Christa: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin: Vorwerk 8, 2009.

Boehm, Gottfried: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum. In: Ders./Burioni, Matteo (Hg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München: Fink, 2012. S. 29- 92.

Boehm, Gottfried/Burioni, Matteo: Einleitung. Nichts ist ohne Grund. In: Dies. (Hg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München: Fink, 2012. S. 11-24.

- Bois, Yve-Alain: Figure. In: Bois, Yve-Alain/Krauss, Rosalind E. (Hg.): *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1999. S. 79-86.
- Bois, Yve-Alain: The Use Value of „Formless“. In: Bois, Yve-Alain/Krauss, Rosalind E. (Hg.): *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1999. S. 13-40.
- Böhme, Gernot: Das Bild und sein Medium. In: Lischka, Gerhard Johann/Weibel, Peter (Hg.): *Die Medien der Kunst – die Kunst der Medien*. Wabern/Bern: Benteli, 2004. S. 40-65.
- Böhme, Hartmut: Zur Ästhetik der Ruinen. In: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.): *Der Schein des Schönen*. Göttingen: Steidl, 1989. S. 287-304.
- Brakhage, Stan: To Robert Kelly, August 22, 1963. In: *Metaphors on Vision*. In: *Film Culture* 30 (1963): o. P.
- Brauns, Jörg: Die Metaphysik des Mediums. In: Ders. (Hg.): *Form und Medium*. Weimar: VDG, 2002. S. 9-20.
- Brown, Carl: Cet entretien n'a rien à voir avec mon travail (1989). In: Brenez, Nicole/McKane, Miles (Hg.): *Poétique de la couleur. Anthologie*. Paris: Auditorium du Louvre/Institut de l'image, 1995. S. 137-139.
- Buchheim, Thomas: Was heißt „Immanenz der Formen“ bei Aristoteles? In: *Prolegomena* 1 (2002): 5-17.
- Bundesarchiv: Dienstanweisung des Bundesarchivs: Dienstanweisung zum Umgang, zur Bearbeitung und Lagerung von Nitrofilmen (Zellhorn) im Bundesarchiv – Filmarchiv. Bundesarchiv: Berlin, 2003.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.
- Busch, Kathrin: Elemente einer Philosophie der Passivität. In: Busch, Kathrin/Draxler, Helmut (Hg.): *Theorien der Passivität*. München: Fink, 2013. S. 15-31.
- Busch, Kathrin: *Passivität*. Hamburg: Textem Verlag, 2012.
- Busch, Kathrin/Därmann, Iris: Einleitung. In: Dies. (Hg.): „Pathos“: Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Bielefeld: Transcript, 2007. S. 7-31.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge, 1999.
- Butler, Judith: *Körper vom Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.
- Callon, Michel/Latour, Bruno: Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen (1981). In: Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript, 2006. S. 75-101.

- Cabañas, Kaira M.: *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. Chicago/London: Univ. of Chicago Press, 2014.
- Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, 1996.
- Case, Dominic: *Filmtechnik in der Postproduktion. Das Kompendium*. Frankfurt/Main: Zweitausendeins, 2004.
- Chabot, Pascal: *The Philosophy of Simondon. Between Technology and Individuation*. London/New York: Bloomsbury, 2013.
- Chalfen, Richard: *Home Movies as Cultural Documents*. In: Sari, Thomas (Hg.): *Film/Culture. Explorations of Cinema and Its Social Context*. Metuchen, NJ/London: Scarecrow Press, 1982. S. 126-138.
- Cherchi Usai, Paolo: *Silent Cinema. An Introduction*. London: BFI, 2003.
- Cherchi Usai, Paolo: *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: BFI 2001.
- Chéroux, Clément: *Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage*. In: *Études Photographiques* Nr. 14 (2004): 34-61.
- Clair, René: *Pure Cinema and Commercial Cinema (1925)*. In: Abel, Richard (Hg.): *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology*, Bd. 1. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1988. S. 270-271.
- Combes, Muriel: *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Cambridge, Mass./London: MIT, 2013.
- Comolli, Jean-Louis/Narboni, Paul: *Cinema/Ideology/Criticism (1969)*. In: *Screen* 12.1 (1971): 27-38.
- Coole, Diana/Frost, Samantha: *Introducing the New Materialism*. In: Diess. (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham/London: Duke Univ. Press, 2010. S. 1-43.
- Cordier, Pierre: *Chemigramme*. In: Jäger, Ludwig/Holzhäuser, Karl Martin (Hg.): *Generative Fotografie. Theoretische Grundlegung, Kompendium und Beispiele einer fotografischen Bildgestaltung*. Ravensburg: Maier, 1975. S. 141-150.
- Cornwell, Regina: *Paul Sharits. Illusion und Objekt (1971)*. In: *Kinemathek* 72 (1988): 2-10.
- Cornwell, Regina: *Some Formalist Tendencies in the Current American Avant-Garde Film*. In: *Studio International* 184.948 (1972): 110-114.
- Cuntz, Michael: *Keine Synthese, kein Bauplan. Leben und (bio)technische Objekte in Simondons irreduktionistischer Philosophie der Individuation als Operation der Information*. In: Gramelsberger, Gabriele/Bexte, Peter/Kogge, Werner (Hg.): *Synthesis*.

Zur Konjunktur eines philosophischen Begriffs in Wissenschaft und Technik. Bielefeld: Transcript, 2014. S. 147-169.

Cuntz, Michael: Wie Netzwerkuntersuchungen zu Ermittlungen über Existenzweisen führen. Anmerkungen zur *Enquête sur les modes d'existence* anlässlich eines Interviews mit Bruno Latour. In: *ZKM 2* (2013): 101-110.

Curnow, Wytan/Horrocks, Roger (Hg.): *Figures of Motion. Len Lye Selected Writings*. Auckland: Auckland Univ. Press, Oxford Univ. Press, 1984.

Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.

Debaise, Didier: Les conditions d'une pensée de la relation selon Simondon. In: Chabot, Pascal (Hg.): *Simondon*. Paris: Vrin, 2002. S. 53-68.

Debaise, Didier: What is Relational Thinking? In: *Inflexions 5* (2012): 1-11 (Online unter: http://www.inflexions.org/n5_Debaise.pdf) (Zugriff: 18.09.2013).

de Haas, Patrick: „J'ai résolu de ne jamais m'occuper de cinéma“. In: Bouhours, Jean-Michel/Ders. (Hg.): *Man Ray. Directeur du mauvais movies*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. S. 10-25.

De Landa, Manuel: *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*. London [u. a]: Bloomsbury, 2006.

De Landa, Manuel: Deleuze and the Open-Ended Becoming of the World. In: *Chaos/Control: Complexity Conference*. June 27, 1998. o. P. (Online unter: <http://www.egs.edu/faculty/manuel-de-landa/articles/deleuze-and-the-open-ended-becoming-of-the-world/>) (Zugriff: 20.08.2013).

De Landa, Manuel: *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London/New York: Continuum, 2002.

De Lauretis, Teresa/Heath, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. London/Basingstoke: Macmillan Press, 1980.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übersetzt v. Klaus Englert. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink, 2007.

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon – Logik der Sensation*. München: Fink, 1995.

Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften (1990). In: Ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993. S. 254-262.

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

- Del Lucchese, Filippo: Monstrous Individuations. Deleuze, Simondon, and Relational Ontology. In: *Differences* 20.2/3 (2009): 179-193.
- Derrida, Jacques: Das Papier oder ich, wissen Sie... (*Neue Spekulationen über einen Luxus der Armen*). In: Ders.: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten*. Wien: Passagen, 2006. S. 221-249.
- Derrida, Jacques: Denken, nicht zu sehen. In: Alloa, Emmanuel (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*. München: Fink, 2011. S. 322-344.
- Derrida, Jacques: Die Différance. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen-Verlag, 1999. S. 31-56.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983.
- Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.
- Devaux, Frederique: *Le Cinéma Lettriste (1951-1991)*. Paris: Editions Paris Expérimental, 1992.
- Devin, Henry: Understanding Aristotle's Reproductive Hylomorphism. In: *Apeiron* 39 (2006): 257-287.
- de Vries S. J., Josef: Zur aristotelisch-scholastischen Problematik von Materie und Form. In: *Scholastik* 32 (1957): 161-185.
- Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: DuMont, 1999.
- Didi-Huberman, Georges: *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben*. In: Ders. et al.: *Die Ordnung des Materials. Soziale Bedingungen des kulturellen Vergessens*. Berlin: Akademie-Verlag, 1999. S. 3-29.
- Didi-Huberman, Georges: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*. München: Fink, 2010.
- Didi-Huberman, Georges: *Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)*. In: *October* 29 (1984): 63-82.
- Didi-Huberman, Georges: *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traum-erzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*. Köln: DuMont, 2001.
- Doane, Mary Ann: *Indexical and the Concept of Medium Specificity*. In: Kelsey, Robin/Stimson, Blake (Hg.): *The Meaning of Photography*, New Haven, Conn./London, 2008, S. 3-15.
- Dolphijn, Rick/van der Tuin, Iris: *Introduction: What May I Hope For?* In: Diess. (Hg.): *New Materialism. Interviews & Cartographies*. Ann Arbor, Mich.: Open Humanities Press, 2012. S. 13-16.

