

# **Zuschauer\_innen-Gefüge**

**Begehren, Differenz und Macht in Film- und Fernsehwerbung**

Inaugural-Dissertation

Zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)  
durch die Philosophische Fakultät der  
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von  
Julia Bee

aus Düsseldorf

Betreuer/in:

1. Prof. Dr. Reinhold Görling
2. Dr. habil. Andrea Seier (Universität Wien)

Düsseldorf, April 2015

**D61**

# Inhalt

<b>Abstract</b>	<b>6</b>
<b>1 Einleitung</b>	<b>8</b>
1.1 <i>Das Netzwerk der Studie</i>	10
1.2 <i>Zur Auswahl der Gegenstände: The Dark Knight und True Blood</i>	12
1.3 <i>Flache Ontologien von Wahrnehmungen</i>	19
1.4 <i>Diagrammatiken</i>	19
1.5 <i>Begriffe/Falten</i>	21
1.6 <i>Affekte</i>	22
1.7 <i>Ökologie, Atmosphäre und Wahrnehmung: Forschen mit Bildern</i>	23
1.8 <i>Ökologie der Erfahrung: Rezeption als Produktion</i>	27
1.9 <i>Kunst-Philosophie-Wissenschaft</i>	31
<b>2 Diskussionen, Entwicklungen, Forschungsstand</b>	<b>34</b>
2.1 <i>Von Latour zur Dramatisierung der Erfahrung</i>	35
2.2 <i>Barad: Empirie als feministische Praxis oder why method matters</i>	41
2.3 <i>Cultural Studies: Vom Text zum Prozess</i>	47
2.4 <i>Von den Cultural Studies zum Affekt und zur Modulation</i>	55
2.5 <i>Visuelle Forschung und Collage als Forschungsmethode</i>	60
2.5.1 <i>Collage und Diagramm</i>	60
2.5.2 <i>Visuelle Methoden und Interventionen</i>	67
2.6 <i>Die Gruppenwerkstatt und ihre Modifikationen im Forschungsprojekt</i>	69
2.7 <i>Awan und Gauntlett: Identity Collage</i>	73
2.8 <i>Partizipation</i>	74
2.9 <i>Collage und (Konsum-)Begehren</i>	75
2.10 <i>Interview-Maschinen: Ansätze der Sozialwissenschaft</i>	79
2.11 <i>Nicht-menschliche Sozialwissenschaft</i>	83
2.12 <i>Von der Film-Phänomenologie zu nicht-subjektiver Erfahrung</i>	85
2.13 <i>Bildtheorie</i>	90
2.13.1 <i>Bildpraktiken: Von der Ikonophobie zum Begehren und Spiel der Bilder</i>	90
2.13.2 <i>Didi-Huberman: Bilder-Denken und Bilderatlas</i>	93
2.13.3 <i>Arbeitsjournale</i>	97
<b>3 True Blood: Zeitlichkeit, Differenz und Gewalt</b>	<b>101</b>
3.1 <i>Aspekte der Zeitlichkeit und historische Traumata</i>	104
3.2 <i>Repräsentationen</i>	108
3.3 <i>Transgressionen und die Auflösung von Körpergrenzen</i>	112
3.4 <i>Zeitlichkeiten, Genealogien und Folterszenen</i>	119
3.5 <i>Folter, Souveränität und Bio-Macht</i>	126
<b>4 Diagramme und Dramatisierungen der Erfahrung: James, Whitehead und Deleuze</b>	<b>132</b>
4.1 <i>Radikaler Empirismus: William James</i>	133
4.2 <i>Das Intro von True Detective: Erfahrung als Collage 1</i>	146
4.3 <i>Diagramme und Mediecollagen</i>	149
4.4 <i>Dramatisierung: Wirkliche Schöpfung des Virtuellen</i>	152
4.5 <i>Erfahrung als Werden des Mediums</i>	158
4.6 <i>Vom Radikalen Empirismus zur Affektiven Tönung: Collage als Erfahrung 2</i>	161
<b>5 Die Collage als Diagramm der Erfahrung: Individuationen und Engenderings</b>	<b>168</b>
5.1 <i>Collage Dana</i>	169
5.1.1 <i>Inflexionen der Erfahrung</i>	169
5.1.2 <i>Vampire und die Dramatisierung der „Americana“</i>	179
5.1.3 <i>Abstraktion, Konkretion und Individuation</i>	181
5.2 <i>Diskussion: Gender, Performativität und Wahrnehmung - Engenderings und Remediation</i>	188

<b>6 Gewalt, Begehren, Differenz: Mikropolitiken der Wahrnehmung</b>	<b>198</b>
6.1 <i>Gefüge und Begehrensformationen: Gewalt und Begehren aus Sicht feministischer Debatten</i>	200
6.2 <i>Assemblagen aus Gewalt und Begehren: Jasbir Puar</i>	205
<i>Exkurs und Verdichtung: Begehrensgefüge – Vom Anti-Ödipus zur Collage</i>	207
6.3 <i>True Blood: Gewalt und Differenz</i>	218
6.3.1 Collage Robin	219
6.3.2 Collage Tom	225
6.3.3 Das Intro von <i>True Blood</i> und die Beziehung zu Toms Collage	228
6.3.4 Katrina	231
6.4 <i>Zeit, Raum, Gewalt</i>	234
<b>7 Affektive Milieus und „Ökologien der Macht“</b>	<b>238</b>
7.1 <i>Methodische Vorbemerkung</i>	238
7.2 <i>Collage Sandra</i>	239
7.3 <i>Diagramme und Karten der Macht</i>	250
7.4 <i>Milieus und Ökologien der Macht</i>	255
7.4.1 <i>The Dark Knight: Collage Markus</i>	257
7.4.2 Collage Hülya: Girl-Power, Onto-Power und Kritik	272
7.4.3 Annette: Macht und Begehren – Stadt-Werden und Frau-Werden	282
7.4.4 Annette und Hülya: Ökologien der Macht statt kausale Wirkungen	287
7.4.5 Simone: Angst und Onto-Macht	293
7.4.6 Angst und Ontomacht	298
7.4.7 Onto-Macht und Bildpolitik	301
<b>8 Bilder B/begehren: Wahrnehmung und die Kräfte der Wiederholung</b>	<b>305</b>
8.1 <i>Collage Michael</i>	305
8.2 <i>Erfahrungsbilder: Lichter, Farben, Diffraktionen</i>	312
8.3 <i>Wiederholung, Dramatisierung, Begehren</i>	319
8.4 <i>Queere Dramatisierung und Milieus des Sexuellen</i>	323
8.5 <i>Dramatisierung und Individuation</i>	325
<i>Exkurs und Verdichtung: Sexuelle Differenz, Gender, Begehren und korporeale Feminismen im Anschluss an Deleuze und Guattari</i>	329
<b>9 Bewegungscollage: Ritornelle und Rhythmen des Werdens (Wellen, Resonanzen, Schwingungen)</b>	<b>337</b>
9.1 <i>Collagenprozesse</i>	337
9.1.1 Werdensprozesse	337
9.1.2 Werdensblöcke	342
9.1.3 Collagen und Bewegungs-Empfindungs-Blöcke	345
9.1.4 Werden: Affekt-Perzept-Block, Ritornell und Schwingung	350
9.2 <i>Dana und Michael: Weisen der Aufnahme/Variation von Resonanzen und Themen</i>	354
9.2.1 Collage Dana	355
9.2.2 Michael: „Begehren (...) ist in Bewegung“	357
9.3 <i>Werden und Wahrnehmung</i>	360
9.3.1 Differenzen: Wellen-Schwingungen-Resonanzen	360
9.3.2 Diagramm als Technik der Existenz: Bewegungen des Erscheinens	363
9.3.3 Rhythmisches Sehen	366
9.3.4 Selbst-Abstraktion der Wahrnehmung	367
9.4 <i>Subjektivierungen: Refrain und Rhythmus</i>	369
<i>Exkurs und Verdichtung: Affekt und affektive Tönung</i>	375
9.5 <i>Bewegungssehen</i>	378
<b>10 Bildpraktiken: Erinnerung und Dauer</b>	<b>381</b>
10.1 <i>Zeitlichkeiten, Affekt und Bildpraktiken</i>	382
10.1.1 Collage Anna	382
10.1.2 Trauer und Zeitlichkeit	387
10.1.3 Bildpraktiken	392
10.2 <i>Bergson: Zeit und Wandel des Bildes</i>	395

<i>10.3 Schöpfungsakte</i>	400
<i>10.4 Collagen als Intercessoren und Fabulationen</i>	401
<i>10.5 Zeit-Collage</i>	405
<i>10.6 Masken, Gesichter und Facialitätsregime</i>	409
<i>10.7 Ausdruck, Affektbild, Gesicht</i>	411
<i>10.8 Zeitliche Ereignisketten</i>	418
<i>10.9 Gleichzeitigkeit</i>	419
<i>10.10 Zeitliche Ausdrucksformen</i>	419
<i>10.11 Onto-Macht, Ausdruck und Zeitpolitik</i>	423
<i>10.12 Zeit und sexuelle Differenz: Patrilnearität der Wirkungen?</i>	427
<b>11 Schluss</b>	<b>430</b>
<b>Literatur</b>	<b>437</b>
<b>Vorveröffentlichungen</b>	<b>450</b>

## Abstract

Die Arbeit entwickelt einen medienkulturwissenschaftlichen Zugang zur qualitativen empirischen Erforschung von Film- und Fernseh Wahrnehmungen. Ausgangspunkt bilden zeitgenössische mediale Inszenierungen des Zusammenhangs von Differenzen, Begehren und Macht anhand zweier Beispiele, des Films *The Dark Knight* und der TV-Serie *True Blood* sowie daran anschließende Medien der Forschung. Grundlage der zugleich medientheoretischen und empirischen Analysen sind neben dem Film und der Serie in Workshops hergestellte visuelle Materialien wie thematische Collagen aus Zeitschriften über den genannten Film bzw. die TV-Serie sowie Gruppendiskussionen und Interviews zum Film/zur Serie bzw. zu den angefertigten Collagen. Die Forschungsfrage lautet, welche Affektionen und Perzeptionen, welche Begehrenskonstellationen, aber auch welche philosophischen Konzepte aus einem gemeinsam geschauten Film/einer Episode, auf den/die visuell und sprachlich geantwortet wird, emergieren.

Leitend dabei ist die Entwicklung eines methodischen Vorgehens, welches Philosophien und Medientheorien von Wahrnehmung und Erfahrung und das entstandene Forschungsmaterial nicht als induktiv oder deduktiv zueinander in Beziehung setzt. Vielmehr wird herausgestellt, wie philosophische und immanente Konzepte der Erfahrung durch das prozessuale und zeitliche Gefüge aus Forschungsmethoden, Werdensprozessen und Wahrnehmungsereignissen allererst produziert werden. Den Hintergrund für diese nicht repräsentative Vorgehensweise bilden Theorien von Wahrnehmung und Virtualität, vor allem ein an der Philosophie von Gilles Deleuze orientierter transzendentaler Empirismus, der eine Dimension der Erfahrung konzeptualisiert, deren Ausgangspunkt nicht das phänomenologische Subjekt darstellt. Daran anschließend wurde Empirie durch die präphänomenologischen Konzepte des Philosophen und Psychologen William James („radikaler Empirismus“), der Ontologie Alfred North Whiteheads („Ereignissubjekte“ und „affektive Tönung“) sowie des nicht-menschlichen Begehrens nach Deleuze und Félix Guattari nicht als Erfassung einer dem Prozess des Forschens vorgängigen Realität aufgefasst, sondern als Kette von Affektionen und Perzeptionen, die sich differentiell an das filmisch Inszenierte anschließt und ein nicht-lineares und -kausales Gefüge bildet. Für eine nicht-repräsentative und nicht-hermeneutische Analyse bedarf es einer (Neu-)Entwicklung und Verbindung von Methoden, die im Spannungsfeld qualitativer Sozialforschung und künstlerischer

Forschung sowie der Medienkulturwissenschaften anzusiedeln sind und transversal zu den Disziplinen und ihren Kategorien funktionieren: Sexuelle Differenz, Macht und Gewalt werden ebenso wie Ästhetik und Wahrnehmung in Beziehungsgeflechten analysiert und Erfahrung nicht als etwas davon Getrenntes verstanden, sondern als gleichzeitiges Ereignis.

Als zentrale Kraft der Forschungsassemblage wird neben feministischen Wissenschaftstheorien der Begriff des Begehrens als mehrdimensionale, machtgesättigte und sogar widersprüchliche Ver- und Entbindung mit dem audiovisuellen Produkt Film und TV Serie im Anschluss an Deleuze und Guattari weiterentwickelt. Im Zentrum steht die Emergenz dieser sprachlichen und visuellen Begehrensgefüge von Wahrnehmung und Differenz, die dem Prozess des Forschens nicht äußerlich sind. Der Begriff des Gefüges des Begehrens ersetzt in der Arbeit jenen der Medienwirkung und zeigt, dass nicht Entitäten, sondern Prozesse miteinander interferieren und neue differentielle Prozesse und Anordnungen produzieren. Dabei werden virtuelle Differentiale und Potentiale des Films im nichtdeterminierten Ereignis der Rezeption aktualisiert und gleichzeitig schöpferisch in Collagen transformiert. Das Medium der Collage artikuliert dabei neue Ensembles von Begehren und Macht, in denen Differenzen nicht abgebildet, sondern anders und neu fortgeführt werden.

# 1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit entwickelt eine Methodik zur Erforschung audiovisueller Medienerfahrung. Unter der Perspektive von Macht, Gewalt, Bewegung und Erinnerung beschreibe ich den Zusammenhang von Erfahrung und Begehren in der Film- und Fernsehrezeption. Begehren bildet nicht nur das Thema, sondern das *Gefüge* der Rezeption zwischen Zuschauer\_innen und Medien. *Zuschauer\_innengefüge* umfasst im Anschluss an Gilles Deleuze und Félix Guattari drei miteinander zusammenhängende Dimensionen. Erstens die methodische Assemblage aus Interviews, Gruppendiskussionen und thematischen Collagen aus Zeitschriftenbildern, zweitens das Gefüge der Bilder-Collage, die in Workshops (Gruppenwerkstätten) entstanden sind sowie das Aussage-Gefüge aus Sprache und Bildern und drittens die Vielheit des untersuchten Publikums.<sup>1</sup> Dieses bildet selbst transindividuelle, heterogene Zusammenhänge aus Differenzen. All diese Aspekte werden in der konkreten Analyse der Medienerfahrung jeweils methodisch, inhaltlich und wahrnehmungsphilosophisch verbunden. Die methodischen und die inhaltlichen Fragestellungen sind so untrennbar verbunden – sie bilden ein Forschungsgefüge, oder eine *Maschine* der Forschung, wie Deleuze/Guattari das Gefüge oder die Assemblage nennen.

Auf Grundlage des radikalen Empirismus Williams James' sowie Deleuze' transzendentalen Empirismus steht nicht die individuelle Erfahrung im Zentrum der Arbeit, vielmehr wird eine postanthropozentrische Perspektive auf Wahrnehmung entwickelt, die den Begriff der Medienwirkung selbst als nicht-lineares Gefüge aufnimmt. Ausgehend von einzelnen Gefügen aus Interviews, Diskussionen und Collagen analysiere ich das Gefüge aus Affekten, Wahrnehmungen und Differenzierungsprozessen, die sich transsubjektiv, aber auch transmedial entfalten.

Die Arbeit setzt an der zunehmenden medienwissenschaftlichen Hinwendung zu Mediennetzwerken und Medienökologien an und entwickelt eine nicht-positivistische empirische Vorgehensweise, die Grundlagen und Anwendungen, aber keine anwendbaren Fertigpakete liefert. Vielmehr werden *Plateaus* aus sprachlichem, visuellem und methodischem Vorgehen bereitgestellt, die zu neueren Entwicklungen im Bereich der Forschung über und *mit* audiovisuellen Medien beitragen können. In Kapitel 2 entwickle ich diesbezüglich ausführlich den vorliegenden Forschungsstand zur

---

<sup>1</sup> Vgl. zum Begriff der Assemblage in Bezug auf Zuschauer\_innen auch Teresa Rizzo: „Cinematic-Assemblages. An Ethological Approach to Film Viewing“, in: Dies.: *Deleuze and Film. A Feminist Introduction*. New York/London: Continuum 2012, S. 57-80.



kulturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung und zur künstlerischen Forschung mit Bildern, vor allem Collagen. Daneben setze ich mich mit aktuellen Theorien der *Science Studies* auseinander und lese sie im Hinblick auf eine Anschlussfähigkeit von Netzwerken und Erfahrungen.

Kapitel 3 fasst die analytischen Ergebnisse der Serie *True Blood* zusammen, die hier als Grundlage der Rezeptionsanalyse dienen sollen.

Kapitel 4 diskutiert konzeptuelle prä- und postphänomenologische Theorien von Erfahrungen und ihre Anschlussfähigkeit an medienkulturwissenschaftliche Rezeptionsforschung. Im Zentrum steht dabei Deleuze Begriff der Virtualität, der hier sehr eng mit jenem der *Dramatisierung* zusammengebracht wird. Die Virtualität ist das Ereignishafte der Wahrnehmung, welches nie einfach linear das bereits Vorhandene ausdrückt. Die Rezeption wird im Anschluss daran als ereignishaft entwickelt. Die Virtualität der Dramatisierung bildet einen zentralen Ausgangspunkt einer Forschung, die nicht abbildet, sondern performativ mit der Hervorbringung ihres Gegenstands verflochten ist.

Kapitel 5 entwickelt den nicht-repräsentationalen Ansatz anhand einer Collagen-Aussage-Assemblage aus einem Workshop zu *True Blood* weiter. Das visuelle Material der Collage wird als Diagramm der Erfahrung, als *Erfahrungsbild* analysiert. Im zweiten Teil dieses Kapitels wird ein feministischer Ansatz in Bezug auf Wahrnehmung und Empirie entwickelt, der an bestehende Debatten zu Gefügen und Netzwerken aus feministischer und prozessphilosophischer Hinsicht zugleich anknüpft.