Dorsky, Nathaniel/MacDonald, Scott: Nathaniel Dorsky (and Jerome Hiler). In: MacDonald, Scott: A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley [u. a.]: Univ. of California Press, 2006. S. 77-110.

Dotzler, Bernhard J.: Diskurs und Medium. Notizen zur Grundlegung einer historischen Techno-Logie. In: Fohrmann, Jürgen/Schüttpelz, Erhard (Hg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 21-35.

Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998.

Dulac, Germaine: The Essence of the Cinema: The Visual Idea (1925). In: Sitney, Adams P.: (Hg.): The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism. New York: Anthology Film Archives, 1978. S. 36-42.

Dusinberre, Deke: Sens et non-sens. In: Bouhours, Jean-Michel/ de Haas, Patrick (Hg.): Man Ray. Directeur du mauvais movies. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. S. 28-39.

Eisenstein, Sergej M./Pudovkin, Vsevolod/Aleksandrov, Grigorij: Die Zukunft des Tonfilms (Ein Manifest) (1928). In: Schlegel, Hans-Joachim (Hg.): Sergej Eisenstein. Schriften 4 (Das Alte und das Neue – Die Generallinie). München: Carl Hanser Verlag, 1984, S. 166-169.

Elcott, Noam Milgrom: Into the Dark Chamber. Avant-Garde Photograms and the Cinematic Imaginary. Vol. 1. Ann Arbor, Michigan: ProQuest, UMI Dissertation Publishing, 2009 (elektronisch veröffentl. Dissertation an der Princeton University).

Elkins, James: Figure and Ground in Philosophy, Neurophysiology, Phenomenology, Psychology, Painting, and Psychoanalysis. In: Ders.: On Pictures and the Words That Fail Them. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, 1998. S. 78-125.

Elsaesser, Thomas: Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media. In: Hediger, Vinzenz (Hg.): Films That Work. Industrial Film and the Productivity of Media. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2009. S. 19-34.

Elsaesser, Thomas: Dada/Cinema? In: Kuenzli, Rudolf E. (Hg.): Dada and Surrealist Film. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996. S. 13-27.

Elsaesser, Thomas: Das Digitale und das Kino. Um-Schreibung der Filmgeschichte? In: Kloock, Daniela (Hg.): Zukunft Kino. The End of the Reel World. Marburg: Schüren, 2008. S. 43-59.

Fargier, Jean-Paul: Parenthesis or Indirect Route. An Attempt at Theoretical Definition of the Relationship Between Cinema and Politics (1969). In: *Screen* 12.2 (1971): 131-144.

Fehrmann, Gisela/Linz, Erika: Resistenz und Transparenz der Zeichen. Der verdeckte Mentalismus in der Sprach- und Medientheorie. In: Fohrmann, Jürgen/Schüttpelz, Erhard (Hg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 81-104.

- Fine, Gail: Separation. In: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 2 (1984): 31-87.
- Finke, Marcel: Materialität der Oberfläche. Abstraktion und Figuration in Francis Bacons *Reclining Figures*. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra Beate/Schöneegg, Kathrin (Hg.): *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*. München: Fink 2013. S. 109-124.
- Finke, Marcel: Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper. In: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hg.): *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*. Berlin: Kadmos, 2007. S. 57-78.
- Finke, Marcel: Prekäre Oberflächen. Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons. München: Deutscher Kunstverlag, 2015.
- Finke, Marcel/Halawa, Mark A.: Körperlose Anwesenheit? Vom Topos der ‚reinen Sichtbarkeit‘ zur ‚artifiziellen Weltflucht‘. In: Dies. (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kadmos, 2012. S. 86-108.
- Fleisch, Thorsten/Enns, Clint: Escaping Time. An Interview with Thorsten Fleisch. In: *INCITE – Journal of Experimental Media*, Interview Series (2010): o. P. (Online unter: <http://www.incite-online.net/fleisch.html>) (Zugriff: 06.03.2015).
- Fleming, Anne: A Color Box (Len Lye Recovered). In: Smither, Roger (Hg.): *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*. Brüssel: FIAF, 2002. S. 126-127.
- Flückiger, Barbara: Material Properties of Historical Film in the Digital Age. In: *NECSUS* 1.2 (2012): 135-153.
- Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001.
- Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf [u. a.]: Bollmann, 1991.
- Fontaine, Cécile: Technique sèche et technique humide. In: Brenez, Nicole/McKane, Miles (Hg.): *Poétique de la couleur. Anthologie*. Auditorium du Louvre/Institut de l'Image: Paris, 1995. S. 149-151.
- Fossati, Giovanna: *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2011.
- Foucault, Michel: Ein Spiel um die Psychoanalyse. In: Ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 1978. S. 118-175.
- Frampton, Hollis: Processing Parameters. A Lecture by Hollis Frampton (1976). In: *Millennium Film Journal* 56 (2012): 77-87.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche* (1919). In: Ders.: *Studienausgabe. Psychologische Schriften*. Bd. IV. Hg. von Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt/Main: Fischer, 1989. S. 241-274.

Gamboni, Dario: Acheiropoiesis, Autopoiesis und potenzielle Bilder im 19. Jahrhundert. In: Weltzien, Friedrich (Hg.): Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, 2006. S. 63-74.

Gamboni, Dario: „Fabrication of Accidents“. *Factura and Chance in Nineteenth-Century Art*. In: *RES: Anthropology and Aesthetics* 36 (1999): 205-225.

Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books, 2002.

Gamboni, Dario: *Stumbling over/upon Art*. In: *Cabinet* Nr. 19 (2005): 58-61.

Gamm, Gerhard: *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.

Gatten, David/MacDonald, Scott: *Interview with David Gatten*. In: MacDonald, Scott: *Adventures of Perception. Cinema as Exploration – Essays/Interviews*. Berkeley [u. a.]: University of California Press, 2009. S. 296-329.

Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.

Geimer, Peter: *Das Bild als Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma*. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 95-120.

Geimer, Peter: *Was ist kein Bild? Zur Störung der Verweisung*. In: Ders.: (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 313-341.

Gibson, James: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

Gidal, Peter: *Avant-Garde. The Anti-Narrative (1978)*. In: *Screen* 20.2 (1979): 73-93.

Gidal, Peter: *Materialist Film*. New York/London: Routledge, 1989.

Gidal, Peter: *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*. In: Ders. (Hg.): *Structural Film Anthology*. London: BFI, 1976. S. 1-21.

Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. In: Ders.: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2011. S. 7-57.

Glöde, Marc: *Farbige Lichträume. Manifestationen einer Veränderung des Bild-Raumdenkens*. München: Fink, 2014.

Glöde, Marc: *Harry Smith*. In: Hollein, Max/Schlicht, Esther (Hg.): *Zelluloid. Film ohne Kamera (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2010)*. Bielefeld: Kerber, 2010. S. 148-155.

Glöde, Marc: Hy Hirsch. In: Hollein, Max/Schlicht, Esther (Hg.): Zelluloid. Film ohne Kamera (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2010). Bielefeld: Kerber, 2010. S. 74-79.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.

Greenberg, Clement: Collage (1948). In: Ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hg. von Karlheinz Lüdeking. Hamburg: Philo Fine Arts, 2009. S. 156-162.

Greenberg, Clement: Das Glasauge der Kamera (1946). In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie III, 1945-1980. München: Schirmer/Mosel, 1999. S. 55-58.

Greenberg, Clement: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hg. von Karlheinz Lüdeking. Hamburg: Philo Fine Arts, 2009.

Greenberg, Clement: Modernistische Malerei (1960). In: Ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hg. von Karlheinz Lüdeking. Hamburg: Philo Fine Arts, 2009. S. 265-278.

Gronau, Barbara/Lagaay, Alice (Hg.): Performanzen des Nichtstuns. Wien: Passagen Verlag, 2008.

Grosz, Elisabeth: Identity and Individuation. Some Feminist Reflections. In: de Boever, Arne/Murray, Alex/Roffe, Jon/Woodward, Ashley (Hg.): Gilbert Simondon. Being and Technology. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2012. S. 37-56.

Grosz, Elisabeth: Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism. Bloomington, Ind. [u. a.]: Indiana Univ. Press, 1997.

Groys, Boris: Topologie der Kunst. Wien/München: Carl Hanser, 2003.

Groys, Boris: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München/Wien: Carl Hanser, 2000.

Gründler, Hana/Hildebrandt, Toni/Pichler, Wolfram: Zur Händigkeit der Zeichnung. In: *Rheinsprung* 11.3 (2012): 2-19.

Hagen, Wolfgang: Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung. In: Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 195-235.

Hahn, Hans Peter/Soentgen, Jens: Acknowledging Substances. Looking at the Hidden Side of the Material World. In: *Philosophy & Technology* 24.1 (2011): 19-33.

Hak Kyung Cha, Teresa (Hg.): Apparatus, Cinematographic Apparatus. Selected Writings. New York: Tanam Press, 1980.

Hansen, Miriam B.: Benjamin's Aura. In: *Critical Inquiry* 34 (2008): 336-375.

- Happ, Heinz: Hyle. Studien zum aristotelischen Materie-Begriff. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1971.
- Harman, Graham: Prince of Networks. Bruno Latour and Metaphysics. Melbourne: re.press, 2009.
- Hart, Emma: Skin Film (Online unter: <http://www.emmahart.info/skin.html>) (Zugriff: 09.03.2013), o. P.
- Hausmann, Raoul: Fotomontage (1931). In: Ders.: Texte bis 1933. Sieg, Triumph, Tabak mit Bohnen. Bd. 2. Hg. v. Michael Erlhoff. München: Edition Text + Kritik, 1982. S. 130-132.
- Hausmann, Raoul: Melanographie (1968). In: Neusüss, Floris M./in Zusammenarbeit mit Heyne, Renate (Hg.): Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln: DuMont, 1990. S. 320.
- Hayles, Kathrine N.: How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1999.
- Heath, Stephan: Body, Voice. In: Ders.: Questions of Cinema. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1981. S. 176-193.
- Hediger, Vinzenz: The Original Is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction. In: de Valck, Marijke/Hagener, Malte (Hg.): Cinephilia. Movies, Love and Memory. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2005. S. 135-149.
- Heider, Fritz: Ding und Medium. Berlin: Kadmos, 2005.
- Heider, Fritz: Ding und Medium (1921): In: Engell, Lorenz et al. (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, 2002. S. 319-334.
- Hein, Birgit: Der strukturelle Film. In: Ders./Herzogenrath, Wulf (Hg.): Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Environment der siebziger Jahre. Stuttgart: Hatje, 1977. S. 180-253.
- Hennion, Antoine: Offene Objekte, offene Subjekte. Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1.11 (2011): 93-109.
- Hildebrandt, Toni: „Punctum caecum“. Zum Topos der zeichnerischen Blindheit bei Clouzot, Derrida und Twombly. In: Stoellger, Philipp/Gutjahr, Marco (Hg.): An den Grenzen des Bildes. Zur visuellen Anthropologie. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. S. 131-162.
- Hoberman, J.: Direct Cinema: J. Hoberman on Stan Brakhage's *Mothlight* (1963). In: *Artforum International* 51.1 (2012): 481-483.

Hoffmann, Christoph: Die Dauer eines Moments. Zu Ernst Machs und Peter Salchers ballistisch-fotografischen Versuchen 1886/87. In: Geimer, Peter (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 342-380.

Hopp, Cornelius: George Maciunas und Wolf Vostell. Manifeste als Vehikel von Selbstreflexion und Legitimationsstrategie. In: Beuckers, Klaus-Gereon/Friedrich, Hans-Erwin (Hg.): Wolf Vostell. dé-coll/age als Manifest – Manifest als dé-coll/age. Manifeste, Aktionsvorträge, Essays. München: Edition Text+Kritik, 2014. S. 249-274.

Horrocks, Roger: Art That Moves. The Work of Len Lye. Auckland: Auckland Univ. Press, 2009.

Horrocks, Roger: Len Lye. A Biography. Auckland: Auckland Univ. Press, 2001.

Hübner, Johannes: Aristoteles über Getrenntheit und Ursächlichkeit. Meiner: Hamburg, 2000.

Hui, Yuk: Einige Fragen, das Verhältnis von Materie und Relation betreffend. In: *ZfM* 12 (2015): 165-170.

Ingold, Tim: Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. New York/London: Routledge, 2013.

Ingold, Tim: Materials Against Materiality. In: *Archaeological Dialogues*, 14.1 (2007): 1-16.

Ingold, Tim: Point, Line and Counterpoint. From Environment to Fluid Space. In: Berthoz, Alain/Christen, Yves (Hg.): Neurobiology of „Umwelt“. How Living Beings Perceive the World. Berlin/Heidelberg: Springer, 2009. S. 141-155.

Ingold, Tim: The Textility of Making. In: *Cambridge Journal of Economics* 34 (2010): 91-102.

Ingold, Tim: When ANT meets SPIDER: Social Theory for Arthropods. In: Knappett, Carl/Malafouris, Lambros (Hg.): Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach. New York: Springer, 2008. S. 209-215.

Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, 2004. S. 35-73.

James, David E.: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1989.

Janson, W. Horst: The „Image Made by Chance“ in Renaissance Thought. In: Meiss, Millard (Hg.): De artibus opuscula XL: Essays in honor of Erwin Panofsky, Bd. I. New York: New York Univ. Press, 1961. S. 254-266.

Jones, Henry: [On Harry Smith]. In: American Magus. Harry Smith – A Modern Alchemist. New York: Inanout Press, 1996. S. 205-215.

Junge, Karl-Wilhelm: Grundlagen der Bildaufzeichnung. In: Teicher, Gerhard (Hg.): Handbuch der Fototechnik. Leipzig: VEB Fotokinoverlag, 1983. S. 65-121.

Junod, Philippe: Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoretiques de l'art moderne. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2004.

Jutz, Gabriele: Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde. Wien: Springer, 2010.

Kalmus, Natalie M.: Color Consciousness. In: Dalle Vacche, Angela/Price, Brian (Hg.): Color. The Film Reader. New York [u. a.]: Routledge, 2008. S. 24-29.

Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (1926). Mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz: Benteli, 2013.

Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974): 219-240.

Khurana, Thomas: Niklas Luhmann. Die Form des Mediums. In: Lagaay, Alice/Lauer, David (Hg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Frankfurt/Main/New York: Campus Verlag, 2004. S. 97-125.

Khurana, Thomas: Was ist ein Medium? Etappen einer Umarbeitung der Ontologie mit Luhmann und Derrida. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Über Medien. Geistes- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Berlin, 1998 (Online unter: <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/khurana.html>) (Zugriff: 04.03.08), o. P.

King, Barry: Über die Arbeit des Erinnerns. Die Suche nach dem perfekten Moment. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. S. 173-214.

Kirschenbaum, Matthew G.: Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 2008.

Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.

Knappett, Carl/Malafouris, Lambros: Material and Nonhuman Agency: An Introduction. In: Knappett, Carl/Malafouris, Lambros (Hg.): Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach. New York: Springer, 2008. S. ix-xix.

Knowles, Kim: A Cinematic Artist. The Films of Man Ray. Oxford [u. a.]: Peter Lang, 2009.

Knowles, Kim: Analog Obsolescence and the „Death of Cinema“ Debatte. The Case of Experimental Film. Presentation at MIT7 Conference *Unstable Platforms. The Promise and Peril of Transition*, May 2011. S. 1-11 (Online unter: http://web.mit.edu/comm-forum/mit7/papers/Knowles_analog_obsolescence.pdf) (Zugriff: 01.06.2012).

Knowles, Kim: Blood, Sweat, and Tears. Bodily Inscriptions in Contemporary Experimental Film. In: *NECSUS* 2.2 (2013): 447-463.

Kohler, Dietmar: Spiegel der Wahrnehmung. Zur Phänomenalität der *Silver-Installation VII* von Wolfgang Tillmans. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra/Schöneegg, Kathrin (Hg.): *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*. München: Fink, 2013. S. 191-210.

Kolnai, Aurel: Der Ekel. In: Ders.: *Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007, S. 7-65.

Koshofer, Gert: *Color. Die Farben des Films*. Mit einer Einführung von Raymond Borde. Berlin: Spiess, 1988.

Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998. S. 73-93.

Krämer, Sybille: Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren. In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander/Sandbothe, Mike (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt/Main: Fischer, 2003. S. 78-90.

Krämer, Sybille: Immanenz und Transzendenz der Spur. Das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 155-181.

Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008.

Krämer, Sybille: Übertragen als Transfiguration oder: Wie ist die Kreativität von Medien erklärbar? In: *ZMK 2* (2010): 77-93.

Krämer, Sybille: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 11-33.

Krauss, Rosalind E.: Anmerkungen zum Index: Teil 1 (1976). In: Dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 2000. S. 249-264.

Krauss, Rosalind E.: *Das optische Unbewusste*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011.

Krauss, Rosalind E.: *Der Impuls zu sehen*. Bern: Benteli Verlag, 1988.

Krauss, Rosalind E.: Entropy. In: Bois, Yve-Alain/Krauss, Rosalind E. (Hg.): *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1999. S. 73-78.

Krauss, Rosalind E.: Gestalt. In: Bois, Yve-Alain/Krauss, Rosalind E. (Hg.): *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1999. S. 89-92.