Kapitel 6 setzt ebenfalls am Zusammenhang von Gender, Differenz und Wahrnehmung an und nimmt vor allem die Frage der Wahrnehmung in Bezug auf die Rahmung von Gewalt in feministischen Debatten auf und zeigt anhand zweier Collagen-Interview-Assemblagen den Zusammenhang von Gewalt, Begehren und Differenzen auf der Ebene der sich formierenden Wahrnehmung. Das Kapitel entwickelt im Anschluss an Deleuze/Guattari einen nicht-anthropomorphen Begriff des Begehrens, der sich nicht repräsentational zu dem empirischen Material verhält: Es ist vielmehr selbst als Gefüge des Begehrens beschreibbar.

Kapitel 7 beschäftigt sich im Anschluss an Michel Foucault, Gilles Deleuze und Brian Massumi mit Konzeptionen und Formen von Macht und dem Zusammenhang mit Begehren. Die Collage wird hier durch vier Collagen als Karte der Kräfteverhältnisse entwickelt, die zeitgenössische Wahrnehmungs- und Affektpolitiken beforstet. Statt einer linear-kausalen Wirkung werden hier *Ökologien der Macht* (Massumi) vorgestellt.

Kapitel 8 zeigt anhand einer feministischen Lektüre im Anschluss an Elisabeth Grosz und Luciana Parisi, dass die differentielle Wiederholung (Deleuze) eine Potenzierung und Intensivierung des Gesehenen bedeutet. Affektion wird zu einem Vermögen und zu einer Bejahung der Kräfte. Auch hier soll noch einmal verstärkt der Zusammenhang von Begehren und Wahrnehmung betrachtet werden.

Kapitel 9 diskutiert die Prozessualität der Wahrnehmung in Termini der Bewegung. Hier werden der Begriff des Rhythmus und der Bewegung vor allem für die Collagenanalyse fruchtbar gemacht. Im Anschluss an Deleuze/Guattaris Theorien zur Kunst und zum Ritornell wird das Sehen als Emergenzphänomen beschrieben, welches untrennbar mit dem Produkt der Rezeption verbunden ist (der Collage). Daran anschließend werden die Implikationen des Begriffs des Werdens anstelle des Seins für die Analyse empirischen Materials zur Wahrnehmung expliziert.

Kapitel 10 thematisiert die Dimension der Erinnerung und der Zeit, in der die Materialien entstanden sind. Anhand von Bergsons Begriff der Dauer wird eine prozessuale Sichtweise auf die Affizierung in der Rezeption entwickelt. Materialien, Prozesse und Subjekte entstehen in der Dauer einer schöpferischen Zeit, die den materiellen Emergenzen nicht äußerlich sind. Hier greife ich die bereits in Kapitel 2 sowie in Kapitel 7 und 9 entwickelte Dimensionen der Affizierung auf und betrachte ihre Rolle in Bezug auf die methodischen Implikationen.

## **1.1 Das Netzwerk der Studie**

In der hier zugrunde liegenden Studie zur affektiven und intimen Kraft und Zirkulation von Folterbildern- und Diskursen,<sup>2</sup> die 2012 im Rahmen des von der VolkswagenStiftung geförderten interdisziplinären Projekts „Wiederkehr der Folter?“ durchgeführt wurde, wurden jeweils 5-7 Jugendliche (20-25) Jahre eingeladen, einen Film zu sehen, anschließend zu diskutieren und eine thematische Collage zum Film anzufertigen. In Einzelinterviews wurden ca. eine Woche später über die Meinungen, Gefühle und Gedanken zum Film vertieft gesprochen. Angeleitet wurde dies von einem halbstrukturierten Interviewleitfaden. Dazu wurde die Methode der Gruppenwerkstatt nach Helmut Bremer modifiziert, die einen visuellen und projektiven Teil – die Erstellung von Collagen zu einem Thema (in seinem Fall z.B. „die Kirche, wie ich sie mir

---

<sup>2</sup> Vgl. Reinhold Göring, „Intimität und Affekt“, Arbeitspapier sowie die Homepage des medienwissenschaftlichen Teilprojekts, spezifisch des Projekts zur Rezeption von Filmen mit Folterszenen: <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/folter/einzelprojekte/medienwissenschaftliches-teilprojekt/>.

wünsche“) – enthält.<sup>3</sup> In der vorliegenden Studie wurde diese Methode ebenfalls angewendet, aber die Teilnehmer\_innen wurden gebeten, individuell in einem 30minütigen Zeitrahmen eine Collage aus drei aktuellen Zeitschriften zu fertigen (jeweils eine Ausgabe der *Stern Wien*, des *Kicker* und der *Gala*). Diese Akteurin, die Collage, hat dabei besonders eigenwillig agiert. Was zuerst eine Dimension des Ausdrucks jenseits der Sprache anbieten sollte, wurde plötzlich sehr zentral und entfaltete selbst affizierende Kräfte, erschloss zentrale Blickwinkel auf den Film und stellte infrage, wohin ihre Dimensionen, die sich in der Analyse erschlossen deuten könnten. Ich habe ihre Kräftelinien aufgenommen und weiter verfolgt, Workshops mit anderen Studierenden, Künstler\_innen und Wissenschaftler\_innen folgten. Die Gruppenmitglieder haben wiederum mit ihren Studierenden, mit Freund\_innen und Atelierpartner\_innen Collagen zu ihren Themen und Lieblingsserien gemacht. Ein Netzwerk entstand ausgehend von der Collage. Z.t. schienen ältere künstlerische Bedeutungen um den Gebrauch und die Praxis der Collage wiederaufgenommen zu werden. Besonders im Umfeld von Künstler\_innen und Wissenschaftler\_innen-Künstler\_innen war die Collage eine häufig angewendete ‚Zwischenpraxis‘ auch für jene, zu deren künstlerischem Repertoire die Collage gar nicht zählte. Ich traf die Collage als Nachdenkpraxis, Partypraxis, Atelierpraxis, Bilderverwertung, Praxis der Überwindung von Schreibhemmungen sowie als installative- oder Inneneinrichtungspraxis an. Und schließlich entwickelte sich eine experimentelle Praxis der Diagrammatik: Die Collage entfaltet ihre Produktivität zwischen Kunst (Bilderverwertung, Vorstudien, visuelle Milieus kreieren, experimentieren), Wissenschaft (Notizen, Diagramme, Visualisierungen) und Medien (Intros, Homepages, Musikvideos...). Zwischen den *Cut ups*<sup>4</sup>, spontaneistischen Materialschlachten, Collage-Partys und nicht explizit künstlerischen Kunstformen entwickelte sich die Methode weiter. Im Anschluss an das Projekt zur Inszenierung von Folter im Film und ihrer Rezeption variiere ich die Rollenverteilung zwischen Forscherin und den Teilnehmer\_innen und verzichte auf die Rollenverteilung zwischen Interviewerin und Interviewten. Nun finden gegenseitige Diskussionen und Präsentation von Collagen anstelle vorbereiteter Fragen statt. Ich habe aus dem Material einen Workshop/Gruppenwerkstatt zu *True Blood* ausgewählt und zwei Gruppenwerkstätten zu

---

<sup>3</sup> Vgl. Helmut Bremer und Christel Teiwes-Kügler: „Die Gruppenwerkstatt. Ein mehrstufiges verfahren zur vertiefenden Exploration von Mentalitäten und Milieus“, in: Heiko Geiling (Hrsg.): *Probleme sozialer Integration. Agis-Forschung zum gesellschaftlichen Strukturwandel*. Münster: LIT 2003, S. 207-236.

<sup>4</sup> Vgl. William Burroughs: „Notes on Vaudeville Voice and the Cut Up Method“, in Leroi Jones (Hrsg.): *The Moderns: An Anthology of New Writing in America*. New York: Corinth 1963, S. 345-348.

*The Dark Knight*. Daraus habe ich wiederum Material für die Diskussion hier ausgewählt, nachdem alle Collagen und Präsentationen gesichtet wurden.

Für die vorliegende Arbeit habe ich mich für Material aus insgesamt drei Gruppenwerkstätten entschieden, zwei zu dem Film *The Dark Knight* und eine größere Gruppenwerkstatt zu *True Blood*. Die genauen Vorgehen und Modulationen der Gruppenwerkstatt stelle ich in Kapitel 2 im Rahmen von Entwicklungen und Forschungsstand vor.

## **1.2 Zur Auswahl der Gegenstände: *The Dark Knight* und *True Blood***

Für die Entwicklung der vorliegenden Thesen habe ich mich für zwei audiovisuelle Medien entschieden, die den Zusammenhang zwischen Differenzen, Begehren und Gewalt besonders verdichten: Die TV-Serie *True Blood* (seit 2008) und den Film *The Dark Knight* (Christopher Nolan, USA, 2008). Ich beginne mit einem kürzeren Teil zu *The Dark Knight* in der Einleitung und gehe dann zu einem später folgenden Teil zu *True Blood* über (Kapitel 3).<sup>5</sup> In *True Blood* beschreibe ich in einem längeren Abschnitt die Serialität von Begehren, Macht und Gewaltformen als Gefüge der Bio-Macht. Später soll dieses durch eine Lesart ergänzt werden, die die Dimension der Virtualität der Wahrnehmung stärker in die Machtkonzeptionen *True Bloods* einträgt. Dabei steht nicht nur das Spiel von Differenzen im Vordergrund, sondern auch die atmosphärische Dimension von Sexualität und Begehren in der Serie. In Bezug auf *True Blood* ist es für die vorliegenden Überlegungen vor allem interessant, dass es zugleich um Intensitäten und Differenzen geht, die sich nicht voneinander trennen lassen. Im Wahrnehmungsereignis scheinen diese vielfach neue Ausdrucksgefüge zu bilden.

*The Dark Knight* war zu seinem Erscheinungsdatum einer der kommerziell erfolgreichsten *Blockbuster* der Filmgeschichte und führte dazu einige Themen und Inszenierungsweisen zusammen, die im Forschungsprojekt „Wiederkehr der Folter?“ zentral für Inszenierungsweisen von Folter waren. Sowohl das sogenannte *Ticking Bomb Szenario* einer bedrohten Stadt und die damit zusammenhängenden juristischen Überschreitungen, die sich u.a. in mehreren Folterdarstellungen manifestierten als auch die unterschiedlichen Kontexte, in denen Gewalt und Folter in *The Dark Knight* auftraten.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Durch die serielle Struktur habe ich die ersten vier Staffeln in die Analyse miteinbezogen, da häufig auch weitergehende Handlungen und Sujets in den Collagen und Aussagegefüge auftauchen.

<sup>6</sup> So foltern verschiedene Protagonisten wie der Titelheld Batman und der Staatsanwalt. Batman vertritt z.T. ein selbstermächtigtes *Dirty-Harry-Regime*, um die Stadt zu schützen, was sich zuweilen in Verhör- und

Dies sind vielleicht die offensichtlichsten Formen von Macht und Gewalt. *The Dark Knight* funktioniert aber vor allem über ein Regime von Affektpotentialen, die sich nicht unbedingt in der Identifikation der Zuschauer\_innen mit Joker und Batman, oder in Ambivalenzen äußert, sondern häufig, wie es die Collagen zeigen, als Beziehungen, die komplexe Gefüge zwischen den Protagonist\_innen thematisieren. Dies geschieht z.B. als Ensemble aus Stadt und emergierenden Körpern, nicht von bestehenden Körpern. So formen auch die Collagen eine kinethische Inszenierungsweise, indem beispielsweise Szenen und Spannungen erzeugt werden, die Bewegungen simulieren. Ich werde im Folgenden, wie in Bezug auf dieses Thema vor allem durch das Material auf inhaltliche und Inszenierungsaspekte des Films zurückkommen und diese mit den Perspektiven und Wahrnehmungen des Films verflechten.

Eine Teilnehmerin des Workshops, Annette, fasst diese Paradoxie des Films, die Art und Weise, die die Comicästhetik und die Inszenierung mythischer Themen wie ‚gut und böse‘ mit zeitgenössischen Situationen, wie 9/11 und dem Krieg gegen den Terrorismus, verbinden, überraschend bündig zusammen. Auf die Frage, worum es für sie in dem gemeinsam geschauten Film gehe, sagt Annette: „Batman und Joker“. Innerhalb des extrem vielschichtigen Universums, das Annette in ihrer Collagen-Interview-Assemblage schöpft, ist diese Aussage keinesfalls unterkomplex. Vielmehr drückt diese Wendung aus, dass es *durch* die Figuren Batman und Joker zugleich *um* Batman und Joker als Stellvertreter einer aufgeblähten Genretradition von gut und böse geht. Diese ist zugleich so abstrakt, dass sie sich im Konkreten manifestiert: Eben jener beiden Figuren, die als Antipoden von Chaos und Ordnung, Formfetischismus und Formverlust, Männlichkeit und Queerness immer zugleich in ihr Gegenteil umschlagen. Batmans Ultramaskulinität wirkt zumeist wie eine Parodie auf sich selbst und kippt in queere Momente, wie Jokers sich zuweilen ins Nonhumane entgrenzende Queerness nicht nur faszinierend, sondern ebenso mit Zerstörungswut und Tod konnotiert ist. So beschreibt ihre gesamte Interaktion ständig umkippende metastabile Situationen, in denen der eine auf den anderen reagieren muss, was im Film in einem hochgradig komplexen, manchmal irrationalen Montageverfahren zu einem „alles ist mit allem irgendwie verbunden“ führt. Annette beschreibt die Beziehung zwischen Batman und Joker durch die zur Ergreifung Jokers führende zentrale Szene in einem Interview eine Woche nachdem wir den Film

---

Folterszenen zeigt. In der sehr bekannten und berüchtigten Folterszene am Antagonisten Joker wird der Comicheld von seiner Wut und Angst um seine Freundin, die dieser gefangen hält, ‚übermannt‘ und wendet Gewalt an. Dieses Drama, auch wenn es hier als Posthumane und Comicästhetik erscheint, nimmt viele Themen des Film Noir auf, die den Ermittler an die Grenzverwischungen zwischen ‚gut und böse‘ treibt.

gesehen haben. Sie führt direkt in die Themen dieser Arbeit, indem sie eine Bewegung des Begehrens entwirft, die sich nicht nur auf die menschlichen Protagonist\_innen bezieht: Joker und Batman ‚fallen‘, so Annette, sogleich übereinander, wenn sie sich begegnen: „wo dann der Joker übern batman liegt ich glaub das ist das erste mal dass sie sich überhaupt treffen (3) und irgendwie (.) sind das beides ja auch keine echten Menschen also mir kommen die halt nicht so vor wie echte menschen (...).“<sup>7</sup>

Das Zentrale ist die Dynamik der Erzählung, am Ende einer actionreichen Jagd, in der die Beziehungskonstellationen zu Szenen und Bildern werden, die wiederum auf einer zweifachen Verwechslung von Batman, der nicht als Bruce Wayne erkannt wird und Harvey Dent als Batman beruhen und zum Unmenschlich-Werden tendieren und offen bleibt, ob Batman und Joker auch eine Begehrensbeziehung haben, weil sie so plötzlich übereinander „liegen“ (eigentlich beugt sich der Joker über den Batman und dieser schreckt plötzlich hoch.

Es ist jedoch nicht das Begehren der Protagonisten, sondern des ganzen Ensembles, des Gefüges: Dass diese ‚intime Szene‘ der ersten Begegnung in einer Stadt stattfindet, ist kein Zufall: Die Stadt bezeichnet in Annettes Collage nicht nur einen Hintergrund (ich werde dies in Kapitel 7 ausführen): Batman als allegorisiertes Hochhausauge und Joker als ihn übertrumpfende Haartracht sind eine Art *Stadt-Werden* der beiden. Dies ist Teil der Bewegung der Collage: der Antropomorphisierung der Dinge/Stadt und der Verdinglichung der Menschen, bzw. Subjektivierung der Dinge. Die Stadt wird – ebenso wie *Two Face* als Frau – zwischen Batman-Jokerflasche und Batman-Joker-Stadt in eine Begehrenskonstellation eingebunden, die nicht bei den menschlichen Akteuren endet. Sie flechtet die Begehrens-Machtbeziehung zwischen Joker und Batman in ein viel umfassenderes Gefüge aus Begehrendynamiken ein, welche ihren intensivierenden Ausdruck in den dynamischen Verfolgungsszenen durch die Stadt findet. In ihrer Collage, die nach dem gemeinsamen Sehen des Films in der Gruppe entstanden ist,

---

<sup>7</sup> „ja und zwischen batman und dem joker (1) das is eigentlich auch komisch weil die ja (.) ich glaube (1) wann treffen die überhaupt das erste mal aufeinander? (1) ich glaub (2) das ist dann die szene (2) nachdem harvey dent dann ins ähm gefängnis gefahren wird und diese schießerei da ist mit diesem lkw (.) und die sich dann auf dieser tra-straße treffen ne? [mhm] (1) wo dann der joker am ende übern batman liegt ich glaub das ist das erste mal dass die sich überhaupt treffen (3) und irgendwie (.) sind das beides ja auch keine echten menschen also mir kommen die halt nicht vor wie echte menschen so also beide [mhm] sind verkleidet (.) und (.) ähm haben nicht die typischen (.) merkmale eines menschen ((lacht)) [mhm] und sind irgendwie so die zwei (3) ja: (.) halt die zwei (1) monster (.) im film irgendwie [monster?] oder ich weiß nich wie ich das (.) also nich monste:r auch nich robote:r auch nich weiß nich (1) ha- aber 's sind irgendwie nich=nich so sehr menschen wie die andern menschen sind (.) also die andern sind halt wirklich ganz normale menschen harvey denkt der polizist die leute die seine anzüge entwickeln das sind halt ganz normale menschen aber die zwei haben was sehr unmenschliches (2)“

entwirft sie komplexe Relationen zwischen Dingen, Menschen und dem städtischen Raum, die sich als Begehrensgefüge beschreiben lassen.