Krüger, Matthias/Ott, Christine/Pfisterer, Ulrich: Das Denkmodell einer „Biologie der Kreativität“. Anthropologie, Ästhetik und Naturwissen der Moderne. In: Dies.: (Hg.): Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2013. S. 7-19.

Latell, Franziska: Fragment und Fassung. Die Suche nach dem filmischen Original. Unveröffentl. Diplomarbeit, Universität der Künste Berlin, 2011.

Latour, Bruno: Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Latour, Bruno: Reflections on Etienne Souriau's *Les différents modes d'existence*. In: Bryant, Levi/Srnicek, Nick/Harman, Graham (Hg.): The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism. Melbourne: Re.Press, 2011. S. 304-333.

Latour, Bruno: Über technische Vermittlung. Philosophie, Soziologie und Genealogie (1994). In: Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript, 2006. S. 483-528.

Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008.

Latour, Bruno: Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas. In: Ders.: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002.

Lauer, David: Sinn und Präsenz. Über Transparenz und Opazität in der Sprache. In: Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas (Hg.): Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität. München: Fink, 2010. S. 311-324.

Law, John: Notizen zur Akteur-Netzwerktheorie. Ordnung, Strategie und Heterogenität (1992). In: Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript, 2006. S. 429-446.

Law, John/Mol, Annemarie: The Actor-Enacted. Cumbrian Sheep in 2001. In: Knappett, Carl/Malafouris, Lambros (Hg.): Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach. New York: Springer, 2008. S. 57-77.

Lechenauer, Gerhard: Filmemachen mit Super 8 für Amateur und Profi. Erfahrungsberichte zu drei Super 8-Filmprojekten. Hamburg: Rowohlt, 1977.

Ledderose, Lothar: Der Bildgrund in Ostasien. In: Boehm, Gottfried/Burioni, Matteo (Hg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München: Fink, 2012. S. 165-185.

Lefrant, Emmanuel: Emmanuel Lefrant. In: Hollein, Max/Schlicht, Esther (Hg.): Zelluloid. Film ohne Kamera (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2010). Bielefeld: Kerber, 2010. 84.

Lefrant, Emmanuel: Underground. In: LightCone: LightCone supplément total (1982-2009). Paris, 2009. S. 255.

- LeGrice, Malcolm: Material, Materiality, Materialism (1978). In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 164-171.
- LeGrice, Malcolm: Some Introductory Thoughts on Gidal's Films and Theory (1979). In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 65-77.
- LeGrice, Malcolm: The History We Need (1979). In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 29-37.
- LeGrice, Malcolm: Thoughts on Recent 'Underground' Film (1972). In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 13-26.
- LeGrice, Malcolm: Towards Temporal Economy (1980). In: Ders.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. S. 184-209.
- Lehmann, Ann-Sophie: Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57 (2012): 69-88.
- Leiris, Michel: Notes sur deux figures microcosmiques des XIVe et XVe siècles. In: *Documents* 1 (1929): 48-52.
- Lethen, Helmut: Der Stoff der Evidenz. In: Cuntz, Michael/Nitsche, Barbara/Otto, Isabell/Spaniol, Marc (Hg.): *Die Listen der Evidenz*. Köln: DuMont, 2006. S. 65-85.
- Levin, Thomas Y.: „Tones from out of Nowhere“. Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound. In: *Grey Room* 12 (2003): 32–79.
- Ley, Len: Talking About Film: In: Russett, Robert/Starr, Cecile (Hg.) *Experimental Animation. An Illustrated Anthology*. New York [u. a.]: Van Nostrand Reinhold Company, 1976. S. 66-69.
- Lichtenstein, Jacqueline: *The Eloquence of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*. Berkeley, Calif. [u. a.]: Univ. of California Press, 1993.
- Lindemann, Bernhard: *Experimentalfilm als Metafilm*. Hildesheim: Olms, 1977.
- Linz, Erika: Spur. In: Bartz, Christina/Jäger, Ludwig/Krause, Marcus/Linz, Erika (Hg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München: Fink, 2012. S. 265-271.
- Lüdeking, Karlheinz: Die Undurchsichtigkeit der Fotografie. In: Hoppe-Sailer, Richard (Hg.): *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis [Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag]*. Berlin: Dietrich Reimer, 2005. S. 89-119.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995.
- Luhmann, Niklas: *Schriften zur Kunst und Literatur*. Hg. v. Niels Werber. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008.
- Lyotard, Jean-François: Acinema. In: Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia Univ. Press, 1986. S. 347-359.

- Majetschak, Stefan: Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedankenmotiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung. Köln: Herbert von Halem, 2005. S. 177-194.
- Mekas, Jonas: [On Harry Smith]. In: Iglioni, Paola (Hg.): American Magus. Harry Smith – A Modern Alchemist. New York: Inanout Press, 1996. S. 79-87.
- Moholy-Nagy, László: fotografie ist lichtgestaltung (1928). In: Passuth, Krisztina (Hg.): Moholy-Nagy. Dresden: Verlag der Kunst, 1987. S. 319-322.
- Moholy-Nagy, László: Fotoplastische Reklame. (1926): In: Neusüss, Floris M./in Zusammenarbeit mit Heyne, Renate (Hg.): Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln: DuMont, 1990. S. 122-124.
- Manovich, Lev: Die Paradoxien der digitalen Fotografie. In: von Amelunxen, Hubertus/Iglhaut, Stefan/Rötzer, Florian (Hg.): Fotografie nach der Fotografie. München: Verlag der Kunst, 1996. S. 58-66.
- Marin, Louis: Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento (1989). Berlin: Diaphanes, 2004.
- Marin, Louis: Über die Opazität. In: Ders.: Über das Kunstgespräch. Berlin: Diaphanes, 2001. S. 47-56.
- Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren, 2005.
- Masi, Stefano: Cécile Fontaine. Décoller le monde. In: *Les Cahiers de Paris Expérimental* 11 (2003).
- Massumi, Brian: „Technical Mentality“ Revisited. Brian Massumi on Gilbert Simondon, with Arne De Boever, Alex Murray and Jon Roffe (Interview). In: *Parrhesia* 7 (2009): 36-45.
- McDonald, Scott: Avant-Garde Film. Motion Studies. Cambridge/New York: Cambridge Univ. Press, 1993.
- MacDonald, Scott: The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place. Berkeley [u. a]: Univ. of California Press, 2001.
- McLaren, Norman: How to make Animated Movies without a Camera. In: Ders.: Cameraless Animation. A Technique Developed at the National Film Board of Canada by Norman McLaren. Information & Promotion Division, National Board of Canada, 1958. S. 2-10.
- McLaren, Norman: On the Creative Process. Montreal: National Film Board of Canada, 1991.
- Mendelson, Lois/Simon, Bill: Ken Jacobs. Tom, Tom, the Piper's Son. In: Gidal, Peter (Hg.): Structural Film Anthology. London: BFI, 1976. S. 78-86.

- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002.
- Mersch, Dieter: Das Dritte. Medium als paradoxe Kategorie. In: Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas: Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität. München: Fink, 2010. S. 111-125.
- Mersch, Dieter: Das Medium der Zeichnung. Über Denken in Bildern. In: Engell, Lorenz/Bystřický, Jiří/Krtilová, Kateřina (Hg.): Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern. Transcript: Bielefeld, 2010. S. 83-109.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002.
- Mersch, Dieter: Materialität und Formalität. Zur duplizierten Ordnung des Bildlichen. In: Finke, Marcel/Halawa, Mark A. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin: Kadmos, 2012. S. 21-49.
- Mersch, Dieter: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine „negative“ Medientheorie. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, 2004. S. 75-95.
- Mersch, Dieter: Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie. In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): Was ist ein Medium? Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008. S. 304-321.
- Mersch, Dieter: Posthermeneutik. Berlin: Akademie Verlag, 2010.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002.
- Metz, Christian: Foto, Fetisch (1985). In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. S. 215-225.
- Michelson, Annette: Paul Sharits and the Critique of Illusionism. An Introduction (1974). In: *Film Culture* 65-66 (1978): 83-89.
- Michelson, Annette: Toward Snow. In: Gidal, Peter (Hg.): Structural Film Anthology. London: BFI, 1976. S. 38-44.
- Mill, John Stuart: A System of Logic. Ratiocinative and Inductive, Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation. New York: Harper & Brothers, 1882.
- Moskatova, Olga: Chronomente. Materialität des Films zwischen Essentialismus und Prozessualität. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra/Schöneegg, Kathrin (Hg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst. München: Fink, 2013. S. 75-92.

Moskatova, Olga: In the Event of Non-Happening. On the Question of Activity and Passivity of Materials. In: Finke, Marcel/Weltzien (Hg.): State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials. Berlin: Reimer, 2017. S. 105-120.

Moskatova, Olga: Unstable Matter. Destruction, Destructuring and Des-obstruction in Cameraless Film. In: Walden, Jenny (Hg.): Art and Destruction. Newcastle: Cambridge Scholars Publ., 2013. S. 96-116.