Dabei geht es weniger um eine Art verdrängte Homosexualität, sondern ein Begehren, dessen Bewegungen und Prozesse nicht außerhalb des Begehrens angesiedelt sind: Die Bewegungen und Dinge bilden ein *Gefüge*. Die Szene stellt, wie die Collage, Verdichtungspunkte in einem umfassenderen Begehrensapparat dar. Das heißt, einem Gefüge aus Bewegung, Macht, Gewalt, städtischem Raum, Schatten und Farben etc., die alle mehr als nur Hintergrund oder Kulisse sind. Hier entsteht ein Gefüge, eine *Szene*<sup>8</sup> des Begehrens, die sich anders und neu im Anschluss an den Film in Anettes Collage äußert. Der Raum steht gerade in den Collagen zu *The Dark Knight* immer wieder in komplexen inneren und äußeren Verhältnissen zu dem, was man als Handlung davon subtrahieren könnte, sich aber schwer bewerkstelligen lässt. Zu oft erscheinen die Protagonisten und ihre Bewegungen als Teil eines Raums, der sich nicht schließen lässt. Die Machtoperationen stehen in *The Dark Knight* in Bezug zu diesem Raum als „Milieu der



Collage von Annette zu *The Dark Knight*

<sup>8</sup> Vgl. zum Begriff der Szene, vor allem in Bezug auf Gewaltszenen: Reinhold Göring: *Szenen der Gewalt. Folter und Film von Rossellini bis Bigelow*. Bielefeld: Transcript 2014, bes. S. 162-165.

Macht“, wie ich es im Kapitel 7 ausführen werde.

Annettes Modell von Begehren, wie auch die Collage als Gefüge des Begehrens, werfen die Frage nach dem Verhältnis von Begehren, Menschlichkeit, Gender und anderen Differenzen auf, die durch die Inszenierungsweisen des zugleich Zeitgenössischen und Entrückt-Phantastischen auf komplexe Weise in der Wahrnehmung interferieren.

Wie hier schon deutlich wird, schlage ich ganz unterschiedliche Wege der Analyse in Bezug auf den Gegenstand ein: Weder steht das Subjekt noch der Film oder die TV-Serie im Vordergrund. Es wird Aussagen geben, die sich auf die Serie/den Film beziehen, aber auch Aussagen, die von dieser und diesem abstrahieren, indem sie neue Bilder und Fabulationen daran anschließen.

Die Collagen und Interviews sind Interferenzmuster, *Diffractionen* (Barad, Kapitel 2), die der Wirklichkeit etwas hinzufügen, indem sie differenzieren, die Kräfte, Mächte und das Begehren der Serie/des Films aufnehmen und darin intensivieren, abstrahieren-konkretisieren (Whitehead), inflektieren, vermannigfachen und differieren. Mit Bergson bezeichne ich diese Bewegungen als schöpferische Dauer (Kapitel 10).

Unterschiedliche und doch miteinander und mit dem Film/der Serie verbundene Konzepte aber auch Perzept-Affekt-Blöcke formieren sich im Zusammenspiel menschlicher und nicht-menschlicher Handlungsmacht. Die Zuschauer\_innen-Assemblagen schöpfen Konzepte, Funktionen und Affekt-Perzept-Blöcke (Kapitel 9): Sie sind zugleich künstlerisch, als auch wissenschaftlich und philosophisch. Ihre jeweils getrennt für sich aussagekräftigen Intensitäten, Operationsweisen und philosophischen Konzepte sind je für sich ein Denken und doch verbinden sich die Linien und Strata immer wieder untereinander. Jede Assemblage hat aus dem Film, der Serie etwas geschöpft, erschaffen und intensiviert. Diese diagrammatischen Formen sind selbst Philosophien des Zuschauens. So, wie die Serie und der Film auf eine spezifische, dynamische Weise in Bildern denken und damit Begehren, Macht und Gewalt anordnen, *denken* sie Wahrnehmung. Sie intensivieren sie, aktualisieren sie und operieren sie auf allen drei Ebenen des chaotischen Denkens d.h. der Emergenz von Formen „auf“ dem Chaos (Deleuze/Guattari, Kapitel 9).

So, wie sich *True Blood* auf die US-amerikanische Gewaltgeschichte, die Geschichte der Repräsentation sowie ein zeitgenössisches Regime der Biopolitik bezieht (Kapitel 3), können dies auch die in kürzeren Zeiträumen sich entwickelnden Collagen und Aussagen tun. Und wie *The Dark Knight* gleichzeitig die Situation des „Ausnahmestands“ im Krieg gegen den Terror perpetuiert *und* aufzeigt, handeln auch andere emergente



Praktiken in Bezug auf diese mediale Praxis. Sieht man Medien als operativ und aus Affekten und Perzepten bestehend, kurz: als diagrammatische Techniken des Werdens gegenseitiger Milieus aus Affekten und Perzepten, dann nehmen sie einander auf und formieren sich, wiederholen und verschieben sich. Wie Andrea Seier gezeigt hat, bildet ein Film Geschlechterdifferenzen nicht ab, sondern bringt sie in wiederholenden Praktiken hervor, wie es ein menschlicher Körper (wiederum in Bezug auf mediatisierende Praktiken) tut (Kapitel 5). Dabei formieren und verschieben sich die Geschlechter und Gattungen des Films, indem sie different wiederholen. Vergleichbar mit dem Film, der die Geschlechter nicht einfach abbildet, entstehen auch in der Prozessualität des Zuschauens neue Differenzen und Differenzierungen. Obwohl es um Emergenzprozesse geht, geht es mir nicht um eine vollkommen maschinelle Sichtweise, wie es diese abstraktere Sichtweise auf Bild- und Rezeptionsprozesse vielleicht vermuten ließe. Vielmehr geht es um *maschinische* Praktiken, die menschliche und nichtmenschliche Körper und Prozesse umfassen. Es wird hier also kein fundamentaler Unterschied zwischen menschlichen und medialen Praktiken in der Praxis der Wiederholung postuliert. Vielmehr gibt es Austauschverhältnisse auf der affektiven Ebene und transversale Wahrnehmungsereignisse, die sich in Begehrens-, aber auch in machtvollen medialen Gefügen ausdrücken, diese aber auch umarbeiten und weiter/anders differenzieren. Praktiken, Stile, Techniken und mediale Formen *individuierten* (Kapitel 4 und 5) und entwerfen Linien des Werdens. Da diese auch virtuell operieren, bezieht sich auch die Analyse nicht auf das Aktuelle, sondern auf virtuelle Weisen der *Individuation* bzw. ihre Aktualisierung. In der Weise ihres Werdens beziehen sie sich auf etwas, was sie different aufnehmen, weil es selbst schon in sich different ist.

Wenn wir einen Film betrachten, der sich an einem bestimmten Genre abarbeitet, wie es beispielsweise die reflexiven Filme der Brüder Ethan und Joel Coen tun, dann nehmen wir in unseren Betrachtungen und Analysen dieser bricolageartigen Filme selten Bezug auf das Autor\_innensubjekt (bzw. um die entsprechende Wendung Barthes zu erweitern: das Regiesubjekt). Das Subjekt Ethan und Joel Coen als Garant der Bedeutung des Films interessiert nicht annäherungsweise soviel, wie die Gefüge, in denen diese arbeiten und auf die sie sich beziehen und durch deren Genreformen, Farben und Dinge sich die Techniken und Ästhetiken des Films herausbilden. Die Ästhetik des Films und seine Wirkung erschöpft sich nicht in der Autor\_in, so die poststrukturalistische Maxime. Mir geht es in der vorliegenden Studie nicht um den ‚Tod der Autor\_in‘ des Films, sondern um das Experiment, die Bedeutung nicht auf das Subjekt als Zentrum der Bedeutung zu

reduzieren. Die Zuschauer\_in ist nicht ‚tot‘ im Sinne des Barthes’schen Autors – sie ist als Subjekt aber auch nicht das alleinige Zentrum der Analyse. Vielmehr ist sie in das Gefüge einer verteilten Handlungsmacht der Bedeutungsschöpfung eingegangen. Genau für dieses ‚Problem‘ der Analyse des Gefüges entwickelt die vorliegende Arbeit einen Zugang, indem sie die Aktivität der Zuschauer\_in nicht dem bereits geformten Subjekt zuordnet.

In den Gruppenwerkstätten, die dieser Arbeit zugrunde liegen, wurde die Perspektive auf Zuschauer\_innen zugunsten eines Gefüges verschoben. So hat sich die Collage dahingehend entwickelt, nicht mehr das Subjekt dahinter (vorgängig) oder das Subjekt darin (Prozesse der Subjektivierung) zu repräsentieren, sondern auch darunter und darüber verlaufende Modi der Individuierung.

Es geht so auch nicht darum, Subjektivität zu leugnen und sie womöglich den Teilnehmer\_innen abzusprechen, vielmehr auf vielfältige Weise *Subjektivitäten* (im Plural) neu zu denken (Guattari, Kapitel 9) und Ereignissen nachzuspüren, die nicht für die emotionalen, ideologischen und klassifikatorischen Knotenpunkte des bestehenden Subjekts eintreten, sondern neue Möglichkeiten eröffnen, die diese nicht einfach aus dem Film ins Subjekt zurückspiegeln. Im Ereignis der Bildung einer Relation zum medialen Produkt werden vielmehr neue Subjektivitäten und neue Individuationsprozesse erschaffen. Wenn über das Zuschauen, nicht aber über Subjekte geforscht wird, worüber geben die Materialien dann Auskunft? Über mögliche Aktualisierungen als differenzierende und schöpferische Prozesse, die nicht unbedingt immer so ablaufen müssen, wie sie skizziert sind, aber *können*. Die Virtualität des Ereignishaften muss auf allen Ebenen immer mitgedacht werden und sie muss immer mit anderen und neuen Konzepten beschrieben werden. Zugleich beforscht die Diagrammatik des Zuschauens zeitgenössische Begehrens- und Machtgefüge, die sich transversal und affektiv durch Medien und Körper erstrecken und ökologisch, d.h. aus dem Milieu heraus operieren.

Wie übertragen sich die Spannungen, die sich als kinästhetische und multimodal-verschaltete Inszenierungsweisen des Films und nicht als Identifizierungen beschreiben lassen, nun in die Interviews und Collagen, bzw. wie werden sie seitens der sprachlichen und visuellen Gefüge *aufgenommen*? Vor allem in Kapitel 7 soll es um eine Aufnahme und um Inszenierungen von Affekt-Politiken des Films und von Prozessen in den Collagen gehen (Grundlagen der Affekttheorie werden in Kapitel 2 diskutiert).

### 1.3 Flache Ontologien von Wahrnehmungen

Die Frage der Wahrnehmung ist eine besondere Herausforderung für eine Medienwissenschaft, die sich mit Zirkulation, Netzwerk und Gefüge beschäftigt, will sie diese nicht entweder aufgeben oder auf der Seite der Menschen allein situieren. Wahrnehmung ist nicht vollkommen von Emergenzprozessen von Medien zu trennen. Ich zeige in der Arbeit, dass die Wahrnehmung des Films und der Serie nicht außerhalb von diesen Medien zu situieren ist. Auch Filme und TV-Serien bestehen aus Wahrnehmungen und Affekten. Film ist nicht nur ein Dispositiv der Wahrnehmung, sondern genauso wie die Collage ein Diagramm (Kapitel 4), eine Kartographie (Kapitel 7) und ein Affekt-Perzept-Block (Kapitel 9). Mit einem Begriff Bruno Latours kann man von einer „flachen Ontologie“ von Netzwerken (hier: Gefügen) von Relationen sprechen, die sich zwischen den verschiedenen Entitäten, als relative Unabhängigkeiten ihrer Relata äußern. In ihrem Text „Un/Verträglichkeiten...“ schlägt Andrea Seier bereits eine solche netzwerkartige, an der Theorie der Remediatisierung bzw. Performativität orientierte Vorgehensweise vor.<sup>9</sup> Im Kontext dieser Arbeit stehen solche Prozesse im Vordergrund: Um den Zusammenhang zu einer performativen Theorie zu stiften, wird im Folgenden der Begriff der *Dramatisierung* (Deleuze) in Anlehnung, aber auch in Verschiebung der Performativität hin zu Aktualisierungsprozessen der Wahrnehmung gebraucht. William James' Begriff der Erfahrung stiftet für dieses Vorgehen eine empirische Grundlage, indem er Erfahrung als universellen Wandel und Wahrnehmung zwischen Dingen und Gefügen situiert. Statt Erfahrung nur human oder Wirkung linear zu postulieren, geht es eher um die Bewegungen und Verschiebungen durch die differente Wiederholung, also um emergierende *Relata*, die sich weder aus dem Film/der Serie noch aus dem Subjekt linear-kausal herleiten lassen. Es geht um Weisen des Werdens *an sich* (Kapitel 4), um den Prozess eher, als um die Wirkung eines Körpers auf einen anderen.

### 1.4 Diagrammatiken

Die vorliegende Arbeit entwickelt Methodik und Thema nicht getrennt, so gibt es in jedem Kapitel Analysen, die im Spannungsfeld zwischen der Extraktion eines Ergebnisses ‚über‘ Film und Serie sowie den Apparaten der Forschung stehen. Es ist einem Denken mit der Methode oder Apparatur (Apparatus) geschuldet, um Karen

---

<sup>9</sup> Vgl. Andrea Seier: „Un/Verträglichkeiten: Latours Agenturen und Foucaults Dispositive“, in: Tobias Conradi, Heike Derwanz und Florian Muhle (Hrsg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*. München: Fink 2011, S. 151-172, S. 167.

Barads eher naturwissenschaftliche Sprechweise diesbezüglich, aber auch die Dispositive Foucaults, zu verbinden (vgl. Kapitel 2).

Es sollen so erstens Ergebnisse über Wahrnehmung und Rezeption von audiovisuellen Medien (Film und Fernsehen), zweitens Ergebnisse über Methodik und drittens Aussagen über den spezifischen Zusammenhang von Begehren, Macht und Differenzen erarbeitet werden. Dies steht jedoch immer in einem Zusammenhang damit, eine Möglichkeit nicht-reduktiver empirischer, also erfahrungsgeleiteter Wissenschaft betreiben zu können, ohne in einen Positivismus zu verfallen, aber auch ohne in einem objektivierenden Modus ‚über die Methode zu reflektieren‘, als ob sie sich vom Ergebnis trennen ließe. Dies bezeichnet das Wort Diagrammatik: die Untrennbarkeit von Inhalts- und Ausdrucksmaterialien (Guattari). Wahrnehmung, Differenz und Begehren sind dabei untrennbar miteinander verwoben, so die These, die durch das Material entwickelt wird, welches sich selbst immer in Bezug auf spezifische Themen und Motive des Films und der Serie herausbildet. Die Begriffe und das Material stehen daher auch in *spezifischen* Kontexten und sind keinesfalls *allgemein*, auch wenn sie *abstrakte* Aussagen generieren (Kapitel 5 und 9).

Der linearkausale Einfluss auf Subjekte soll so einem Denken des Ereignishaften in einer paradoxen Zeitlichkeit und in der Bejahung der Kräfte weichen: Das Denken von Entitäten wird zu einem relationalem und produktiven Expressionsereignis (einer Dramatisierung), einem „(...) shift in epistemological perspective, that joins forces with forward moving processes attuned to emergent knowledge“<sup>10</sup>.

Wenn ich das Diagrammatische aus der Erfahrungsphilosophie von William James herleite (Kapitel 3), dann weil es einerseits als nicht subjektives Empfinden konzeptualisiert wird und als eine damit einhergehende nicht-subjektive Bedeutung funktioniert und andererseits, weil das affektive Erleben bzw. der Perzept nicht nur auf der Seite des Subjekts, sondern auch auf der ‚Seite‘ der Medien zu verorten ist.

Die Collagen-Aussage-Assemblage ist ebenfalls weder allein auf die Seite des Subjekts, noch auf jene des Films oder der Serie zu verorten. Die Wahrnehmung ist vielmehr auf keine der beiden Entitäten allein zu beschränken. Diese Vorgehensweise antwortet auf ein falsch gestelltes Problem: Wahrnehmung ist von einem Emergenzereignis nicht zu trennen. Dies bezieht sich auch auf Weisen des Werdens, die neue Individuationen

---

<sup>10</sup> Thera Mjaaland: „Traversing Art Practice and Anthropology. Notes on Ambiguity and Epistemological Uncertainty“, in: Arndt Scheider und Christopher Wright: *Anthropology and Art Practice*. New York/London: Bloomsbury 2013, 53-62, S. 54.

bezeichnen, die sich durch das Material ereignen und nicht auf aktive oder passive Subjekte der Rezeption.

### 1.5 Begriffe/Falten

In all den großen Falten liegen mannigfache Mikroperzeptionen, wie Deleuze in *Die Falte. Leibniz und der Barock* argumentiert und N...Geschlechter, wie es Deleuze/Guattari in *Tausend Plateaus* fortsetzen, liegen unterhalb der großen molaren Falten eingebettet. In der vorliegenden Arbeit sollen die Bewegungen aufgefaltet werden, die unterhalb der molaren Anordnungen der Bilder, Geschlechter und Strukturen liegen und die immer zugleich ihre Begriffe überschreiten: Was ist Geschlecht, was Begehren, wenn sie vermannigfalt werden? Jeder Begriff kann eine Zeit lang als pragmatische Maschine fungieren, aber er wird irgendwann auch „überflogen“ bzw. überfliegt eine Ebene. D.h. er verliert notwendig seine repräsentative Funktion. Mir geht es hier darum, die inneren Grenzen von Begriffen wie *Gender* und sexuelle Differenz aufzusuchen und sie aus pragmatischen (feministischen) Gründen gerade nicht aufzugeben. Dies führt aber notwendig dazu, dass sie sich in der Arbeit selbst verändern, wenn sie eben nicht als klassifikatorische Begriffe dienen, sondern neue Differenzen bezeichnen, ohne diese unter die bekannten und molaren Bedeutungen zu subsummieren. Sie werden rhizomatisch und nehmen Resonanzen auf. Dies steht selbst in einer feministischen Tradition. Judith Butler hat besonders auf den Begriff Gender als denjenigen verwiesen, der produktiv neue Differenzen artikuliert und sich nicht einfach abschaffen lässt.<sup>11</sup> Im Anschluss an Luce Irigaray spricht sie von der „Frage der sexuellen Differenz“, die sich nicht beantworten oder lösen lässt. Auch Deleuze erfasst mit seinem Begriff der Dramatisierung die intensivierende Frage als Modus und Methode des Forschens. Nicht was?, sondern welches? wie? und wodurch? fragt die Dramatisierung, die damit intensiviert und Spannungen aufsucht, anstatt sie zu lösen (Kapitel 4). So ist es auch nicht die Frage, was Gender *ist* und was der Kern der Geschlechter *ist*, auch nicht was Gender immer schon *gewesen ist*, sondern welche Begehrenskonstellationen *erscheinen* und wie sie *funktionieren*: welche neuen *Engenderings* (Manning) werden geschöpft?