Moskatova, Olga: Was ist keine Störung? In: Klung, Katharina/Trenka, Susie/Tuch, Geesa (Hg.): Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg: Schüren, 2013. S. 282-292.

Morrison, Donald: Separation in Aristotle's Metaphysics. *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 3 (1985): 125-157.

Neubert, Christoph: Vom Disegno zur Digital Materiality – Operationsketten der Reproduktion zwischen künstlerischer, biologischer und technischer Vermittlung. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57.1 (2012): 45-67.

Neusüss, Floris M.: Laszlo Moholy-Nagy – Fotogramme. In: Dies./in Zusammenarbeit mit Heyne, Renate (Hg.): Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln: DuMont, 1990. S. 128-135.

Neusüss, Floris M./in Zusammenarbeit mit Heyne, Renate (Hg.): Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln: DuMont, 1990.

Neusüss, Floris M./Zuckriegl, Margit (Hg.): Kamera los. Das Fotogramm. Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Museum der Moderne Salzburg Rupertinum, Salzburg, 2006/07). Salzburg [u. a.]: Pustet, 2006.

Nöth, Winfried: Fotografie zwischen Fremdreferenz und Selbstreferenz. In: Horak, Ruth (Hg.): Rethinking Photography I+II. Narration und neue Reduktion in der Fotografie (Kat. Ausst., Forum Stadtpark, Graz/ISCP, New York, 2002). Salzburg: Fotohof Edition, 2003. S. 22-39.

Ochsner, Beate: DeMONSTRATION. Zur Repräsentation des Monsters und des Monströsen in Literatur, Fotografie und Film. Heidelberg: Synchron Publishers, 2010.

Ochsner, Beate: „Die Revolte des Künstler gegen das Wirkliche“ oder: die Handlungsmacht der Farbe(n). In: Glasenapp, Jörg/in Zusammenarbeite mit Wimmer, Judith (Hg.): Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne. München: Fink, 2012. S. 183-213.

Ochsner, Beate: Teilhabeprozesse oder: Das Versprechen des Cochlea-Implantats. In: *Augenblick* 58 (2013): 112-123.

Ott, Christine: Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne. München: Fink, 2011.

Otto, Julia K.: Skulptur als Feld. Flache Bodenplastik seit 1960. Frankfurt/Main [u. a.]: Peter Lang, 2006.

Paech, Joachim: Doch die Bewegung selbst bewegt sich nicht. Die Darstellung von Bewegung als (inter-)mediale Form im europäischen Avantgarde-Film. In: Febel, Gisela/Joly, Jean-Baptiste/Schröter, Gerhart (Hg.): Kunst und Medialität. Stuttgart: Merz & Solitude, 2004. S. 123-140.

Pantenburg, Volker: 1970 and Beyond. Experimental Cinema and Installation Art. In: Koch, Gertrud/Pantenburg, Volker/Rothöhler, Simon (Hg.): Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema. Wien: SYNEMA, 2012. S. 78-92.

Pape, Helmut: Fußabdrücke und Eigennamen. Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 37-54.

Peirce, Charles Sanders: Logic as Semiotic: The Theory of Sign. In: Ders: Philosophical Writings of Peirce. Selected and Edited with an Introduction by Justus Buchler. New York: Dover, 1955. S. 98-119.

Peirce, Charles Sanders: Phänomen und Logik der Zeichen. Hg. und übers. von Helmut Pape. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983.

Pichler, Wolfram: Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes. In: Boehm, Gottfried/Burioni, Matteo (Hg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München: Fink, 2012. S. 441-472.

Pichler, Wolfram/Ubl, Ralph: Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst. In: Busch, Werner/Jehle, Oliver/Meister, Carolin (Hg.): Randgänge der Zeichnung. München: Fink, 2007. S. 231-255.

Pickering, Andrew: The Mangle of Practice. Time, Agency & Science. Chicago/London: The Univ. of Chicago Press, 1995.

Price, Brian: Color, the Formless, and Cinematic Eros. In: Dalle Vacche, Angela/Price, Brian (Hg.): Color. The Film Reader. New York [u. a.]: Routledge, 2008. S. 76-87.

Pruska-Oldenhof, Izabella/Fan, Larissa: Photograms and Fireflies. An Interview with Izabella Pruska-Oldenhof. In: *LIFT* 22.6 (2002): 8-19.

Pruska-Oldenhof, Izabella/Hoolboom, Mike: Memos of Resistance. In: Hoolboom, Mike: Practical Dreamers: Conversations with Movie Artists. Toronto: Coach House Books, 2008. S. 127-136.

Rautzenberg, Markus: Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2009.

Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas: Einführung. In: Dies. (Hg.): Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität. München: Fink, 2010. S. 9-21.

Ray, Man: Man Ray. Selbstporträt. München: Schirmer-Mosel, 1983.

Reble, Jürgen: Chemie, alchemie des couleurs. In: Brenez, Nicole/McKane, Miles (Hg.): Poétique de la couleur. Anthologie. Paris: Auditorium du Louvre/Institut de l'image, 1995. S. 152-155.

Reble, Jürgen: Chemistry and the Alchemy of Color. In: *Millennium Film Journal* 30/31 (1997): 12-17.

Reble, Jürgen: Jürgen Reble par Art Toung! In: *Revue & Corrigée* Nr. 12 (1992): o. A. (vergriffene Ausgabe) (Online unter: <http://www.filmalchemist.de/publications/rev-cor.html>) (Zugriff: 05.02.2012), o. P.

Reble, Jürgen: Zillertal: In: *LightCone: LightCone supplément total (1982-2009)*. Paris, 2009. S. 375.

Reble, Jürgen: Zwischen Film und Vergänglichkeit. Statement. In: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.): *Found Footage Film*. Luzern: Viper/Zyklop, 1992. S. 118-121.

Reble, Jürgen: Zwischen Resten von Bildern. Publikumsgespräch mit Jürgen Reble über den Film „Instabile Materie“ (1995). In: Becker, Andreas/Reither, Saskia/Spies, Christian (Hg.): *Reste. Umgang mit einem Randphänomen*. Bielefeld: Transcript, 2005. S. 187-197.

Reck, Hans Ulrich: Aleatorik in der bildenden Kunst. In: Gendolla, Peter/Kamphusmann, Thomas (Hg.): *Die Künste des Zufalls*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999. S. 158-195.

Riesinger, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus Publikationen, 2003.

Rodowick, David Norman: *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of California Press, 1994.

Rodowick, David N.: *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Mass./London: Harvard Univ. Press, 2007.

Roh, Franz: *mechanismus und ausdrück. Wesen und wert der fotografie (1929)*. In: Roh, Franz/Tschichold, Jan (Hg.): *foto-auge*. London: Thames and Hudson, 1974. S. 3-7.

Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia Univ. Press, 1986.

Rosenberg, Raphael: Der Fleck zwischen Komposition und Zufall. Informelle Ansätze in der frühen Neuzeit. In: Luckow, Dirk (Hg.): *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel (Kat. Auss., Kunsthalle zu Kiel, Kiel, 2004)*. Kiel: Kunsthalle, 2004. S- 41-45.

Rossell, Deac: Exploding Teeth, Unbreakable Sheets, and Continuous Casting. Nitrocellulose, from Guncotton to Early Cinema. In: Smither, Roger (Hg.): *This Film is*

Dangerous. A Celebration of Nitrate Film. Bruxelles: Fédération Internationale des Archives du Film, 2002. S. 37-51.

Roth, Tim Otto: Das Echo der Dinge im Zelluloid. Vom Höhlenkino zum Fotogrammfilm. In: Kamera los. Das Fotogramm. Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Museum der Moderne Salzburg Rupertinum, Salzburg, 2006/07). Salzburg [u. a.]: Pustet, 2006. S. 57-61.

Sainsbury, Peter: Editorial. In: *Afterimage* 4 (1972): 2-5.

Sandusky, Sharon: Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm. In: *Blimp 16* (1991) (Sonderheft Found Footage. Filme aus gefundenem Material): 14-22.

Sandusky, Sharon: The Archeology of Redemption. Toward Archival Film. In: *Millennium Film Journal* 26 (1992): 2-25.

Schapiro, Meyer: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen (1969). In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink, 2006. S. 252-274.

Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner (1793). In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5. München: Carl Hanser Verlag, 1967. S. 394-432.

Schönegg, Kathrin: Kalkulierte Distanz. Zur Autopoiese, Abbildung und Abstraktion in Fotografien nach 1970. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra/Schönegg, Kathrin (Hg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst. München: Fink, 2013. S. 51-71.

Seier, Andrea: Die Macht der Materie. What else is new? In: *ZfM* 11 (2014): 186-191.

Seier, Andrea: Un/Verträglichkeiten: Latours Agenturen und Foucaults Dispositive. In: Conradi, Tobias/Derwanz, Heike/Muhle, Florian (Hg.): Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen. München: Fink, 2011. S. 151-172.

Seitter, Walter: Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen. Weimar: VGD, 2002.

Serres, Michel: Das *eigentliche* Übel. Verschmutzen, um sich anzueignen? Berlin: Merve, 2009.

Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987.

Serres, Michel: *Drittes Gespräch: Beweisführung*. In: Ders.: Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour. Berlin: Merve, 2008. S. 117-183.

Sharits, Paul: Words per Page. In: *Afterimage* 4 (1972): 26-42.

Shelton, Catherine: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld: Transcript, 2008.

- Simondon, Gilbert: Die Existenzweise technischer Objekte (1958). Zürich: Diaphanes, 2012.
- Simondon, Gilbert: Die technische Einstellung. In: Hörl, Erich (Hg.): Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2011. S. 73-92.
- Simondon, Gilbert: Du mode d'existence des objets techniques (1958). Paris: Aubier, 1989.
- Gilbert, Simondon: Imagination et invention (1965-1966). Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2008.
- Simondon, Gilbert: L'individu et sa genèse physico-biologique (1964). Grenoble: Millon, 1995.
- Simondon, Gilbert: L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Millon, 2005.
- Simondon, Gilbert: L'individuation psychique et collective. À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité. Paris: Aubier, 1989.
- Simondon, Gilbert: On Techno-Aesthetics (1982). In: *Parrhesia* 14 (2012): 1-8.
- Sitney, Adams P.: Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978. New York [u. a.]: Oxford Univ. Press, 1974.
- Smith, Vicky: The Full Body Film. In: *Sequence* 3 (2012): 42-47.
- Solomon, Phil/MacDonald, Scott: Phil Solomon. In: MacDonald, Scott: A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley [u. a.]: Univ. of California Press, 2006. S. 199-227.
- Souriau, Étienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie (1951). In: *montage AV* 6.2. (1997): 140-157.
- Spellmann, Lynne: Substance and Separation in Aristotle. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.
- Stelzer, Otto: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. München: Piper, 1964.
- Stengers, Isabelle: Pour une mise à l'aventure de la transduction. In: Chabot, Pascal (Hg.): Simondon. Paris: Vrin, 2002. S. 137-159.
- Stengers, Isabelle/Latour, Bruno: Le sphinx de l'œuvre. In: Souriau, Étienne: Les différents modes d'existence suivi de De l'œuvre à faire. Hg. v. Isabell Stengers und Bruno Latour. Paris: P.U.F., 2009. S. 1-75.
- Stewart, Garrett: Photogravure. Death, Photography, and Film Narrative. In: *Wide Angle* 9.1 (1987): 12-31.

Takahashi, Tess: After the Death of Film. Writing the Natural World in the Digital Age. In: *Visible Language* 42.1 (2008): 44-69.

Takahashi, Tess: Meticulously, Recklessly Worked Upon. Direct Animation, the Auratic and the Index. In: Gehmann, Chris/Reinke, Steve (Hg.): *The Sharpest Point. Animation at the End of Cinema*. Toronto: YYZ Books, 2005. S. 166-178.

Talbot, William Henry Fox: *The Pencil of Nature* (1844). New York: Da Capo Press, 1969.

Thielmann, Tristan/Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: Transcript, 2013.

Trabant, Jürgen: Vom Ohr zur Stimme. Bemerkungen zum Phonozentrismus zwischen 1770 und 1830. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988. S. 63-79.

Trinkaus, Stephan: Welcher Tisch? Relationale Ontologien affirmieren! In: *ZfM* 11 (2014): 179-185.

Trinkaus, Stephan/Seier, Andrea: „Kein Außen der Materie“. Relationen als Seinswert. In: *ZfM* 12 (2015): 171-177.

Toscano, Alberto: *The Theatre of Production. Philosophy and Individuation between Kant and Deleuze*. Houndmills [u. a.]: Palgrave Macmillan, 2006.

Tscherkassky, Peter: Comment et pourquoi? Quelques remarques sur la réalisation technique de la trilogie CinemaScope. In: *Trafic* 44 (2002): 83-87.

Tscherkassky, Peter: Die rekonstruierte Kinematographie. Zur Filmavantgarde in Österreich. In: Horwath, Alexander/Ponger, Lisl/Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*. Wien: Wespennest, 1995. S. 9-92.

Tscherkassky, Peter: The Man without a Movie Camera – Anthony Wagner im Gespräch mit Peter Tscherkassky. In: *Peter Tscherkassky – Films From a Dark Room*, DVD-Booklet (Index, 2004). S. 1-6.

Turquety, Benoît: Das Problem „Kino“. Geschichte schreiben mit Bachelard und Simondon. In: *ZfM* 1 (2014): 125-135.

Turvey, Malcom/Jacobs, Ken/Michelson, Annette/Arthur, Paul/Frye, Brian/Iles, Chrissie: Round Table: Obsolescence and American Avant-Garde. In: *October* 100 (2002): 115-132.

Valéry, Paul: Eupalinos oder der Architekt. In: Ders.: *Werke 2. Dialoge und Theater*. Hg. v. Karl Alfred Blüher. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1990. S. 7-85.

van den Boomen, Marianne/Lammes, Sybille/Lehmann, Ann-Sophie/Raessens, Joost/Schäfer, Mirko Tobias (Hg.): *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2009.

van den Boomen, Marianne/Lammes, Sybille/Lehmann, Ann-Sophie/Raessens, Joost/Schäfer, Mirko Tobias: Introduction. From the Virtual to Matters of Fact and Concern. In: Diess. (Hg.): *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2009. S. 7-17.

Vertov, Dziga: Wir. Eine Variante des Manifests (1922). In: Ders.: *Schriften zum Film*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Carl Hanser, 1973. S. 7-10.

Virilio, Paul: Fahrzeug (1975). In : Engell, Lorenz et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, 1999. S. 166-184.

Virno, Paolo: Angels and the General Intellect. Individuation in Duns Scotus and Gilbert Simondon. In: *Parrhesia* 7 (2009): 58-67.

Vogl, Joseph: Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In: *Archiv für Mediengeschichte 1* (Mediale Historiographien) (2001): 115-123.

Voss, Christiane: Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen. In: *ZMK* 2 (2010): 169-184.

Vostell, Wolf: DAS BEWUSSTSEIN DER de-coll/age (1966). In: Beuckers, Klaus-Gereon/Friedrich, Hans-Erwin (Hg.): *Wolf Vostell. dé-coll/age als Manifest – Manifest als dé-coll/age. Manifeste, Aktionsvorträge, Essays*. München: Edition Text+Kritik, 2014. S. 62-63.

Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck, 2001.

Wagner, Monika: Linie – Farbe – Material. Kunsttheorie als Geschlechterkampf. In: Hüttel, Barbara/Hüttel, Richard/Kohl, Jeanette (Hg.): *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*. Akademie Verlag: Berlin, 2002. S. 195-207.

Wagner, Monika: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung. In: Haus, Andreas/Hofmann, Franck/Söll, Anne (Hg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*. Berlin: Dietrich Reimer, 2000. S. 109-121.

Walley, Jonathan: „Not an Image of the Death of Film“. *Contemporary Expanded Cinema and Experimental Film*. In: Rees, Alan L./White, Duncan/Ball, Steven (Hg.): *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*. London: Tate Pub., 2011. S. 241-251.

Walton, Kendall L.: Transparent Pictures. On the Nature of Photographic Realism. In: *Critical Inquiry* 11.2 (1984): 246-277.

Weingarten, Susanne: Patchwork der Pixel. Zu den Folgen der Digitalisierung für die Filmästhetik. In: Kloock, Daniela (Hg.): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*. Marburg: Schüren, 2008. S. 223-233.

Wees, William C.: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

- Wellbery, David E.: Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur. In: Begemann, Christian/Wellbery, David E. (Hg.): Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit. Freiburg i.B.: Rombach, 2002. S. 9-36.
- Welsch, Wolfgang: Kreativität durch Zufall. Das große Vorbild der Evolution und einige künstlerische Parallelen. In: Abel, Günther (Hg.): Kreativität – XX. Deutscher Kongreß für Philosophie, Kolloquienbeiträge. Hamburg: Meiner, 2006. S. 1185-1210.
- Weltzien, Friedrich: Defekt-Effekt. Realitätseffekte des Fotografischen. In: Kleinhues, Alexandra (Hg.): Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert. München: Fink, 2008. S. 69-93.
- Weltzien, Friedrich: Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- Wilke, Tobias: Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918- 1939. München: Fink, 2010.
- Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚ideology‘. Heidelberg: Winter, 1992.
- Winkler, Hartmut: How to do things with words, signs, machines. Performativität, Medien, Praxen, Computer. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, 2004. S. 97-111.
- Wirth, Uwe: Zwischen degenerierter und genuiner Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 55-81.
- Witt, Charlotte: Hylomorphism in Aristotle. In: *Apeiron* 22 (1989): 141-158.
- Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): Macht des Materials/Politik der Materialität. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2014.
- Wollen, Peter: Godard and Counter-Cinema: *Vent D'Est* (1972). In: Rosen, Philip (Hg.): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York: Columbia Univ. Press, 1986. S. 120-129.
- Wollen, Peter: ‚Ontology‘ and ‚Materialism‘ in Film. In: *Screen* 17.1 (1976): 7-23.
- Wollen, Peter: The Field of Language in Film. In: *October* 17 (1981): S. 53-60.
- Wollen, Peter: The Two Avant-Gardes (1975). In: Ders.: Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies. London: Verso, 1982. S. 92-104.
- Zielinski, Siegfried: Audiovisuelle Zeitmaschine. Schlußthese zur Kulturtechnik des Videorecorders. In: Ders.: Zur Geschichte des Videorecorders. Potsdam: Polzer Media Group, 2010. S. 431-451.