Dass die Welt eine Faltung ist, und dass jede Faltung eine Welt enthält (Deleuze), heißt aber auch, dass jedes Zuschauer\_innen-Gefüge eine immanente Philosophie der Erfahrung produziert: Jedes Zuschauer\_innen-Ereignis ist die Entfaltung einer Welt.

---

<sup>11</sup> Vgl. Judith Butler: „Das Ende der Geschlechterdifferenz?“, in: Dies.: *Die Macht der Geschlechternormen*. Aus d. Amerik. v. Karin Würdemann und Martin Stempfhuber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 281-324, S. 287.

Deshalb werden im Folgenden auch keine vergleichenden Typenbildungen erstellt, sondern jedes Ereignis wird dramatisiert und performativ entfaltet. Das heißt nicht, dass keine Vergleiche angestellt werden. Die Relation zu einem anderen Ereignis durch die Gruppensituation ergibt sich ganz automatisch. Es soll jedoch ganz bewusst das einzelne Gefüge aus Collage und Aussagen im Zentrum stehen. Denn jedes ist in sich eine Mannigfaltigkeit und nicht nur ein Beispiel, das für etwas anderes steht. Jedes Verstehen muss natürlich bei Zeichen und Begriffen ansetzen, um sich verständlich zu machen. Begriffe können jedoch auch „die Ebenen überfliegen“ (Deleuze/Guattari), also etwas Neues schöpfen, welches das, was es bezeichnen soll, übersteigt. So sind die Collagen alternierend mit konzeptuellen Passagen theoretischer Überlegungen angeordnet. Die Bewegungen der Collage-Interview/Aussagen-Assemblage sollen in einem *Movement of thought*, einer Bewegung des Denkens aufgenommen und fortgeführt und nicht abgebildet werden. Beides, Text und Collagen, Analyse und Bild gehen nicht nur nicht ineinander auf, sondern erzeugen neue Wissensgefüge: *Transduktionen* statt Induktionen oder Deduktionen, wie es Deleuze/Guattari im Anschluss an Gilbert Simondon schreiben.<sup>12</sup>

## 1.6 Affekte

Wie nicht in der Logik eines ‚Aufstöberns‘ von Affekten verfallen, die sich in ihrer Flüchtigkeit immer schon entziehen? Der Affekt ist nicht das, was sich entzieht, vielmehr ist er das, was übertoll ist mit Tendenzen (Massumi). Er zeigt nicht hinter das, was passiert ist, sondern nistet in all den Serien von Tendenzen, die Differenzierungen vorantreiben und die sich quer durch das Material ziehen und verschiedene Ebenen ausbilden. Der Affekt, so Massumi, drückt sich *autonom* aus, d.h. er ist in allen Materialien – aber immer anders und neu (Kapitel 2 und 10). Sein Ausdruck verweist nicht auf das, was er *ist*. Sein Ausdruck drückt sich immer wieder anders und neu aus. Die Nicht-Linearität der Wirkung ist zugleich eine Vermannigfachung und Bejahung von Tendenzen. Daraus folgt hier weder eine Angst der Einflussnahme auf ein Subjekt und die Rekonstruktion unterhalb der Wahrnehmungsschwelle zu postulieren, noch den Affekt rein positiv zu denken. Er drückt sich ganz einfach nicht linear aus, sondern bildet eigene Formen des Ausdrucks heraus, indem er Prozesse verstärkt und intensiviert und andere abschwächt, er stößt produktive Prozesse an, die in sich affektiv sind und nicht den Affekt abbilden. Collagen z.B. bilden nicht den Affekt oder den Moment der

---

<sup>12</sup> Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Aus d. Franz. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992, S. 511.

Affizierung ab, sondern sind im dramatisierenden Prozess von Affizierungen durchzogen – sie sind als Affizierungen entstanden. Die Wirkung geht daher immer von einem Milieu und nie allein von einem Affekt aus. Es ist immer eine relationale Politik der Affekte, die sich in der Konstellierung von Machtformen ausdrückt (Kapitel 7). Der Affekt ist so nie das Ursprüngliche, welches sich aus einem Mangel heraus der Sprache entzieht. Er ist auch nicht nur in der Collage im Gegensatz zur Sprache. Vielmehr bilden Sprache und Collage je untereinander neue Gefüge, die ebenfalls affektive Dynamiken generieren, indem sie Affizierungen modulieren und intensivieren. Die Wirkung ist Teil von Aktualisierungen und Gegenaktualisierungen, die in einem Feld aus Kräften stattfinden und nicht in einem containerartigen Raum, in dem Entitäten aufeinanderprallen. In dieser Ökologie der Kräfte interveniert auch die Forscherin, interferiert, wie es Karen Barad beschreibt, aber nicht als gegebenes Subjekt, sondern als heterogenes Individuations- Ausdrucks- und Aussagegefüge: als Linie des Werdens. Schon allein indem ein spezifisches Sieb vor das Chaos geschaltet wurde, aktualisieren sich auf je spezifische Weise die Interferenzmuster als Collage. Das Diagramm trennt nicht Inhalt und Ausdruck, daher ist es immer auch ein spezifisches Erkenntnisgefüge, welches sich hier als Collage-Aussagen-Assemblage mit *The Dark Knight* oder *True Blood* verbindet. Das ist durchaus produktiv und nicht als angestrebte und nicht gelungene Subtraktion einer methodischen Reflexion von der ‚reinen‘ Erkenntnis zu verstehen.

### **1.7 Ökologie, Atmosphäre und Wahrnehmung: Forschen mit Bildern**

In besonderem Maße gehe ich in der Arbeit nicht nur von Interviews und Gruppendiskussionen, sondern von Collagen aus und schließe an ein Denken in Bildern an (Deleuze/Didi-Huberman). Die Collage soll dabei explizit nicht illustrativ eingesetzt werden, sondern selbst Teil der Forschungsmaschine sein. Doch im Zusammenhang mit Forschung durch Bilder sind immer wieder kritische Stimmen aufgetaucht.

In einem älteren Text setzt sich der mittlerweile sehr bekannte Regisseur und Ethnograph Lucien Taylor mit einer für die Kontexte von Zuschauer\_innenforschung als künstlerischer Forschung zentralen Problematik auseinander: dem Skeptizismus der Ethnographen und Geisteswissenschaftler\_innen mit Film und Photographie als kreativen und nicht nur im strengen Sinne dokumentarischen Forschungsinstrumenten.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. Lucien Taylor: „Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies“, in: *Transition* 69, 1996, S. 64-88. Taylor leitet mittlerweile das *Sensory Ethnography Lab* in Harvard und gehört mit seinen Filmen zu den meistdiskutierten visuellen Anthropologen der letzten Jahre. Taylor, der zusammen mit Verena Paravel *Leviathan* (2012) drehte, der vollständig auf eine narrative und wissenschaftliche Rahmung verzichtete

Taylor stellt sich in eine Tradition mit William James radikalem Empirismus, dessen Begriff der Erfahrung als Werden auch für diese Arbeit zentral ist. Implizit mit Konzepten des Stroms und der Erfahrung sowie explizit mit dem Begriff „a radical empirical documentary“<sup>14</sup> geht es Taylor um das, was er später in *Leviathan* zusammen mit Verena Paravel umsetzt: ein Kino der Erfahrung, das ein ganzes Milieu eine Ökologie aus Affekten, Objekten, Praktiken und Prozessen als Atmosphäre *aufnimmt*, aber nicht repräsentiert. Ich wähle den Begriff „aufnehmen“, da es nicht um Repräsentationen eines Milieus geht – in *Leviathan* um die Hochseefischerei, um Fische und Fischer, aber auch Gefügen, Maschinen, Wellen, Möwenkreischen, Rhythmen, Sounds und Bewegungen als Atmosphäre oder eine *Welt in Bewegung*<sup>15</sup>. Ein Teil dieser Atmosphäre sind die Kameras, die keinen äußeren Standpunkt einnehmen, sondern Teil des Tuns, des *flux*<sup>16</sup> und des *streams* sind. Dabei ist der Film nicht um authentische, ungefilterte Wiedergabe der Verzweigungen, Gefüge und Dispositive zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteurinnen bemüht, sondern bearbeitet, verstärkt und intensiviert Bild, Bewegung und Sound der Ereigniskettungen rund um „*Leviathan*“, das Schiff vor der Küste New Bedfords. Verfälscht, ästhetisiert oder forscht der Film nun?

Eine ähnliche Problematik diskutiert der ethnographische Filmemacher David MacDougall anhand der Diskurse um Robert Gardners Studien, vor allem der film-ethnographischen Studie über die Beerdigungsriten in Varanasi, Indien (1986).<sup>17</sup> Gardner und (Castaing-)Taylor verzichteten gleichermaßen auf eine sprachliche Rahmung und Kommentierung des Gezeigten. Frappierend an *Forest of Bliss* sei nun für viele Ethnographen nicht das Medium des Films gewesen, welches bis dato eine lange Tradition in der Anthropology hatte und spätestens seit Robert Colliers 1967

---

sowie mit einer innovativen Kameratechnik die menschliche Perspektive dieser Forschung in Frage stellt, bildet im *Sensory Ethnography Lab* in visueller Anthropology aus.

<sup>14</sup> Vgl. Ilisa Barbash und Lucien Taylor: „Radically Empirical Documentary, an Interview with Judith and David MacDougall“, in: *American Anthropologist Journal* 98 (2), 1996 S. 371-387.

<sup>15</sup> Tim Ingold: *Being Alive. Essays on Knowledge, Movement and Description*. New York/London 2011, S.73ff.

<sup>16</sup> Taylor: *Iconophobia*, S. 79.

<sup>17</sup> Vgl. David MacDougall: „Gardners Bliss“, in: Ilisa Barbash und Lucien Castaing Taylor: *The Cinema of Robert Gardner*. Oxford/New York 2007, S. 153-173. Vgl. zur Forschung des ethnographischen Films auch David MacDougall: „Anthropological Film Making: An Empirical Art“, in: Eric Margolis und Luc Pauwels (Hrsg.): *Sage Handbook of Visual Research Methods*. Beverly Hills 2011, S. 99-113.



erschienenem Klassiker *Visual Anthropology*<sup>18</sup> eine akademisch-disziplinäre Diskurs bildet, sondern der nicht-dokumentarische und doch forschende Charakter des Films.<sup>19</sup>

In dieser Arbeit geht es nicht in erster Linie um Film als Forschungsinstrument, jedoch werden zentrale Themen der mehr-als-diskursiven Forschung verhandelt. MacDougall stellt nun anhand der Debatten von Gardner heraus, dass das Skandalöse nicht die Dokumentation mit der Kamera war, sondern der künstlerische Anspruch, den Gardner nicht etwa verhehlte oder bescheiden dosierte. Gardner bricht mit dem Paradigma der Dokumentation, indem er seinen Film als eigenständigen Forschungsakteur mit seiner visuellen Metaphern- und Formensprache ausstellt. So ist es tatsächlich auffällig, wie der Film anhand einer elaborierten Poesie der Farben und Symbole und mit zahlreichen visuellen Anspielungen eine Welt rund um den Umgang mit Tod schafft. Wenn Taylor seinen Text damit enden lässt, dass über die Ablehnung visueller Forschung auch eine Verhandlung des Austretens aus den eigenen kulturellen Riten und Praktiken stattfindet, so wird dies anhand von *Forest of Bliss* besonders deutlich: Nicht nur handelt der Film von den Rhythmen und Bearbeitungen kultureller, sozialer aber auch ökonomischer Natur, er lässt sich selbst als eine Auseinandersetzung und kulturelle, ästhetische und soziale Praktik der Bearbeitung fundamentaler Rhythmen des Lebens verstehen.

Wie in *Leviathan* wohnt der Kamera nicht nur *ein* Standpunkt außerhalb eines komplexen menschlichen und nichtmenschlichen Milieus inne, es geht um eine *Bejahung der Konstruktion* im und mit dem Milieu und der gefügeartigen und dynamischen Verflochtenheit von Affektionen, Bewegungen, Körpern und Praktiken. Mit Barad kann man hier von einer Performativität der Apparate sprechen, einer onto-epistemologischen Verfassung an den Grenzen von Kunst und Wissenschaft. Auch wenn es in *Leviathan* um die sensorische Übertragung eines atmosphärischen Milieus geht und nicht um eine visuelle Metaphernsprache wie in Gardners Arbeiten, kann man dies als *radical empirical film* bezeichnen. Die Haltung gegen den ethnographischen Film als eigenständiger Forschungspraxis, die Taylor bei anderen Forscher\_innen sieht und die er unter Bezugnahme auf W.J.T. Mitchell als *Iconophobia* bezeichnet, sieht er als tief begründet in der impliziten Theorie des Zuschauens bzw. der Rezeption. Diese unterstellt der/dem Betrachter\_in visueller Ethnographien, aber auch von nicht-dokumentarischen Filmen,

---

<sup>18</sup> Vgl. Robert Collier: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York: Holt, Rinehart and Winston 1967.

<sup>19</sup> Natürlich war dies auch schon vor Gardner im Cinéma vérité Jean Rouchs und den Filme Robert Flahertys Diskussionen virulent. Der ethnographische Film zog wiederum filmische Würdigungen und Auseinandersetzungen von Seiten der nicht anthropologischen und soziologischen Filmemacher wie John Cassavettes nach sich. In diesem Spannungsfeld werden Fragen verhandelt, die für die visuelle Auseinandersetzung mit Ereignissen zentral sind.

passiv und überwältigt von Bildern zu sein. Besonders prägend wird hier die Apparatustheorie genannt, die eine Furcht vor Bildern produzieren würde, die letztlich auch die Forschungspraktiken betrifft. Taylor macht hier auf einen jeglicher visueller Forschung immanenten Punkt aufmerksam: Bilder werden im Gegensatz zur sprachlichen Auseinandersetzung als weniger distanzierend und differenzierend gegenüber der Sprache aufgefasst. Implizit liegt der Forschung damit ein sprachliches Modell zugrunde. Das würden wir selbstverständlich finden – aber ist es das wirklich? Filme, qua Medium, können zumindest auf der rein audiovisuellen Ebene keine Auseinandersetzung mit einem Gegenstand leisten, so lautet eine prominente Kritik an Bildern als Forschungspraxis. Implizit werde nach dem Modell der Apparatustheorie eine Regression der Betrachter\_in in einen präsubjektiven Zustand vorausgesetzt, der mit dem Anschauen von Bildern einhergeht. Indem die primäre Identifikation mit dem Blick angenommen würde, könne keine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Gegenstand stattfinden bzw. mangle es an der nötigen Distanz zum Gesehenen.<sup>20</sup>

Mit Bildern zu forschen, wie es in dieser Arbeit geschieht, heißt nicht, die Zuschauer\_in einer Manipulation preiszugeben, die am visuellen Unbewussten ansetzt, einer Erfahrung ohne Abstraktionsgrad. Unter Bezugnahme auf Deleuze und Brian Massumis Relektüren von Whiteheads Begriff der Abstraktion muss man diese nicht als Gegensatz, sondern als eine Seite der Erfahrung selbst denken (Kapitel 4 und 5). Sie ist dann nicht rein kognitiv, sondern selbst Teil der Erfahrung: Abstraktion heißt dann eine Dimension der Rezeption, die nicht in der Visualität des Sichtbaren aufgeht, sondern die eine Dimension der Sinnlichkeit quer zu den Sinnen bildet. Dies könnte man mit Deleuze auch das Virtuelle nennen. Mit Williams James prä-phänomenologischem Erfahrungsbegriff lässt sich daran anschließen, wie ich in Kapitel 4 argumentieren möchte. Die Unterstellung einer Erfahrung, die durch die sprachliche Dimension gereinigt und auf eine höhere Ebene gesetzt würde, konstruiert das Bild als eine Unterseite des Forschens, auf eine dokumentarische, illustrative und begleitende, suppletive Funktion zum Wort. In den letzten Jahren sind einige Relektüren unter dem Begriff des Diagrammatischen entstanden, die den Einsatz des Visuellen zur Forschung und vor allem die Funktion des Bild-Denkens anders diskutieren.<sup>21</sup> Auch die Bildtheorie hat ein Anders-Denken von Forschung und Bild entwickelt (Kapitel 2).<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. Taylor: *Iconophobia*, S. 68f.

<sup>21</sup> Vgl. exemplarisch Susanne Leeb: *Materialität der Diagramme*. Berlin: B\_Books 2012.

<sup>22</sup> Ich möchte daher u.a. auf Didi-Hubermans Auseinandersetzungen mit Warburgs eingehen und einer Bildwissenschaft im doppelten Sinne.