Zielinski, Siegfried: Entwerfen und Entbergen. Aspekte einer Genealogie der Projektion. Köln: Walther König, 2010.

Zielinski, Siegfried: [...nach den Medien]. Berlin: Merve, 2011.

Zimmermann, Anja: Von Produktion und Produktivität. Blut und Sperma als Kreationstoffe in der Kunst um 1960. In: Fayet, Roger (Hg.): Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein. Wien: Passagen Verlag, 2003. S. 97-114.

Zimmermann, Patricia R.: The Home Movie Movement. Excavations, Artifacts, Minings. In: Ishizuka, Karen L./Zimmermann, Patricia R. (Hg.): Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories. Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of California Press. 2008. S. 1-28.

Zryd, Michael: Found Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins Tribulation 99. In: *montage AV* 11.1 (2002): 111-134.

Yu, Jiyuan: Two Conceptions of Hylomorphism in *Metaphysics* ZHΘ. In: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 15 (1997): 119-145.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1/2: McLaren, Norman: How to make Animated Movies without a Camera. In: Ders.: Cameraless Animation. A Technique Developed at the National Film Board of Canada by Norman McLaren. Information & Promotion Division, National Board of Canada, 1958. S. 2-10, hier S. 2-3/10. © National Film Board of Canada. All rights reserved.

Abb. 3-4: Aufnahmen von Peter Kleeßen (Frankfurt, 2010). Courtesy of the Len Lye Foundation from material made and preserved by The New Zealand Archive of Film, Television and Sound Nga Taonga Whitiāhua Me Nga Taonga Korero

Abb. 5-6: Filmstills aus FREE RADICALS (Len Lye, 1958/überarbeitet 1979). Courtesy of the Len Lye Foundation from material made and preserved by The New Zealand Archive of Film, Television and Sound Nga Taonga Whitiāhua Me Nga Taonga Korero

FILMOGRAFIE

- ABENDMAHL (Super 8/Beta SP, Farbe, Ton, 9:30 Min., 2005), Johannes Hammel
- A COLOUR BOX (35mm, Farbe, Ton, 4 Min., 1935), Len Lye
- ALCHEMIE (chemigrammatische Performance, ca. 60 Min., seit 1992), Jürgen Reble/
Thomas Köner
- ALGORITHMEN (35mm, Farbe, Ton, 3:17 Min., 1994), Bärbel Neubauer
- ALL OVER (Super 8, Farbe, Ton, 7 Min., 2001), Emmanuel Lefrant
- APTEKA (35mm, s/w, o. Ton, 3 Min., 1930), Franziska Themerson/Stefan Themerson
- AUS DEN ALGEN (Super 8, Farbe, Ton, 10 Min., 1986), *Schmelzdahin*
- A 70MM FILM WEARING THICK HEAVY BLACK LIQUID EYELINER THAT GETS SMEARY
(70MM FILM LEADER LINED WITH LIQUID BLACK EYELINER, DOUSED WITH JELLO
VODKA SHOTS AND RUBBED WITH BODY GLITTER) (70mm, Farbe, o. Ton, 0:30 Min.,
2008), Jennifer West
- BLINKITY BLANK (35mm, Farbe, Ton, Min., 1955), Norman McLaren
- BLUTRAUSCH (16mm, Blut, Ton, 4:20 Min., 1998), Thorsten Fleisch
- BLUTRAUSCH: DAS ENDE DER GESCHICHTE (16mm, Blut, o. Ton, 4:20 Min., 2013),
Patti Gaal-Holmes
- BOOGIE DOODLE (35mm, Farbe, Ton, 3:18 Min., 1940), Norman McLaren
- BOY'S BEST FRIEND (16mm, Farbe, Ton, 10 Min., 2002), Cécile Fontaine
- BUFFALO LIFTS (16mm, Farbe, o. Ton, 3 Min., 2004), Christina Battle
- CAMERAS TAKE FIVE (35mm CinemaScope, Farbe, Ton, 3 Min., 2003),
Steven Woloshen
- CALYPSO (Super 8, Farbe, o. Ton, 10:00 Min., 2002), Marcelle Thirache
- CHARLOTTE (16mm, Farbe, o. Ton, 2:50 Min., 1991), Cécile Fontaine
- COLOR CRY (16mm, Farbe, Ton, 3 Min., 1953), Len Lye
- CURRIED 7303 (16mm, Farbe, o. Ton, 2 Min., 1973), Toni Conrad
- DEATH TRAIN (16mm, s/w, Ton, 17 Min., 1993), Bill Morrison
- DECASIA (35mm, s/w, Ton, 67 Min., 2002), Bill Morrison

DEGRADATION #1, X-RAY: PART 1, SHROUD OF SECURITY (16mm, Farbe, Ton, 3. Min., 2007), James Schneider

DEGRADATION #1, X-RAY: PART 2. GOVERNMENT RADIATION (16mm, Farbe, Ton, 3 Min., 2007), James Schneider

DER GENERAL (Super 8, Farbe, Ton, 13 Min., 1987), *Schmelzdahin*

DIE BADENDEN (Super 8/Beta SP, Farbe, Ton, 4:30 Min, 2003), Johannes Hammel

DIE LIEBENDEN (Super 8/Beta SP, Farbe, Ton, 7 Min, 2004), Johannes Hammel

DIVA DOLOROSA (35mm, s/w, Farbe, Ton, 70 Min., 1999), Peter Delpout

DIRT (16mm, s/w, o. Ton, 3 Min., 1981), John Behrens

DOTS (35mm, Farbe, Ton, 2:21 Min., 1940), Norman McLaren

DREAM WORK (35mm Cinemascope, s/w, Ton, 11 Min., 2001), Peter Tscherkassky

EMAK BAKIA (35mm, s/w, o. Ton, 22 Min., 1926), Man Ray

EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON (16mm, Farbe, Ton, 30 Min., 1976), Paul Sharits

ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN (35mm, Farbe, o. Ton, 75 Min., 1968-1970), José Antonio Sistiaga

EUREKA (16mm, s/w, o. Ton, 30 Min., 1974), Ernie Gehr

FEUERHAUS (35mm, Farbe, Ton, 5:25 Min., 1998), Bärbel Neubauer

FILM IN WHICH THERE APPEAR EDGE LETTERING, SPROCKET HOLES, DIRT PARTICLES, ETC. (16mm, Farbe, o. Ton, 5 Min., 1965-66), George Landow

FILM IST. 1-6 (16mm, s/w, Farbe, Ton, 60 Min., 1998, work in progress), Gustav Deutsch

FILM IST. 7-12 (35mm, s/w, Farbe, Ton, 93 Min., 2002, work in progress), Gustav Deutsch

FOODFILMS (16mm, s/w, o. Ton, 8 Min., 2010), Viktoria Schmid

FREE RADICALS (16mm, s/w, Ton, 4. Min., 1958/79), Len Ley

GOLF-ENTRETIEN (16mm, Farbe, Ton, 3 Min., 1984), Cécile Fontaine

HAUTNAH/SKINFLICK (16mm, Farbe, s/w, Ton, 7:30 Min., 2002), Thorsten Fleisch

HOLIDAY (35mm, Farbe, Ton, 4:33 Min., 1997), Bärbel Neubauer

INSTABILE MATERIE (16mm, Farbe, Ton, 70 Min., 1995), Jürgen Reble

JAM LICKING & SLEDGEHAMMERED FILM (70MM FILM LEADER COVERED IN STRAWBERRY JAM, GRAPE JELLY AND ORANGE MARMALADE – LICKED AND SLEDGEHAMMERED BY JIM SHAW, MARNIE WEBER, MARIAH CSEPANYI, BILL PARKS, ALEX JOHNS, KAREN LIEBOWITZ, ROXANA ESLAMIEH, CHANEY TROTTER & JWEST – A FILMIC RESTAGING OF MOMENTS FROM ALLAN KAPROW'S ‚HOUSEHOLD‘) (70mm, Farbe, o. Ton, 3:17 Min., 2008), Jennifer West

JAPON SERIES (16mm, Farbe, Ton, 7 Min., 1991), Cécile Fontaine

JOURS EN FLEURS (35mm, Farbe, Ton, 4:59 Min., 2003), Louise Bourque

KONRAD & KURFURST (16mm, Farbe, Ton, 7 Min., 2013-14), Esther Urlus

L'ARRIVÉE (35mm CinemaScope, s/w, Ton, 2:09 Min., 1997/98), Peter Tscherkassky

LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ? (35mm, Farbe, Ton, 62 Min., 1951), Maurice Lemaître (Ebenfalls als Expanded Cinema-Aktion aufgeführt)

LA FISSURE (16mm, Farbe, o. Ton, 2 Min., 1984), Cécile Fontaine

LE RETOUR À LA RAISON (35mm, s/w, o. Ton, 3 Min., 1923), Man Ray

LICHTSPIEL, SCHWARZ-WEISS-GRAU (35mm, s/w, o. Ton, 6 Min., 1930), László Moholy-Nagy

LIGHT IS CALLING (35mm, Farbe, Ton, 8 Min., 2004), Bill Morrison

LIGHT MAGIC (16mm, Farbe, Ton, 3 Min., 2001), Izabella Pruska-Oldenhof

LINES HORIZONTAL (35mm, Farbe, Ton, 6 Min., 1962), Norman McLaren/Evelyn Lambart

LINES VERTICAL (35mm, Farbe, Ton, 6 Min., 1960), Norman McLaren/Evelyn Lambart

LOOPS (35mm, Farbe, Ton, 2:40 Min., 1940), Norman McLaren

LORETTA (16mm, Farbe, Ton, 4 Min., 2003), Jeanne Liotta

LYRISCH NITRAAT (35mm, s/w, Farbe, Ton, 50 Min., 1990), Peter Delpout

MANUFRAKTUR (35mm, s/w, Ton, 2:54 Min., 1985), Peter Tscherkassky

MARINATED FILM –THE ROLL OF 16 MM I HAD IN THE FRIDGE FOR OVER TEN YEARS (16 MM FILM NEGATIVE MARINATED FOR SEVERAL MONTHS IN: ABSINTHE & XTC, PEPSI & POPROCKS, JIM SHAW'S URINE, RED WINE, COFFEE & DETOX TEE, APHRODISIACS) (16mm, Farbe, o. Ton, 9:20 Min., 2005), Jennifer West

MATERIA OBSCURA (16mm/HDV, Farbe, Ton, 105 Min., 2009), Jürgen Reble

MATERIA OBSCURA (Filmperformance, 16mm digitalisiert, Farbe, Ton, 2009), Jürgen Reble/Thomas Köner

MEMORY FADE (35mm, Farbe, Ton, 35 Min., 2009), Carl E. Brown

MEMORY – SUPER 8 SERIES (Super 8, Farbe, Ton, 7 Min., 2007), Pedro Maia

MOONLIGHT (35mm, Farbe, Ton, 4:20 Min., 1997), Bärbel Neubauer

MORE INTIMACY 2 (16mm, Farbe, o. Ton, 8 Min., 1999), Tony Wu

MOSAIC (35mm, Farbe, Ton, 5:28 Min., 1965), Norman McLaren/Evelyn Lambart

MOTHLIGHT (16mm, Farbe, o. Ton, 3:14 Min., 1963), Stan Brakhage

OUTER SPACE (35mm CinemaScope, s/w, Ton, 10 Min., 1999), Peter Tscherkassky

OVEREATING (16mm, Farbe, Ton, 3 Min., 1984), Cécile Fontaine

PARTIES VISIBLE ET INVISIBLE D'UN ENSEMBLE SOUS TENSION (16mm, Farbe, Ton, 7 Min., 2009), Emmanuel Lefrant

PASSAGE (35mm, Farbe, Ton, 8. Min., 2000), Bärbel Neubauer

PELÍCULA (35mm, Klebeband, Haut, 1 Min., 2007), Susann Maria Hempel

PNEUMA (16mm, Farbe, o. Ton, 27 Min., 1977-83), Nathaniel Dorsky

PRINT GENERATION (16mm, Ton, Farbe, 50 Min., 1974), J. J. Murphy

PRIYA (16mm, Farbe, o. Ton, 11:30 Min., 2012), Alia Syed

RAINBOW PARTY ON 70MM FILM (70MM FILM LEADER KISSED WITH LIPSTICK & IMPRESSED WITH TEETH MARKS BY JWEST AND HER FORMER STUDENTS: MARIAH CSEPANYI, MAGGIE ROMANO & ROXANA ESLEMLIAH) (70mm, Farbe, o. Ton, 39 Sek., 2008), Jennifer West

REEL TIME (Projektion-Performance mit Nähmaschine, 16mm, s/w, Dauer variabel, 1973), Annabel Nicolson

REGRESSIVE SQUIRTY SAUCE FILM (16MM FILM LEADER SQUIRTED AND DRIPPED WITH CHOCOLATE SAUCE, KETCHUP, MAYONNAISE & APPLE JUICE) (16mm, Farbe, o. Ton, 3:36 Min., 2007), Jennifer West

REMAINS TO BE SEEN (Super 8/16mm, Farbe, Ton, 17 Min., 1989/1994), Phil Solomon

RUMPELSTILZCHEN (Super 8, Farbe, Ton, 15 Min., 1989), Jürgen Reble

RHYTHMETIC (35mm, Farbe, Ton, 8:41 Min., 1956), Norman McLaren/Evelyn Lambart

SCHILDMEYER DARLATEN (Super 8, Farbe, Ton, 10 Min., 1988), *Schmelzdahin*

SELF PORTRAIT POST MORTEM (35mm, Farbe, Ton, 2:30 Min., 2002), Louise Bourque

SKIN FILM (16mm, Klebeband, Haut, 11 Min., 2005-2007), Emma Hart

SLIDES (16mm, Farbe, o. Ton, 11 Min., 1970), Annabel Nicolson

SOBBINGSPITTINGSCRATCHING (16mm, Körperflüssigkeiten, 8 Min., 2011), Vicky Smith

SONG OF THE FIREFLY (35mm, Farbe, Ton, 4:30 Min., 2002), Izabella Pruska-Oldenhof

SPRING FLAVOR (16mm, Farbe, o. Ton, 3 Min., 1996), Ken Paul Rosenthal

STADT IN FLAMMEN (Super 8, Farbe, Ton, 6 Min., 1984), *Schmelzdahin*

SYNCHROMY (35mm, Farbe, Ton, 7:27 Min., 1971), Norman McLaren

TEST I (35mm, Ton, s/w, 5 Min., 1971), Józef Robakowski

THE CAVE (35mm, Farbe, o. Ton, 2:50 Min., 2001), Steven Woloshen

THE DANTE QUARTET (IMAX/70mm/35mm, Farbe, o. Ton, 6:05 Min., 1987),
Stan Brakhage

THE ENTITY (35mm CinemaScope, Farbe, Ton, 125 Min., 1982), Sidney J. Furie

THE GEORGETOWN LOOP (35mm, s/w, o. Ton, 11 Min., 1996), Ken Jacobs

THE MESMERIST (35mm, Farbe, Ton, 16 Min., 2003), Bill Morrison

THE SNOWMAN (16mm, Farbe, Ton, 8:30 Min., 1995), Phil Solomon

TOM, TOM, THE PIPER'S SON (16mm, Farbe, s/w, o. Ton, 115 Min., 1969/1971),
Ken Jacobs

TWILIGHT PSALM II: WALKING DISTANCE (16mm, Farbe, Ton, 23 Min., 1999),
Phil Solomon

UNDERGROUND (Super 8, Farbe, Ton, 8 Min., 2001), Emmanuel Lefrant

VISUAL ESSAYS: ORIGINS OF FILM (16mm, Farbe, s/w, Ton, 68 Min., 1973-1984),
Al Razuti

WHAT THE WATER SAID, NOS. 1-3 (16mm, Farbe, Ton, 16 Min., 1998), David Gatten

ZEN FOR FILM (Klarfilm-Performance, bis zu 30 Min., 1962-1964), Nam June Paik

ZILLERTAL (35mm/16mm, Farbe, Ton, 11 Min., 1991/1997), Jürgen Reble

15 TAGE FIEBER (Super 8, Farbe, Ton, 15 Min., 1989), *Schmelzdahin*

7302 CREOLE (16mm, Farbe, o. Ton, 1 Min., 1973), Toni Conrad

Dokumentationen

CINÉMA DE NOTRE TEMPS (Kanada/Frankreich, 55 Min., 2001), André S. Labarthe.
Fassung: *Norman McLaren. The Master's Edition*, 7 DVDs (Image Entertainment, 2006), DVD 07.

DIE LUST AN DER FARBE (Deutschland, 45 Min., 1993), Harald Pulch/Martin Loiperdinger. Fassung: Fernsehmitschnitt: Bayern 26.09.1995.

THE DIGITAL RESTAURATION PROCESS (Kanada, 5:44 Min., 2005), Pierre Plouffe.
Fassung: *Norman McLaren. The Master's Edition*, 7 DVDs (Image Entertainment, 2006), DVD 07.