## 1.8 Ökologie der Erfahrung: Rezeption als Produktion

Taylor macht darauf aufmerksam, wie nicht nur Film, sondern das visuelle Forschen implizit nach einer vermuteten Wirkung auf die Zuschauer\_in beurteilt wird. Und tatsächlich ist es ja fast unumgänglich für unser alltägliches und medienwissenschaftliches ‚ästhetisches Urteilen‘, wie wir in dem, was wir sehen und erleben, eine Zielrichtung auf Körper und Psyche eines anderen vermuten. Isabell Otto macht darauf aufmerksam, wie dies insbesondere den Wirkungszusammenhang von Gewalt und Medien betrifft.<sup>23</sup> Und man könnte daran anschließend formulieren: Wann immer ein intensiver Zusammenhang in Bildern erscheint, sei dies gewalttätig, sexuell oder beides oder eine andere Intensität der Erfahrung, wird die ästhetische Operation eines visuellen Produkts oder Mediums an seiner Wirkung gemessen. Dies geschieht zumeist in der Bezugnahme auf den eigenen Körper. Oft geht es gar nicht unbedingt um eine Skandalisierung von Gewalt und Erotik (häufig genug jedoch), sondern um viel subtilere und eingebeteterere Vorgänge, die eine *idealisierte* Zuschauer\_in betreffen. Erfahrung findet quasi schon im Werk statt. Gleichzeitig ist diese Annahme so mächtig, dass der Film oder die Serie eine Wirkung vollzieht, ohne dass die spezifische Situationalität und Verfasstheit derjenigen Subjektivität gekannt werden kann, die dem Film ‚gegenübersteht‘. Dieser paternalistischen Sichtweise auf ein undifferenziertes Publikum, die nicht nur den modellhaften und hier heuristisch fungierenden Charakter der Apparaturtheorie betrifft, sondern auch die ästhetischen Theorien Theodor W. Adornos bzw. der kritischen Theorietradition, begegnen die *Cultural Studies* mit einem Gegenmodell, einer empirischen Zuschauer\_innenschaft. Was Taylor jedoch in seiner Kritik einer audiovisuellen Forschung zu denken aufgibt, ist nicht die Untersuchung einer Zuschauer\_in oder „der Leute“, sondern die Angst vor der Überwältigung durch Bilder, denen es an einer differenzierten Artikulationsfähigkeit mangle. Dabei werden grundsätzlich Prinzipien der ästhetischen Gestaltung in den Dienst einer Manipulation durch das ‚perfekt inszenierte‘ Bildgeschehen gestellt. Ein rhetorisch geschliffener, bildreicher wissenschaftlicher Text wird dabei weniger kritisch hinterfragt als jedes visuelle Artefakt, so Taylor. Dient es der Bilderung des Textes oder des eingesprochenen Audiokommentars im Film, wird dies weniger kritisch in Termini einer Medialität von Wissenschaft und Bejahung filmischer Prinzipien wie visueller Metaphern und Symbole

---

<sup>23</sup> Vgl. Isabell Otto: *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 10.

betrachtet. Viele visuelle Verfahren der letzten Jahre nehmen die klassischen Medien visueller Soziologie und Anthropologie auf. Dabei wird nicht unbedingt in Frage gestellt, dass diese Forschungen wiederum sprachlich gerahmt werden. So gibt es eine Reihe von Verfahren, die neben Fotografie und Film auch andere Medien miteinbeziehen. Dabei lassen sich grob zwei Richtungen skizzieren, die sich immer wieder überschneiden. Einerseits gibt es künstlerische Verfahren, wie sie die Collagen (aber auch Film, Video, Fotografie) darstellen und wie sie in den letzten Jahren aus akademischer Sicht als Forschung diskutiert wurden, andererseits finden sich visuelle Verfahren in der Soziologie und Pädagogik. Ich möchte beide Richtungen in Kapitel 2 skizzieren und anschließend einige Positionen miteinbeziehen, die visuelle Verfahren nicht nur für eine „bessere“ oder vollständigere Repräsentation des Subjekts oder einer Gruppe anwenden, sondern um einen anderen Fokus zu generieren. Dabei soll keinem Medienessentialismus das Wort geredet werden, es geht nicht darum, das Visuelle gegenüber dem geschriebenen Wort zu idealisieren. Vielmehr geht es darum, neue Verfahren zu affirmieren, die sich nicht einfach als Methode anwenden lassen, sondern als komplexe Verflechtungen sowie selbst als Rezeptionen fungieren, wie es Taylors und Gardners Filme in ihrer Konstruiertheit, aber auch Bezogenheit auf ein Milieu tun. Insofern kann man die wissenschaftlichen, aber auch andere Filme, als Techniken des Forschens und als Rezeptionen selbst sehen. Rezeption *ist* hier die Produktion und auch Konstruktion bzw. immanente Modulation von Erfahrung. Die Collage ist Teil einer flachen Ontologie wie es Taylors Filme (auf anderem Professionalitäts-,niveau) sind, eines Netzwerks an Rezeptionen-Produktionen, oder Affekt-Perzept-Blöcken, das sich aus der Mitte der Erfahrung heraus formiert. Dabei sind sie nicht ‚rohe‘ Erfahrung: Die Modulation ist selbst Erfahrung, nicht die Modulation der Erfahrung. Die Erfahrung ist nicht das, was abgebildet ist, der Film oder das audiovisuelle Produkt, auch die poetische Sprache ist eine Ebenen-Modulation von Erfahrung. Es erfahren Filme und audiovisuelle Produkte, nicht nur Subjekte. Der Prozess des Werdens von Medien ist voller Erfahrungen. Es ist nur der Glaube an die authentische Repräsentation oder die differenzierte Auseinandersetzung, die dieses Gefüge als homogenes oder repräsentationales immer wieder auseinanderpflücken. Der radikale Empirismus hingegen besteht auf ihren Relationen und Trennungen – so wie sie sich ereignen. Es geht mir auch nicht darum, visuelle Verfahren zu bevorzugen. Deleuze/Guattari haben das Buch und die Sprache ebenso als Rhizom eingesetzt wie die Dadaisten ihre Collagen und Castaing-Taylor seine Filme. Visuelle Verfahren können nicht nur helfen, eine nicht-sprachliche oder nicht-

bewusste Ebene zu beforschen, sondern auch, wie es in *Leviathan* geschehen ist, komplexe menschliche und nichtmenschliche Milieus und Atmosphären in ihrer Verknüpfung und Dynamik zu artikulieren. Die Collage, das Zeichnen, Videos etc. können genauso auf einer symbolischen und metaphorischen Ebene reterritorialisiert und als Material resignifiziert werden.

Hier geht es im Folgenden um eine Assemblage aus Bildern (Collagen) und sprachlichen Aussagen (Interview, Diskussionen) und um deren gegenseitige Semiose, ein nicht-/menschliches Äußerungsgefüge. Dabei wird das Bild nicht rein ästhetisch und die Aussagen soziologisch gedeutet, vielmehr bringen sie sich gegenseitig hervor, ohne dass eines von beidem rein visuell *oder* allein Aussage der Autor\_in wäre, die das ‚letzte Wort‘ zu ihren Collagen hat. Vielmehr treten sie in einen Dialog, der kein eindeutiges oder letztes Ergebnis zugunsten *einer* Äußerungsform hat. Weder ist Sprache noch Bild zentraler, auch ein Bild wird in bestimmten soziologischen Zusammenhängen wieder auf die Psyche, die soziale Stellung der Herstellenden untersucht. Dabei wird davon ausgegangen, dass diese sich im Bild oder der Aussage artikulieren. Sprechakt und Bildakt<sup>24</sup> können diese Subjekte des Aussagens genauso hervorbringen. In der Äußerung und visuell-bildnerischen Artikulation entstehen jedoch nicht nur gleichzeitig Subjekte, bzw. arbeiten diese am Subjektivierungsprozess mit, es entsteht auch immer noch etwas anderes: weder Subjekt, noch Klassifikation des Sozialen. Collagen und Äußerungsgefüge von Collage und Text als Gefüge bringen auch Mikro-Subjektivitäten, situationale Assemblagen und Haecceitas, *Diesheiten, Weisen des Werdens* hervor. Die Äußerungen sind nicht unbedingt Aussagen eines Subjekts, es können auch Karten des Werdens sein, die nicht subjektiv sind oder Ereignisse eines Werdensvorgangs, der nicht jenseits der Subjektwerdung stattfinden muss. Ebenso wie jedes Schauen produziert es Karten und Diagramme des Werdens und der Stratifizierung, der Re- und Deterritorialisierung.

Doch das Sichtbare und das Sagbare gehen nicht ineinander auf.<sup>25</sup> Es geht also nicht darum, eine Technik – malen, filmen, schreiben – per se als weniger repräsentational einzustufen, sondern vielmehr immer neue Diagramme und Techniken zu produzieren und zu erfinden, bzw. diese als Teil der Forschung und mit dem Gegenstand koemergieren zu lassen.

---

<sup>24</sup> Vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

<sup>25</sup> So schreibt Deleuze über Foucault: Dennoch und so möchte ich in Kapitel 7 argumentieren, ist es nie eine Repräsentation, sondern eine Karte, ein Tableau der Kräfteverhältnisse, die Macht nicht als hinter allen Dingen liegende Struktur artikuliert, denen sich das Subjekt unterwirft.

So soll auch keine eine Essentialisierung visueller Forschungsmethoden postuliert werden. Schreib- und Interviewpraktiken sind nicht per se bildfrei – Interviews können oft komplexe Bilder jenseits und diesseits von Metaphern und Symbolen generieren, wie es Annettes Interviewausschnitt zeigt. In den hier besprochenen Experimenten werden zugleich sprachliche und bildhafte Fabulationen betrachtet. Die Collagen können aber genauso linear bezogen auf eine Identität oder textuell gelesen werden, wie es möglich ist, ein Interview rhizomatisch oder maschinisch zu betrachten. Visuelles Material kann also diagrammatisch dazu dienen, einen nichtlinearen Text zu produzieren oder wie weiter unten ausgeführt wird, sich mit Texten und Bildern auseinanderzusetzen. So benutzt z.B. Sher Doruff Collagen als Diagramme ihrer eigenen Arbeit und die Dadaisten haben in der Collage Texte und Bilder angeordnet (Kapitel 2). Die Collage ist nicht zwangsläufig als nicht-textuell zu verstehen. Eine grundsätzliche Intermodalität von Sprache und Bild wird hier in der Collage vorausgesetzt. Visuelles Forschen ist sowohl in den Sozialwissenschaften und der Anthropologie als auch im Bereich künstlerischen Arbeitens virulent. Die Forschungen hier situieren sich nicht vollkommen innerhalb eines Bereiches aber auch nicht vollkommen außerhalb beider. Dies hat nicht nur mit der Produktion visuellen Materials zu tun, sondern mit der ‚Auswertung‘. So wird nicht von vornherein ein Blick angenommen, der das Künstlerische und Soziale (neben vielem anderen) von vornherein trennt. Ausdruck ist vielmehr eine transversale Kategorie. In Kapitel 4 möchte ich dies mit dem Begriff des Ritornells, jener künstlerischen, sozialen und refrainhaften Mikroterritorialisierung beschreiben.

Das impliziert, dass die Bedeutungen diagrammatische Karten bilden, die zugleich ein Werden generieren, welches, wie gezeigt wird, keinesfalls jenseits von Macht und Gewalt stattfindet. Nicht nur wird eine intradisziplinäre Sichtweise angestrebt, sondern eine transversale, die die Ausdrucksereignisse von Bild- und Wortcollagen nicht von vornherein einem Bereich wie dem Sozialen (Nr. 1, Latour) zuordnet.

Ich wechsele im Folgenden die Ebenen von Collage und Theorie und exemplifiziere weder die Theorie durch das Beispiel noch die Beispiel durch die Theorie. Dennoch stehen beide nicht unverbunden nebeneinander, sondern setzen je Bewegungen des Denkens fort. Die Gliederung dieser Arbeit folgt daher nicht einer, die einzelne Bereiche voneinander abgrenzt, sondern vielmehr folgt sie selbst transversalen Bewegungen von Erfahrung, Macht, Begehren und Dauer. Diese Kategorien sind nicht abgeleitet aus dem Material, sie bilden aber auch kein System, innerhalb dessen das Material ausgewertet werden soll. Vielmehr sind sie dem konkreten Material immanente Abstraktionen. Die

Daten liegen nicht einfach vor und werden dann ausgewertet. Auswertung selbst wird als Methode hinterfragt. In den Analysen verbinden sich die Prozesse der Collagen, ihr Denken mit meinem (aktuellem) und vielem mehr. Dies bezeichnet Donna Haraway als Werden-Mit. Ich „werte“ die Collagen nicht „aus“, vielmehr entsteht etwas Neues, indem das Werden und Denken spekulative Prozesse anstoßen und aufnehmen. Haraway benutzt den Ausdruck des Ko-Werdens, um das zu beschreiben, was Deleuze/Guattari als Werdensblock bezeichnen würden, als das Eintreten in Nachbarschaftszonen, die nicht aus Getrenntem bestehen, sondern in sich durch Mikroprozesse hyperdifferenziert sind. Um der Dichotomie von deduktivem und induktivem Denken eine Alternative hinzuzufügen führt Gilbert Simondon den physikalischen Begriff der Transduktion ein. Dieser beschreibt eine transformative Übertragung von Energiepotentialen über differente Bereiche hinweg: als Affektionen (Manning, Kapitel 4). Hier geht es nicht darum, eine Arbeit über Collagen, über Filme oder Serien oder über Zuschauer\_innen zu schreiben. Vielmehr sollen die Übertragungsbewegungen aufgenommen und als Gefüge aus all diesen Differenzierungen weiter differenziert werden. Die Kapitel sind daher gleichermaßen auf die Collagen, auf die Philosophien der Wahrnehmung und die Hervorbringung von Differenzen bezogen, die die Filme / Serien nicht repräsentieren, sondern fortführen, sie aufnehmen: *rezipieren-produzieren*, sie *dramatisieren* und *different wiederholen*. Die Collagen-Aussagen-Assemblagen sind zugleich theoretisch und praktisch, sie sind kein Material, auf das Theorie angewendet wird, die experimentelle Haltung besteht darin, ihnen selbst einen forschenden, maschinischen und produktiven Status zuzusprechen. Diesen entfalten sie als Diagramme von Wahrnehmung und Erfahrung im Zusammenspiel mit anderen Denk-, Subjektivierungs- und De-Subjektivierungsbewegungen. Was Wahrnehmung im Zusammenspiel mit Filmen oder Serien ‚ist‘ oder wird, entfaltet sich je situationell, als abstrakt-konkretes Ereignis von Wahrnehmung und Erfahrung in und mit den Themen von *True Blood* und *The Dark Knight* selbst und mit dem Apparat der Forschung. Diagrammatik – und darauf wird noch genauer einzugehen sein – heißt genau diesen Prozess der Hervorbringung einer Erfahrung/Wahrnehmung als Karte aufzunehmen und damit zu „spekulieren“ (Whitehead): nicht nur *spekulativ-pragmatisch* (Massumi), sondern *rezeptiv-produktiv*.

### 1.9 Kunst-Philosophie-Wissenschaft

In *Was ist Philosophie?* entwerfen Deleuze und Guattari ein anderes Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und Philosophie, in welchem Wissenschaft keine Reflexion über Kunst ist,

sondern Kunst eine eigenständige Immanenzebene des Denkens bildet. Kunst, Wissenschaft und Philosophie bilden jeweils eine eigenständige Denkebene. Nicht nur Kunst, auch Wissenschaft und Philosophie sind dabei als kreativ und konstruktiv zu verstehen. Jede Ebene bildet ein *Strata* auf dem Chaos. Während die Wissenschaft Funktionen beschreibt, entwirft die Philosophie „Begriffspersonen“ und „Konzepte“, die gemessen an ihrem pragmatischen Wert funktionieren, indem sie Ebenen überfliegen, d.h. einen Denkprozess durchlaufen und neue Bedeutungen produzieren. Kunst schöpft Blöcke aus Affekten und Perzepten, die den Menschen in einen Block der Sensation (Empfindung) und damit des Werdens reißen. Diese Ebenen werden als getrennt entworfen, damit sie als gleichgeordnet fungieren, d.h. als Stratifizierung und Denken in und an sich und nicht als hierarchisch einander übergeordnet. Deleuze/Guattari weisen jedoch auch darauf hin, dass die Ebenen ständig interagieren. Mit dem Begriff der Transduktion kann man diese Interaktion fassen: Nicht als Abstraktion des visuellen durch Sprache oder die Illustration eines Textes durch die Collagen, sondern durch den analogen Ausdruck zwischen den Interviewpassagen und Collagen sowie zwischen Aussagegefügen und Denkprozessen. Die Analysen in dieser Arbeit arbeiten sowohl mit Funktionen als auch mit philosophischen Konzepten und Affekt-Perzept-Blöcken. Jedes Aussagegefüge ist in sich eine Funktion, ein Konzept und ein Affekt-Perzept-Block. In der konkreten Analyse werden diese Ebenen pragmatisch verbunden. Die Collage funktioniert als *Forschungsmaschine*, indem sie Bereiche und Themen miteinander in Beziehung setzt und als philosophisches Konzept von Wahrnehmung, weil sie Konzepte von Erfahrung schöpft. Diese funktionieren als Karten des Werdens, weniger als Reflexionen; d.h. als *Weise des Werdens* und als *Block aus Affekten und Perzepten*. Als Konzepte sind sie in die Kapiteltitel wie „Ökologien der Macht“, „Zeit und Dauer“ oder „Bewegungscollage“ eingegangen. Die Collagen und Äußerungsgefüge sind dabei nie ‚nur‘ Erfahrung, sondern auch ein immanente Konzepte von Erfahrung und Wahrnehmung. Die Begriffsarbeit der Kunst ist wiederum dem Bereich der Philosophie zuzuschlagen. Die Arbeit bewegt sich zuweilen auf dem *Strata* der Philosophie der Wahrnehmung, die jedoch, ähnlich wie es die Bilder Francis Bacons tun, eine *Logik der Sensation* ausdrücken.

Ein herausgehobenes Konzept ist an den Überschriften der Kapitel herauszulesen: Begehren. Dabei ist es das Wechselverhältnis zwischen Ausdruck und Inhalt, das mich in Bezug auf das Begehren besonders interessiert. Die Form der Collagen ist insbesondere dem Begriff der Wunschmaschine (Gefüge, Assemblage) entlehnt. Als Gefüge ist es



einerseits als die Form der Forschung zu verstehen, d.h. das Heterogenen-Gefüge aus Bildern und Texten und die Weise der Intra-aktion von Menschen und nichtmenschlichen Akteuren wie Bildern, Collagen und Film/Serie. Das Gefüge umfasst die Prozesse des Zusammenwirkens und der Ko-emergenz. Begehren ist ein Gefüge und funktioniert als Ensemble des Begehrens. Es drückt nicht die Phantasie eines Subjekts aus, sondern fungiert selbst als Begehrensformation. Es schöpft neue Formen des Begehrens. Ich versuche dabei Bewegungen der Collagen aufzunehmen, die sich zwischen einer Wahrnehmungsform des Begehrens und dem Begehren als Gegenstand der Wahrnehmung, also auf dem Umschlag- und Scheitelpunkt bewegen. Das Begehren ist ein Potential, ein Mehr-Werden, eine Produktionsform von *anderem* Begehren. Begehren ist ein sich ständig umwälzendes Inhalts- und Ausdrucksgefüge. Es trägt, wie im folgenden Kapitel argumentiert wird, selbst diagrammatische Züge. Die Formen der Synthese, die Deleuze und Guattari als Begehren beschreiben, sind schließlich selbst „Montage“<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 293.

## 2 Diskussionen, Entwicklungen, Forschungsstand

In diesem Kapitel werde ich verschiedene Genaologien der vorliegenden Studie darstellen und grundsätzliche Fragen der Methode (Latour/Barad), der visuellen Forschung (Mitchell/Didi-Hubermann), der Sozialwissenschaften (Bremer, Lenz Taguchi, Jackson u.a.) und der *Cultural Studies* (Fiske/Ang) adressieren. Darüber hinaus werde ich Verfahren und Prämissen von kreativen Methoden und der Affekttheorie (Massumi) behandeln. Ich konzentriere mich sowohl auf methodische Referenzen als auch auf die Rezeptionsforschung, lege aber keine Geschichte der kommunikationswissenschaftlichen Wirkungsforschung vor, sondern beziehe mich direkt auf neuere Ansätze und zentrale Referenzen der Medienkulturwissenschaften sowie Rezeptionsästhetiken.

Es ist mir wichtig, die vielen unterschiedlichen Einflüsse aufzunehmen und ich verstehe dies dem Faktum geschuldet, eine Arbeit zur Methode zu schreiben, die sich in einem Zwischenraum von Medienkulturwissenschaften und Philosophie sowie anderer Richtungen wie Bildtheorie oder *research creation* situiert. In diesem Kapitel werde ich Bezüge zu anderen Forschungsprojekten, die sich mit einem Deleuze'schen Hintergrund Fragen der Rezeption zuwenden, die Collagen verwenden oder das Denken von Bildern konzeptualisieren, herstellen. Diese Arbeit hat ganz heterogene Einflüsse und steht in heterogenen Genealogien, die einerseits Methoden und andererseits kulturwissenschaftliche Theorien, Feminismus und feministische *Science Studies*, aber auch Philosophien von Wahrnehmung und Erfahrung miteinschließen. Ich werde hier vor allem die Überschneidungen skizzieren und jene Ansätze erläutern, die nicht mehr explizit aufgenommen werden, jedoch Teil meiner Auseinandersetzungen sind.

Ich nehme zunächst zentrale Impulse Bruno Latours auf und gehe dann zu dem feministischen Projekt der *Science Studies* Karen Barads über. Die Frage nach dem Netzwerk, nach verteilter Handlungsmacht und dem Gefüge in den Medienwissenschaften muss sich, so die These der vorliegenden Arbeit, methodisch auf das Spannungsverhältnis zwischen Produktion und Rezeption im Zwischen von Subjekten und Medien bewegen. So Andrea Seier schlägt vor, Methoden, wie die *Cultural Studies* (weiter) zu entwickeln, die an dem Spannungsverhältnissen von Netzwerken und Gefügen/Dispositiven ansetzen, um performative Remediationsprozesse zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur\_innen zu untersuchen.<sup>27</sup> Dabei bezieht sie

---

<sup>27</sup> Vgl. Seier: Un/Verträglichkeiten, S. 167.

sich auf die Spannung zwischen dem Netzwerkbegriff Latours und dem Dispositivbegriff Foucaults. Ich greife in einer etwas anderen aber ähnlichen Terminologie auf die Begriffe des Gefüges des Begehrens und des Diagramms zurück und zeige in der Arbeit, dass diese immer zentral mit Kräften und Macht verbunden sind. Bruno Latour und die Akteur Netzwerk Theorie geben dabei zentrale Impulse, müssen jedoch in einigen Punkten um die machtvollen Dimension des Begehrens und die Begehrensdimension der Macht ergänzt werden. Aber wie dies tun, wenn zentrale Begriffe der machtvollen sozialen Differenzierungen selbst in Frage stehen? Wie diese nicht als machtvolle Hervorbringungen und als Klassifizierungen wiederholen?<sup>28</sup>

## 2.1 Von Latour zur Dramatisierung der Erfahrung

Ein Begriff, den die Akteur-Netzwerk-Theorie geprägt hat und der im Folgenden implizit eine zentrale Rolle spielt ist *flache Ontologien*.<sup>29</sup> Er beschreibt das Handeln und gegenseitige Artikulieren von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur\_innen als Funktionieren in nicht vorgefertigten Schemata wie soziale oder kulturelle Muster und der von vorherein feststehenden Trennung von Subjekten und Objekten. Wie lässt sich das Netzwerk aus Film/Serie, Zuschauer\_innen und Collagen nicht vom menschlichen Subjekt her, sondern als flache Ontologie beschreiben?

Das Menschliche oder Soziale wurde in der konventionellen Soziologie als das „Soziale Nr. 1“<sup>30</sup> gesehen und als Untersuchungsgegenstand und Träger sozialer Differenzierungen privilegiert. Akteur\_innen werden als „Informanten“ angesehen, die als Träger\_innen soziologisch relevanter Informationen, von sozialen Klassifizierungen und Hierarchisierungen, genutzt werden.<sup>31</sup> Latour kritisiert diese Essentialisierungen des Sozialen als eine Suche nach einer positivierbaren Substanz jenseits eines gemeinsamen Handelns. Ihm geht es darum, eine verteilt produzierte Bedeutung in einer Pragmatik des Funktionierens aufzuspüren. Es lässt sich – in der Herstellung von Wissen – nicht von dem ‚übrigen‘ nichtmenschlichen, nichtsozialen Handeln und Funktionieren isolieren. Die folgende Studie hat zentrale Aspekte dieser Sichtweise übernommen und versucht ebenfalls, nicht bereits bekannte soziale Differenzierungen abzubilden, sondern Gefüge und Diagramme, wie es hier anstelle von Netzwerken heißt. Die Studie ist selbst ein Netzwerk verschiedener Akteure und Aktantinnen, menschlicher Kolleg\_innen und

---

<sup>28</sup> Die letztere Frage ist von Stephan Trinkaus in diversen Kontexten gestellt worden.

<sup>29</sup> Vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010, S. 36.

<sup>30</sup> Latour: *Soziologie*, S. 27.

<sup>31</sup> Vgl. Latour: *Soziologie*, S. 27.

Teilnehmer\_innen und Materialien sowie Filmen und Serien, die gemeinsam handeln und Wissen erzeugen.

Die Methode der Collage-Aussage-Assemblage wird hier zum Netzwerk, das Netzwerk zum Gefüge voller Affekte und von Begehren hervorgebracht, es verteilt sich neu und um: Es geht nun nicht mehr um Folgen von Akteur\_innen, sondern um das Produzieren neuer Netzwerke. Latours pragmatische Maxime einer „wohlgebildeten Assemblage“<sup>32</sup> wird zu einer produktiven Maschine: Sie kartographiert Begehren, erzeugt Begehren, das Begehren der Forschung, welches man in der wohlgebildeten Sprache von Latour selten antrifft. Die Methode wird zur Technik, die nicht mehr *funktioniert*, sondern produziert. Die Forschungsfrage scheint nun mit dem Material selbst verändert worden zu sein, jede Formfrage bringt ein unterschiedliches Ziel hervor: Die Übersetzungskette wird zum Diagramm und zum Prozess.

In der Dramaturgie dieser Arbeit wechsele ich zwischen den medialen Formen, wie Serien, Collagen und Theorien, die selbst bestimmte Denkbewegungen aufnehmen und anordnen. Zwischen Kunst, Wissenschaft und Philosophie wird es immer wieder Ebenenwechsel geben, dabei bildet sich eine *ungleichmäßige* Assemblage heraus: Es gibt einen längeren Teil zu *True Blood*, auch zum Intro, verbunden mit dem Ansatz, diese zugleich als Produktionen und Rezeptionen zu sehen. Serien und Intros von Serien nehmen – im Sinne einer flachen Ontologie der Medien – Diskurse und Affekte auf und modulieren sie. An ein Gefüge können andere Maschinen und Gefüge angeschlossen werden, was Deleuze/Guattari Stromentnahme nennen.<sup>33</sup> Diese Punkte der Übertragung sollen im Folgenden als Maschinen untersucht werden, die Konzepte anders und different aufnehmen. D.h. es bilden sich Konstellationen und Translationen (Latour), als Modulationen (Simondon), die von Ebene zu Ebene differieren.

Viele kennen die Collage aus der Schule oder aus pädagogischen Kontexten, z.B. zu einem Thema oder als Moderationspraxis. Auch hier fungiert sie schon hybrid, zwischen Repräsentation und Visualisierung, aber auch als Ausdrucksform für nicht-sprachliche Intensitäten. Es scheinen konventionelle Genealogien zwischen Ausdruck und Visualisierung als Diagramm in einem kreativen Sinne zu fungieren. Zwischen Kunstform bzw. Avantgarde, Anti-Kunst, Pädagogik, Moderation und künstlerisch-wissenschaftlicher Arbeits-Denk- und (An-)Ordnungspraxis und zurück zur ‚Datenerhebung‘ durch visuelles Material habe ich die Collage räumlich werden lassen

---

<sup>32</sup> Latour: *Soziologie*, S. 21. Hervorh. i. O..

<sup>33</sup> Für eine ausführliche Diskussion vgl. (Kapitel 6).

und bin schließlich wieder zurück zum Bildmaterial gegangen, das als Ausgangsimpuls für die Collagenarbeit diene.

Der Begriff der Rezeption als subjektive oder menschliche Leistung steht im Folgenden selbst zur Disposition, er zirkuliert, wird nicht nur different übertragen, sondern verändert sich selbst. So geht es nicht mehr nur um die Rezeption, sondern um die Rezeption als Produktion neuer Prozesse, aber auch Materialisierungen und Medialisierungen, die interventionistisch z.B. mit Erfahrungen von Macht und Gewalt umgehen.<sup>34</sup> Die Forschung als Prozess ist eine Kette „zirkulierender Referenz“<sup>35</sup>, aber wesentlich „messier“, ein „meshwork“ statt *network*<sup>36</sup>. Sie verläuft – wie die Zeit – nicht nur in eine Richtung, sondern in viele.

Latour beschreibt Pasteurs Interaktionen mit dem Milchsäureferment (im Werden) als gegenseitige Artikulationen in Kapiteln, die „erstes Drama“ und „zweites Drama“ genannt werden.<sup>37</sup> Obwohl er später den Begriff des Theaters als Metapher als nicht geeignet verwirft, macht er hier auf die performative Dimension aufmerksam, wie Pasteur sein Labor einrichtet, mit der Hefe interagiert, die als Wolke von Attributen im Werden ist und noch kein Wesen hat. Später dann folgen die Impfungen der Schafe, ein theatraler Akt als ‚Beweis‘-Theater. Auch Isabell Stengers macht auf diese theatrale, dramatische Dimension der Beweisführung in den Experimenten Galileis aufmerksam.<sup>38</sup> Bei beiden geht es jedoch nicht um eine Kritik einer hohlen, ‚nur‘ theatralen Effekthascherei, sondern um eine Affirmation des Dramatischen der Wissenserzeugung: einer Dramatisierung, wie Henning Schmidgen schreibt.<sup>39</sup> Pasteur führt Latour mit

---

<sup>34</sup> In einem Workshop habe ich mich im Rahmen des Sense Labs uns mit der Immanenzebene der Forschung des Films *Leviathan* (und seiner inhärenten Gewalt) auseinander zu setzen. Indem wir während und nach dem Film eine heterogene Assemblage aus Materialien gebaut haben, um mit der Spannung zwischen Dispositiv und Diagramm, mit Macht, Gewalt und Modulationen zwischen Erfahrung und Materialisierungen/Prozessen auseinander zu setzen. Viele installative und bewegliche Prozesse und Techniken Materialien und Gegenstände (durch Bälle, Matrasen, Stoffe, Folie, Fäden, Netze...) sowie durch Medien (Ipads, Handys, Töne, Kameras...) sind entstanden. Ähnlich wie es der Film *Leviathan* tut, versuche ich in den Bildern am Geschehen teilzunehmen ohne mich zu distanzieren, mit zu spielen, Wege zum Film und von ihm weg zu entwerfen und zu ‚dokumentieren‘. Fast wie durch die go pro Ästhetik des Films gibt es keine Grenze zwischen Dokumentation und der Erzeugung künstlerischer Praktiken. Meine Bilder sind nicht übergeordnet. Sie nehmen am Geschehen teil und dokumentieren, nehmen die Atmosphäre auf, wie es die Praktik der Mikro-Videos, Mikro-Performances, Installation, des Knüpfens, Häkelns und Mixens auch tun. Ein Netzwerk aus Dinge, Intensitäten, Erfahrungen, Affekten, Bildern und Fabulationen entsteht.

<sup>35</sup> Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 36.

<sup>36</sup> Zum Begriff des Meshworks als Kritik am Begriff des Netzwerks vgl. Ingold: *Being Alive*, S. 63ff.

<sup>37</sup> Latour: *Pandora*, S. 140 und 153.

<sup>38</sup> Vgl. Isabell Stengers: „Die Wissenschaft unter dem Zeichen des Ereignisses“, in: Dies.: *Die Erfindung der modernen Wissenschaften*. Frankfurt: Campus 1997, S. 110-143.

<sup>39</sup> Vgl. Henning Schmidgen: *Bruno Latour zur Einführung*. Hamburg: Junius 2011, S. 108. Mit Dramatisierung beschreibt Deleuze eine Intensivierung und Entfaltung des Virtuellen als Aktualisierung (Kapitel 4). Ein Ereignis des Experiments, wie es Latour in *Die Hoffnung der Pandora* mit Whitehead schreibt. (Vgl. Latour:

Whitehead zu seinem Begriff des Experiments als Ereignis, was sich nicht-linear entfaltet, eine Kette, ein Netzwerk nicht nur räumlich, im Labor, sondern zeitlich.<sup>40</sup> In diesem sind die Hefe und die Milchsäure handelnde Virtualität, sie sind weder gegeben, noch inexistent, sie sind aber auch keine Potentialitäten im Sinne von Ideen, die Pasteur lediglich verwirklicht oder gar konstruiert. Sie handeln und sie lassen Pasteur handeln – er verleiht ihnen „Autonomie“<sup>41</sup>. Der Propositionsbegriff nach Whitehead ist für Latour „(...) weder Aussage noch Ding noch irgendein Zwischenzustand zwischen beiden (...)“<sup>42</sup>. Er lässt sich als eine Intra-aktion beschreiben. Nicht lediglich das Folgen von Akteuren<sup>43</sup>, sondern eine philosophische Empirie, eine Sensibilität gegenüber dem Ereignis und ein Handeln zugleich beschreibt Latour damit. Es bedeutet, Teil eines Dramas verteilter Ansprachen und Äußerungen zu sein. Eine Verteilung von Singularitäten, die in einem Milieu (dem Labor, dem Zucker, dem Klima, den Bakterien...) handeln und Expressionen bilden. Pasteur entfaltet nicht eine Wahrheit, die nur als Idee darauf wartet, entfaltet zu werden, er bringt eine Labor-Bakterien-Mensch-Öffentlichkeitsmaschine zum Laufen, dessen Teil er selber ist bzw. als dessen Teil er *wird*. „Gerade weil sie [die Milchsäurebakterien] künstlich sind, gewinnen sie vollkommene Autonomie.“<sup>44</sup> Latour beschreibt diese Entfaltung, wobei es nicht um Pasteur als Subjekt geht, der die Entitäten formt, dominiert und repräsentiert: Die Hefe dramatisiert ebenso zum Milchsäureferment, wie sie dadurch ihren ontologischen Status transformiert. Das Labor-Netzwerk wird zum onto-genetischen, schöpferischen Ereignis-Netzwerk. Die Dramatisierung ist das kreative Ausdrucksergebnis eines Milieus, wie es Deleuze beschreibt: der Prozess, in sich vielfältig verzweigt, drückt nicht etwas aus, er ist reine Aufführung, Raumzeitlichkeit.<sup>45</sup> Er ist eine Performativität, die nicht ohne das Virtuelle zu denken ist. Latour artikuliert/dramatisiert nun die Prozesse und Ereignisse des Milieus, die Laborökologien in der Artikulation. Sie lassen sich als nicht-nur-menschliche Konstruktion beschreiben, die nicht eine reine ‚Enthüllung‘ ist. Wie ein Milieu mannigfaltiger Halbwesen, wie es der Begriff der Wolke aus Attributen, um die herum

---

*Pandora*, S. 152.) Die Dramatisierung wird im Folgenden eine zentrale Rolle spielen. Latour dramatisiert (als deleuzianisch-nietzeanische Methode) Pasteur. Und nicht nur Pasteur dramatisiert als Person, der Begriff der Proposition, der in diesem Kontext von Latour genannt wird, umfasst eine gegenseitige Artikulation und Verstärkungen von emergierenden Attributen und Reaktionen darauf.

<sup>40</sup> Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

<sup>41</sup> Latour: *Pandora*, S. 165.

<sup>42</sup> Latour: *Pandora*, S. 171.

<sup>43</sup> Vgl. Latour: *Soziologie*, S. 18.

<sup>44</sup> Latour: *Pandora*, S. 154.

<sup>45</sup> Für eine ausführliche Diskussion des Konzepts der Dramatisierung vgl. 4.

Pasteur seine Experimente aufspannt, ausdrückt, artikulieren? Wie (ohne sich anzumaßen Pasteur zu sein) ein affektives, soziales (Nr. 2-3), intensives, von Virtualitäten durchzogenes Milieu aus menschlichen und nichtmenschlichen Differenzen und Prozessen artikulieren ohne zu „fabrizieren“ (im negativen Sinne), aber auch ohne ein dem Zusammenlaufen des Mannigfaltigen schon inhärentes Ereignis zu ‚realisieren‘? Die zirkulierende Referenz, die Latour auf seine „philosophische Exkursion“ mit den Bodenkundler\_innen, Botaniker\_innen und Geograph\_innen an die Ränder des Urwalds in Boa Boa unternimmt, um zu beforschen wie die Wissenschaftler\_innen das Vorrücken von Wüste oder Wald vermessen, beschreibt den Prozess der Übersetzung als Kette.<sup>46</sup> Dabei wird nicht die große Kluft zwischen Welt und Worten durch eine Brücke der Repräsentation überquert. Vielmehr sind es die Verknüpfungen eines Netzwerks selbst, welches mit materiell-immateriellen Propositionen viele kleine Differenzen produktiv überspannen. Eines davon ist der „Pedokomperator“, ein Apparat zwischen Erdhäufchenvermessung und Zeichen, ein anderer ein visualisiertes Diagramm: Das Diagramm fungiert dabei multimodal, es transformiert die Realität in der Übersetzung:

Der unwahrscheinlichen Perspektive zum Trotz bringt das Diagramm zusätzliche Information. Es hat die fette Erde verloren, aber etwas anderes gewonnen, und dieser Gewinn wiegt den Verlust bei weitem auf (...) Die Position der Sondierung entlang des Schnittes, die Tiefen, die Horizonte, die Texturen, die Referenznummer der Farben fügen sich zusammen und geben die reiche Wirklichkeit zurück, die wir eben noch verloren haben (...) *Das Diagramm modelliert die Situation und ermöglicht es, neue Szenarios zu entwerfen.*<sup>47</sup>

Die Beobachtungen der Forschungen konterkarieren den Glauben an die Repräsentation der Wirklichkeit. Sie zeichnen durch eine transformatorische Kette an Ereignissen nach, was sich vom Waldboden über Proben, Diagramme und wissenschaftliche Paper ereignet.

Aber diese Referenz scheint um so gewisser zu werden, je weniger sie auf Ähnlichkeit und je mehr sie auf einer geregelten Abfolge von Transmutationen, Transformationen und Übersetzungen beruht. Da erhält sich etwas um so dauerhafter und wird um so weiter und schneller transportierbar, als es sich bei jedem Schritt in dieser Kaskade weiter verwandelt. Es scheint, als wäre die Referenz nicht das, worauf man mit dem Finger zeigt, nicht eine externer materieller Garant für die Wahrheit einer Aussage, sondern vielmehr das, was durch eine Serie von Transformationen konstant gehalten wird.<sup>48</sup>

Was sich ausdrückt, ist keine Entität, sondern ein Netzwerk, man könnte dies mit der Dramatisierung als Prozess seiner Aufführung auf verschiedenen Bühnen beschreiben.

---

<sup>46</sup> Vgl. Latour: *Pandora*, S. 52.

<sup>47</sup> Latour: *Pandora*, S. 81, Hervorhebung J.B.

<sup>48</sup> Latour: *Pandora*, S. 72.

Auch hier ist es ein Netzwerk an menschlichen und nichtmenschlichen Akteur\_innen, das durch- und übereinander, also transversal, handelt und dabei eine Aussage mit dem Boden, den Regenwürmern und dem Pedokomperator, jenem Hybrid zwischen Ding und Zeichen, produziert. Nicht Entitäten, das gemeinsame Funktionieren, Übersetzen und die differente Wiederholung von einem Zwischenschritt zum nächsten stehen hier einer „Korrespondenztheorie der Wahrheit“<sup>49</sup> gegenüber. Viele Punkte sind auch für die Netzwerke der Collage und die Netzwerke der Forschung unerlässliche Artikulationen. Auch hier wird nicht durch die Collage, die Aussagen und Fabulationen in den Präsentationen und Interviews eine davon abgegrenzte Wirkung einer Entität *Film* auf die Entität *Zuschauer\_in* repräsentiert. Die Artikulationsprozesse laufen vielmehr transversal und differieren quer zu den genannten ‚Entitäten‘ – und darüber hinaus. Sie erschöpfen sich nicht im Subjekt, sie bilden selbst neue und andere Netzwerke – die Diagramme, die sie bilden, unterscheiden sich von Latours Diagrammen, indem sie zwischen den Kräften nicht nur vermitteln, Ergebnisse nicht nur artikulieren – sie sind eben nicht nur Teil einer „wohlgebildeten Assemblage“ – sie wuchern darüber hinaus. Sie weisen in mehrere Richtungen und sie weisen dabei (nicht-linear) in die Zukunft: Sie stellen Linien des Werdens und der Destruktion gegeneinander und ineinander und lassen sie interferieren. Latours Netzwerke, die den Begriff der Proposition integrieren, müssen für das vorliegende Vorhaben noch dramatisiert werden, eine Tendenz in ihnen performativ entfaltet werden: Jene der Wahrnehmung, die in Whiteheads Begriff der Proposition als Wahrnehmungs-Ereigniskette angelegt ist. Das Milieu, welches sich von einem Schritt der Ontogenese zum nächsten bildet und reformuliert, die Pasteur’schen Bakterien (bio-chemische und zugleich soziale Angelegenheiten) besteht genauso aus Wahrnehmung und Erfahrung. David Lapoujade führt im Anschluss an James die physikalische Kristallbildung auf den Erfahrungsbegriff zurück.<sup>50</sup> Mit Whitehead kann man von einer Wahrnehmung von Ereignissen in Kettungen sprechen, die affektive Tönungen artikulieren. Sie sind nicht, wie in Latours Beispiel, nur auf die Impfung mit Fermenten bezogen. Weniger die Milchsäure als andere aktive Intensitätsquellen werden erzeugt und transformiert. Die Milieus bestehen genauso aus Intensitäten und Differenzen, es sind Ökologien einer Wahrnehmung im Sinne Whiteheads (vgl. Kapitel 4). Im Folgenden werde ich auf diese audiovisuellen, sozialen und differenzierten Milieus aus Prozessen, Dingen und Akteur\_innen als Ökologien zu sprechen kommen. Man

---

<sup>49</sup> „Es gibt wohl Wahrheit und Realität, aber weder Korrespondenz noch Adäquation.“ Latour: *Pandora*, S. 79.

<sup>50</sup> Vgl. Fußnote 380.



könnte dies auch als Atmosphäre<sup>51</sup> beschreiben, dies würde allerdings zunächst sehr stark nur ‚immaterielle‘ Milieus aufrufen. Die Spekulation mit den Stoffen und Bakterien kann man wie die interpretative Arbeit mit den Collagen – materiell und immateriell, theoretisch und praktisch – als Dramatisierung bezeichnen. Die Collagen sind eine Konzentration, ein Ferment, wie es auch die Interpretation ist: Auch ich werde durch die Collagen-Aussagen-Assemblagen ‚befähigt‘ etwas zu „artikulieren“.

## 2.2 Barad: Empirie als feministische Praxis oder *why method matters*

Die Proposition, Ereigniskette und die verteilte Aktivität, die sich quer zu den Entitäten in Mikrosubjektivitäten und Objektivitäten artikuliert, lässt sich mit Karen Barads Begriff des *Entanglements* beschreiben. Barads Projekt artikuliert anders als Latour explizit die feministischen Implikationen der Differenztheorien von Wissensproduktion und ihrer Materialitäten. Diese sind anschlussfähig an eine Mikroempirie oder Mikrosoziologie im Sinne Latours (und Tardes, von dem dieser Begriff stammt und auf den sich Latour, aber auch Deleuze/Guattari berufen<sup>52</sup>). Die Performativität bzw. Prozessualität von Materie ist einerseits ein ethisches Projekt für Barad: So bezeichnet sie mit dem Begriff der Onto-Ethico-Epistemologie den Zusammenhang der Bildung von Entanglements durch Intra-aktion von Materie und nicht-menschlichen Akteurinnen sowie eine philosophisch-empirische Antwort auf die grundsätzliche hylomorphe Zweiteilung in passive/weibliche Materie und ideale Formung durch subjektive/menschliche Wissenschaftler\_innen.<sup>53</sup> Aus Barads Sicht weitet sich das Projekt des Feminismus anschließend an eine (Standpunkt-)Tradition, auf die auch Donna Haraway sich mit ihrem Begriff des situierten Wissens beruft, aus und antwortet auf dieses.<sup>54</sup> Barad verbindet eine Empirie der Apparate mit diesem grundlegenden, feministischen Theorem, indem sie an den Anfang der Kontroverse um Repräsentation oder Konstruktion von Wissen eine Materie-Gefüge-Konstellation aus Apparaten und Epistemologien setzt. Sie folgt damit Niels Bohr in seiner Auseinandersetzung mit Werner Heisenberg in der Welle-Teilchen-Dualismus-

---

<sup>51</sup> Vgl. zum Begriff der Atmosphäre Ingold: *Being Alive*, S. 134f.

<sup>52</sup> Vgl. Latour: *Soziologie*, S. 35.

<sup>53</sup> Karen Barad: *Meeting the Universe Halfways. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke 2007, S. 64.

<sup>54</sup> Auch Deleuze/Guattari antworten mit ihrem Begriff der Wunschmaschine/Gefüge auf die hylomorphe Zweiteilung in Materie und Geist. Dies soll in Kapitel 6 ausgeführt werden. In ihrer Kritik an der Universalität ödipalisierten Begehrens im Zusammenspiel mit der hylomorphismus Kritik unbelebter passiver Akteure (Deleuze/Guattari würden ihr Handeln als Gefüge bezeichnen), verstehen sie sich als mit dem feministischen Projekt verbunden: der Befreiung von „N-Geschlechtern“ aus der Zweigeschlechtlichkeit (anthropomorphe Geschlechter) und damit der Entfaltung von Virtualitäten und maschinischer Schöpfungsprozessen.

Debatte: Welle oder Teilchen-förmigkeit werden in unterschiedlichen Forschungsapparaturen unterschiedlich produziert. Das heißt auch, sie sind, als was sie erscheinen: Onto-Epistemologisch und nicht rein epistemologisch.<sup>55</sup>

Eine schöpferische Wissensanordnung geht von heterogenen Zusammenschlüssen differentieller und transversaler Gefüge, so genannter *Entanglements* aus, die menschliche und nichtmenschliche Akteur\_innen auf der Ebene wellenförmiger Intra-aktionen, also unterhalb ihres Statuses als Entitäten, beschreiben.<sup>56</sup> Wissen ist diesen apparativen und dispositiven Zusammenschlüssen nicht äußerlich: So stellt auch der von Barad untersuchte Seestern mit seiner ökologischen relationalen Existenzweise als Falte seines Milieus sowohl eine Lebens- als auch eine Wissensform dar.<sup>57</sup> *Diffraction* oder *Interferenz* ist dieses Zusammentreffen und Handeln als das aus der Mitte Hervorgehen heterogener Wellen von Licht und Materie, die keine stabile Wahrheit oder eine Entität abbilden, sondern die die performative Erzeugung neuer Differenzen *als Realität* bilden: „In fact, diffraction not only brings the reality of entanglements to light, it is itself an entangled phenomenon.“<sup>58</sup> Apparate der Forschung, und dies umfasst technische und andere Gefüge im Sinne von Foucaults Dispositiven, bringen in einer Intra-aktion Interferenzmuster – differentielle *Phenomena* – performativ hervor.<sup>59</sup> Die Performativität der Materie ist nicht die Performativität von menschlichen Normen, ihre Akteure sind keine menschlichen Subjekte, sondern materielle Entanglements. Nicht nur Sprache und die Wiederholung von Diskursen, sondern Diffraktion als allgemeines materiell-diskursives Differenzierungsprinzip liegt Barads Apparate-Theorie zugrunde.

Auch wenn einige Versuche vorliegen, Barad und Deleuze zusammen zu denken, bleibt ein zentrales Problem (welches man dramatisch, d.h. performativ als Spannung neuer Denkprozesse nutzen kann), dass Barad nicht explizit Wahrnehmung und Erfahrung denkt und dies auch nicht mit der Virtualität dessen verknüpft. Luciana Parisi kritisiert Barads Performativitätsbegriff dahingehend und setzt dagegen Deleuze Begriff der

---

<sup>55</sup> Vgl. Barad: *Universe*, S. 97-131.

<sup>56</sup> “The neologism ‘intra-action’ signifies the mutual constitution of entangled agencies. That is, in contrast to the usual ‘interaction’, which assumes that there are separate individual agencies that precede their interaction, the notion of intra-action recognises that distinct agencies do not precede, but rather emerge through, their intra-action. It is important to note that the ‘distinct’ agencies are only distinct in a relational, not an absolute, sense, that is, agencies are only distinct in relation to their mutual entanglement; they don’t exist as individual elements.“ Karen Barad: „Queer Causation and the Ethics of Mattering“, in: Norren Giffney und Mira Hird (Hrsg.): *Queering the Nonhuman*. Aldershot/Burlington: Ashgate 2008, S. 311-338, S. 325.

<sup>57</sup> Vgl. zum *Brittlestar* als ontoepistemologischer Lebensform: Ebd.

<sup>58</sup> Barad: *Universe*, S. 73.

<sup>59</sup> Barad: *Universe*, S. 189-222.

Dramatisierung.<sup>60</sup> Dramatisierung denkt statt einer Performativität der Materie den dramatischen, intensivierenden Ausdruck, die prozessuale, transversale Entfaltung eines Milieus. Barads Denken enthält zwar gerade in jüngerer Zeit eine Tendenz auch das „Nichts“ zu denken, es bleibt aber die Frage bestehen, ob dies dem Deleuze'schen Virtuellen bzw. dem Ereignisbegriff entspricht. Die Frage, ob die ontologische Dimension der Epistemologie des Denken-Seins nicht zu starr gedacht wird und leicht neue Wahrheiten produzieren werden könnten, bleibt daran anknüpfend ebenso virulent.<sup>61</sup> Virtualität zu denken heißt *Ontogenese*, Werden, und nicht das ontologische Sein, zu denken. Barad konzeptualisiert mit der Diffraktion zwar vielfache, sich überlagernde und interferierende Differenzen, die ständig neue Anordnungen bilden (ein Modell, dass sich nicht nur analog zum Denken von Intersektionen verhält, sondern sich auch für die feministische Medientheorie verwenden lässt), und damit auch vom Werden der Materie. Das Werden erschöpft sich jedoch nicht in den „Phenomena“. Statt Phenomena, gemeinsam hervorgebrachte nicht/menschliche Wissensformen, gilt es *Haecceitas* zu denken, also Weisen der prozessualen Individuation, die Affekte und Intensitäten als Weisen des Werdens und als Wissen *ontogenetisch* fassen (vgl. Kapitel 4). Karten des Werdens sind die produktive Vermessung von De- und Reterritorialisierungen, die selbst Mit-Wachsen und Wuchern. Die in dieser Arbeit verwendeten Collagen sind dann auch als Interferenzmuster, Formen des Wissens und des Werdens in einem zu verstehen: materielle und semiotische (Haraway) bzw. materielle und diskursive (Barad) Gefüge der wellenhaften Differenzierung als Prozess. Mit William James könnte man in Bezug auf Erfahrung und mit Deleuze/Guattari in Bezug auf Begehren den Barad'schen *cut* als *cut up* (Burroughs) bzw. „pick up“<sup>62</sup> (Deleuze/Parnet) lesen: als Schnitt und Herstellung neuer Relationen zugleich: „Cutting-Together-Apart“<sup>63</sup>. Dabei handeln keine Subjekte oder Objekte (Akteure), sondern Intraaktionen, die Wissen als Weise des Seins hervorbringen. Barad ist es zu verdanken, die Mikroperformativität von Teilchen-Akteur\_innen mit dem ethischen Projekt einer methodischen Re-Lektüre der Naturwissenschaften und als feministisches Projekt reaktualisiert zu haben. Sie knüpft dabei – posthuman gewendet – an zentrale Überlegungen Judith Butlers an, z.B. an deren Postulat, eine nicht vermeintlich immer schon bekannte Geschlechterdifferenz festzuschreiben, sondern das Projekt Feminismus

---

<sup>60</sup> Vgl. Kapitel 8.

<sup>61</sup> Vgl. zu einer Kritik an der Onto-Epistemologie Andrea Seier: „Die Macht der Materie. What else is new?“, in: *Dokument und Dokumentarisches*, ZFM 2 2014, S. 186-191.

<sup>62</sup> Gilles Deleuze und Claire Parnet: *Dialoge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 17.

<sup>63</sup> Barad: *Universe*: S. 394.

nach außen offen zu halten, also gegenüber unbekanntem Differenzen und Ereignissen, wie sie es in *Gender Trouble* bereits einklagte, indem sie Feminismus als ausschließende Identitätsbildung grundsätzlich in Frage stellte.<sup>64</sup>

Zumeist emergieren neue Differenzen aus der Mitte und klopfen nicht von außen an. Deswegen ist auch Barads Wendung, Verantwortung für Schnitte zu übernehmen,<sup>65</sup> paradox, da diese scheinbar wieder bei einer menschlichen Akteur\_in liegt. Feminismus heißt aber gerade nicht, *sich* sichtbar zu machen und Verantwortung zu übernehmen, sondern, ebenso wie es für subalterne und anti-koloniale Traditionen gilt, zu bewohnen ohne zu besetzen.<sup>66</sup> Es geht in der Verantwortung nach Karen Barad nicht darum, bekannte Differenzen zu repräsentieren, sondern in Diffraktionen neue Differenzen hervorzubringen. Intra-aktionen, in geteilten, nicht-menschlichen Performanzen als *cuts* zu bejahen.<sup>67</sup> Affirmativ zu sein heißt, diese Differenzen, ihre produktiven inneren Spannungen zu intensivieren (dramatisieren) und damit den Begriff mit jedem Ereignis umzudenken – aber nicht aufzugeben. Feminismus ist nicht das von Latour so kritisierte Soziale Nr. 1, sondern genauso das Soziale „n-1“<sup>68</sup>, eine Mannigfaltigkeit, die durch Begehren Differenzen und Gefüge schöpft. Darin liegt die Möglichkeit, von Macht zu Begehren zu wechseln, ohne Ersteres zu nivellieren. Feminismus, im Anschluss an Barads nicht-anthropozentrisches Projekt der wellenhaften posthumanen/feministischen Empirie, ist dann weder das Abbilden vorhandener Genderdifferenzen, noch eine Ethik des Schnitts (von außen), sondern die affirmative Anerkennung gemeinsamer immanenter Schöpfung und prozessualer Differenzierungslinien des Werden-Wissens. Dies hieße mit Barads „Ethik“ gesprochen, ein gemeinsames Werden anzuerkennen und sich als apparativen Teil einer Maschine nicht zu isolieren, um eine höhere Objektivität zu erreichen. Auch geht es nicht darum, Selbstobjektivierung durch reflexive Erfahrungsberichte anzustreben, sondern *dramatisierende Techniken* zu entwerfen. Barads Onto-Epistemologie rückt das performative Werden von Praktiken und zugleich Akteur\_innen in den Vordergrund, die nicht unabhängig von menschlichen Wissenspraktiken existieren und dennoch nicht durch den Menschen allein konstruiert werden. Solche materiell-diskursiven Akteurinnen können z.B. Collagen sein, die nicht

---

<sup>64</sup> Judith Butler: „Die ‚Frauen‘ als Subjekt des Feminismus“, in: dies.: *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus d. Amerik. v. Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 15–21.

<sup>65</sup> Vgl. Barad: *Universe*, S. 172.

<sup>66</sup> Nomadisch nennen Deleuze/Guattari dies, ein oft missverstandener Begriff. Vgl. zum herumschweifenden Denken der nomadischen Wissenschaft, die Begriffe bewohnt Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 668.

<sup>67</sup> Vgl. Kathrin Thiele: „Ethos of Diffraction: New Paradigms for a (Post)humanist Ethics“, in: *Parallax*, Vol. 20, Nr. 3, 2014, S. 201-216.

<sup>68</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 16.

passiv den Einschreibungen menschlicher und sozialer Kategorien dienen, die die Forscherin anschließend wieder heraus liest (Informantinnen statt Akteurinnen). Das intra-aktive Entangelement umfasst eine Bewegung der wellenhaften Differenzierung, die nicht soziale Differenzen, Collage und Forscherin kombiniert, sondern in einer hyperdifferenzierten und mikrodifferenzierten Intra-aktion gemeinsam handelt und forscht. Das Werden-mit der Forscherin wäre selbst Teil der onto-epistemologischen Hervorbringung des Phänomens (*phenomena*), dass das Wissen als *entanglement* in Apparaten darstellt. „Werden-mit“<sup>69</sup>, ein Begriff Donna Haraways, den auch Barad gebraucht, ist insofern nicht ganz präzise, als dass er einen in zwei oder mehr Subjekte oder Objekte geteilten Prozess beschreibt. Werden, so Deleuze/Guattari, ist aber das Eintreten in eine „Ununterscheidbarkeitszone“ oder in einen „Werdensblock“<sup>70</sup>, in dem nicht mehr getrennte Subjekte, sondern Prozesse intra-agieren. Die Forscher\_in wird nicht mit ihren Objekten, Subjekten oder un/menschlichen Beteiligten in einem gespiegelten Prozess, sondern alle Akteur\_innen treten in einen ungerichteten De-/formationsprozess ein, der sie gleichsam konstituiert und dekonstituiert. Man wird nicht nur als Subjekt – dies schränkt Werdensprozesse auf ein Minimum ein, wie mögliche „n...“-Geschlechter auf zwei.<sup>71</sup>

Eine mögliche Sichtweise auf die virtuelle Performativität von Materie lässt sich dadurch gewinnen, dass man vom Begriff der Intra-aktivität bzw. des Entanglements ausgeht. Zwar schreibt Barad nur in ihrem Text *Was ist das Maß des Nichts?*<sup>72</sup> von einem Virtuellen, dem Vakuum. Das Virtuelle jedoch ist weder geformte Potentialität (eine Idee), noch ein *Blueprint* (Muster oder Struktur), aber auch nicht „nichts“. Im Gegenteil, das Virtuelle bei Deleuze ist übervoll mit ungeformten Differenzen. In der Intra-aktion redefiniert und refiguriert sich die Materie entsprechend ihrer relationalen Performanzen durch und mit anderen Teilchen und Wellen. Wenn Licht Bohr zufolge einmal Welle und einmal Teilchen ist, abhängig von der Apparatur der Forschung, und damit ihrer Interferenzaktivität, ist diese Relationalität als Virtualität denkbar. Daran anschließend müssten sich aber nicht nur zwei, sondern eben mannigfache Intra-aktionen erzeugen lassen. Durch die starke ethische Betonung des *cuts* stellt sich das Barad'sche Konzept-Universum allerdings als eines dar, welches nur auf einer, nämlich der phänomenalen

---

<sup>69</sup> Donna Haraway: *When Species Meet*. Minneapolis/London: Minneapolis UP 2008, S. 3.

<sup>70</sup> Vgl. für eine ausführliche Diskussion dieser Konzepte Kapitel 9.

<sup>71</sup> Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 381.

<sup>72</sup> Karen Barad: *Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit*. Ostfildern Hatje Cantz 2012.

Realitätsebene operiert. Gibt es keine ontogenetischen Zwischenstadien des Werdens? Barad betont zwar das Werden, dieses spielt sich jedoch nur auf der Ebene des Aktuellen ab, alles andere gibt es aufgrund des *cuts* nicht. Es gibt keine virtuelle, gleichwohl realen,<sup>73</sup> Zustände oder Transformationen. Die Vehemenz des Barad'schen Begriffs des *cuts* resultiert aus der ethischen Konsequenz, dass dasjenige aus der Ontologie des Seienden herausfällt, was der *cut* außen lässt. Hieraus leitet sich der ethische Imperativ für sie ab. Es bleibt daran anknüpfend zu fragen, was eine erfahrungs- bzw. wahrnehmungsgeladene Perspektive auf Intra-aktionen sein könnte. Wie beispielsweise stellt sich ein Phänomen der sinnlichen Intermodalität dar? Wie Erinnerung? Zeit und Raum sind selbst keine Container oder Abläufe für Barad, sondern in die Dynamiken des Werdens miteinbezogen: Sie sind Teil der „ständigen Rekonfiguration“<sup>74</sup> der Welt. Wie lassen sich jedoch Prozesse, nicht subjektive, ereignishafte Wahrnehmungen, basierend auf einer relationalen ko-emergierenden Sinnesmatrix, wie sie Brian Massumi im Anschluss an Daniel Stern vorschlägt,<sup>75</sup> denken? Es bieten sich hier produktive Spannungen für eine weitere Lektüre an. Hier soll jedoch der Begriff des materiellen Feminismus anschließend an das Deleuze/Guattarische Begehrensgefüge weiter mitoperieren. Barad hat vieles expliziert, was in Theorien der Virtualität eher implizit bleibt, so z.B. dass die Methode *matters*, sie materialisiert *und* zählt. Das heißt, die Ergebnisse dieser Studie sind nicht ‚so auch anders zu haben‘, weil sie eigentlich schon vor dem Prozess existiert haben. Wie Brian Massumi schreibt, drückt sich das Virtuelle mannigfach und immer anders aus – es bildet immer neue Konzepte.<sup>76</sup> Der Ausdruck aber, die Konzepte, Methoden und die Techniken der Dramatisierung, sind nicht von einem Ergebnis subtrahierbar. Dies macht die Expression, die Medien und die (kreativen) Praktiken der Forschung als Teil der Individuationen und als Weisen dieser so zentral und kann einen anderen Blickwinkel auf „Forschungsergebnisse“ als Prozesse selbst begründen. Dies zeigt, wie Interviews entstehen und welche Annahmen sie leiten, dass Collagen nicht ein beliebiges ‚Erhebungsinstrument‘ sind, sondern als ereignishafte Verschränkungen mit subjektiven und audiovisuellen Gefügen existieren und wiederum selbst Diffraktionen sind, die auf eine bestimmte Weise neue Differenzmuster hervorbringen, nicht aber vorhandene Differenzen repräsentieren. Die Collage-Interview/Aussage-Assemblage ist ein sehr spezifisches Apparategefüge. Und dennoch hat sie eine Präsenz auf vielen Ebenen und in

---

<sup>73</sup> Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. Aus d. Franz. v. Joseph Vogl. München: Fink 2007, S. 264.

<sup>74</sup> Barad: *Universe*, S. 141.

<sup>75</sup> Für eine ausführliche Diskussion vgl. Kapitel 9.

<sup>76</sup> Vgl. Brian Massumi, Jason Nguyen und Mark Davis: „Interview“, in: *Manifold: Forms of Time*, 2, 2008, 17-30, S. 21.

vielen Formen erreicht. Ein Video, ein *selfie*, ein Tagebuch, ein gemaltes Bild, eine Soundcollage, dies alles bringt andere Verknüpfungen und andere „Phenomena“ hervor. Das heißt nicht, dass die Collage ‚besser‘ als beispielsweise ein Video wäre. In vielerlei Hinsicht war dies eine pragmatische Begebenheit, die jedoch niemals erschöpfend zu beschreibende Konsequenzen hat. Die Collage fordert keine künstlerische Vorbildung (bzw. Selbstanspruch) und das macht sie für jede und jeden zugänglich, der sich nicht zutraut, zu malen, zu filmen und zu schreiben.

### **2.3 Cultural Studies: Vom Text zum Prozess**

Das Vorgehen dieser Arbeit mit Zuschauer\_innen hat einiges gemeinsam mit Arbeiten, die in der Tradition der Cultural Studies stehen. Sie unterscheidet sich jedoch in zentralen theoretischen Bezügen und in einem etwas anders gelagerten Erkenntnisinteresse. Mit ihren Studien zu Praktiken und Rezeptionsweisen und ihrem qualitativen und reflexiven Methoden haben die Cultural Studies es geschafft, eine zentrale Implikation kommunikationswissenschaftlicher und psychologischer Wirkungstheorien zu durchbrechen. So wehrt sich etwa John Fiske gegen eine statistische Methodik zur Erfassung des Publikums.<sup>77</sup> Das Publikum ist Fiske zufolge vielmehr vielfältig und multipel, es ist situational und konstituiert sich als Gruppe in unterschiedlichen Kontexten und durch heterogene Praktiken. Ihn interessieren keine Normwerte oder die Mehrheiten des Publikums, sondern ihre Praktiken und Lesarten. In einem grundlegenden Text, der eine Gruppe Studierender und ihr „Audiencing“ beschreibt, analysiert Fiske deren sonntägliches gemeinsames Schauen der Serie *Married with children*.<sup>78</sup> Dabei gehört nicht nur die paradigmatische Aneignung und die alternative Konstitution einer familiär organisierten Gruppe, das *Fast Food*, welches sie dabei essen und das *Aneignen* einer alten Familiencouch in der ‚Studentenbude‘, sondern auch die konservativen Diskurse um den moralischen Verfall der Familienwerte, die über die z.T. zotige Comedyserie in den Zeitungen und Medien ausgetragen werden. Im Begriff des *Audiencings* laufen eine Reihe an Verfahren und Kriterien zusammen, die die *Cultural Studies* bis heute prägen: die qualitative Analysen konkreter Praktiken, kreative Methoden und Ethnographien des Alltags, Aneignung medialer Texte statt Wirkungen dieser, Machtprozesse (Hegemonie) und Aneignung zu verknüpfen, feministische und marxistische Theoriebildungen sowie eine nicht-ästhetisierende Perspektive auf

---

<sup>77</sup> Vgl. John Fiske: „Audiencing: A Cultural Studies Approach to Watching Television“, in: *Poetics* 21, 1992, S. 345-359.

<sup>78</sup> Fiske: *Audiencing*, S. 346f.

Populärkultur zu vertreten. Die Annahme eines offenen Text- und Leseprozesses hat eine nicht-moralistische Beschäftigung mit Populärkultur überhaupt erst möglich gemacht und damit die Betrachtung von *Praktiken* und *Prozessen* des Zuschauens ermöglicht. Die Medien- und Alltagsethnographien von David Morley, Ien Ang und Janice Radcliff haben die methodische Landschaft ebenso stark geprägt, wie die Überlegungen Stuart Halls und Fiskes zu Rezeptionsprozessen.<sup>79</sup> Begriffe wie Aneignung und *Encoding/Decoding* haben die Grundlagen für eine Auseinandersetzung mit medialen Rezeptionspraktiken geschaffen. Gerade auch im hier relevanten Bereich visueller bzw. kreativer Methoden sind die Werke der *Cultural Studies* bis heute eine zentrale Referenz, wengleich viele Modifikationen vorgenommen wurden. Methoden wie das Auswerten von Leser\_innenbriefen von Ien Ang oder die Befragung von Leser\_innen von *Romantic Novels* von Janine Radcliff waren zu dem Zeitpunkt ihrer Durchführung partizipativ, innovativ und haben eine neue Sichtweise auf die statistische oder implizite Größe von Medienutzer\_innen eröffnet, die nicht in einer vorausseilenden Sorge gegenüber ‚dem Publikum‘ und auch nicht in statistischen Untersuchungen aufgeht. Aber auch Fankulturen gehören zum Korpus der *Cultural Studies* und kreative Fanpraktiken wie *Fanfiction* und *Fanart* sind ein zentraler Gegenstand für die Analyse von Umarbeitungsprozessen kultureller und hegemonialer Texte.<sup>80</sup>

Die Collagen, die in dieser Arbeit betrachtet werden, sind allerdings keine Jugendzimmer- oder *Tumblr*-Fancollagen. Anders als bei den über längere Zeiträume gestalteten Fancollagen sind die in der vorliegenden Studie angefertigten Collagen spontane 30-minütige Zusammenstellungen von Ideen, Erfahrungen und Meinungen zum Film, die sich zu einem Diagramm verbinden.<sup>81</sup> Es sind keine Aneignungsprozesse, sondern paradoxe Gefüge aus Begehren und Macht, die auf verschiedenen textuellen, vor allem aber auf einer affektiven Ebene betrachtet werden. Sie sind nicht einfach Aneignungen, sondern Produktionen von etwas, was die hegemoniale Codierung eines Werks nicht lediglich anders liest, sondern etwas vollkommen anderes daraus produziert, ohne beliebig zu sein.

---

<sup>79</sup> Vgl. David Morley: *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*. Sussex: Comedia 1992; Ien Ang: *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York/London: Routledge 1985; Stuart Hall: „Encoding/Decoding“, in: Simon During (Hrsg.): *The Cultural Studies Reader*. New York/London: Routledge 2007, S. 477-486; Janice Radcliff: „Women read the Romance: The Interaction of Text and Context“, in: *Feminist Studies*, Vol. 9, No. 1 1983, S. 53-78.

<sup>80</sup> Vgl. Henry Jenkins: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York/London: Routledge 1992; für eine Übersicht vgl. Gillian Rose: *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Beverly Hills: Sage 2011, S. 267ff.

<sup>81</sup> Es geht mir nicht um Fan-Kulturen und ihre kreativen Netzwerke, obwohl dies ein relevantes Thema ist und auch derzeit beforscht wird. Ebd.



Das demokratische und zugleich innovative Element an Ien Angs Studie zu den melodramatischen Gefühlen in *Dallas* ist, dass sie ihre eigene Leidenschaft für die Serie zum Ausgangspunkt macht und von dort aus das Publikum fragt: „Warum magst du die Serie?“<sup>82</sup> Hier geht es um ein Entgegenwirken der Tendenz sich in der empirischen Arbeit aus der Arbeit herauszunehmen.<sup>83</sup> Gegen den *God Trick* vermeintlicher Objektivierung bzw. der Objektivierung von Studienteilnehmerinnen wird eine auch heute noch eine viel diskutierte Reflexivität ins Feld geführt.<sup>84</sup> Ang macht ihr eigenes Begehren zum Ausgangspunkt und markiert damit ihr wissenschaftliches Interesse in Abgrenzung zu den ideellen Notwendigkeiten eines vom Sozialen entthobene Feld der Wissenschaft. Ang möchte, um den Erfolg von *Dallas* zu erklären nicht *über*, sondern *mit* den Zuschauer\_innen sprechen bzw. ihre Perspektive zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung machen. Dabei untersucht sie zugleich die melodramatische Struktur der Serie sowie die Aussagen der Frauen, die ihr Briefe schreiben. Interessant ist ebenfalls, dass es Ang um eine Vielheit von Stimmen geht, also eine sozialwissenschaftliche, empirische Dimension, die nicht auf die Individualität einer einzelnen Zuschauerin beschränkt ist, die aber auch nicht unter Typen oder Cluster subsummiert wird, sondern eher Tendenzen von Erfahrungen bilden, die sie in ihren film- und fernsehwissenschaftlichen Bezügen extrapoliert. Dieses Beschreiben zwischen medialem Produkt und Zuschauer\_in ist eine Perspektive, die einlädt, weiter über Interaktionsweisen nachzudenken und nicht allein das Produkt *oder* die Rezeption in den Vordergrund zu stellen bzw. diese zu trennen. Die Prozesse der Rezeption erschöpfen sich weder im gegenläufigen Umkodieren noch im Subjekt. Ang stellt Ergebnisse über *Dallas* als auch die Rezeptionsweisen dar; beides spielt somit schon auf analytischer Ebene zusammen.

Stuart Hall systematisiert die Rezeptionsweisen eines Mediums mit den drei Lesarten hegemonial, counterhegemonial und vermittelnd, d.h. aushandelnd.<sup>85</sup> Zentrale Akteurin in diesem Prozess ist das Subjekt als Knotenpunkt semiotischer Relektüren durch Cluster wie *race*, *class* und *gender*. Zentral für Hall ist die Potentialität einer sozialen Gegen-Praktik,

---

<sup>82</sup> Vgl. Ang: *Dallas*, S. 19.

<sup>83</sup> Rainer Winter bemerkte eine große Standpunktaffinität der Cultural Studies in solchen Ansätzen. Vgl. Rainer Winter: „Cultural Studies“, in: Ruth Ayaß und Jörg Bergmann: *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 423-434, S. 428.

<sup>84</sup> Vgl. zu Reflexivität in aktuelleren Ansätzen der Cultural Studies Beverly Skeggs, Nancy Thumin und Helen Wood: „Oh Goodness, I am watching Reality TV: How Methods make Class in Audience Research“, in: *European Journal of Cultural Studies*, Vol 11 (19) 2008, S. 5-24.

<sup>85</sup> Vgl. Hall: *Decoding*, S. 483.

die sich auf den medialen Text bezieht, diesen aber gegenläufig oder abweichend bzw. aushandelnd liest.

Diese Prozesse rücken in den Texten John Fiskes noch genauer ins Zentrum. Fiske versteht den gesamten Prozess des Lesens und Aneignens als Kreislauf. In dieser prozessualen Sicht sind Leben und Text für ihn strukturanalog, die soziale und kulturelle Erfahrung sind in den „Momenten des Fernsehens“ ununterscheidbar.<sup>86</sup> Hier scheint es gar nicht so sehr das einzelne, starke oder widerständige Subjekt zu sein, dass durch das Tragen bestimmter modischer Zeichen, das Bearbeiten von Jeans und die feministische Lesart von Madonna dem hegemonialen Text entgegensteht. Es sind die kulturellen *Prozesse*, die durch textuelle und soziale Erfahrung zirkulieren und die eine performative Wiederholung und Verschiebung verursachen. Dass diese medial-menschlichen Austauschprozesse jedoch zugunsten textueller Lesarten favorisiert werden, bleibt eine unüberbrückbare, aber produktive Differenz zu einer Herangehensweise, die die Erfahrung in und unterhalb der Zeichenzirkulationen zum Ausgangspunkt macht. In Fiskes „producerly text“ der Populärkultur verhält es sich im Gegensatz zum „writerly text“ so, dass dieser bewusst defizitär gestaltet wird.<sup>87</sup> Dieses Defizit ist jedoch eben keines gegenüber dem autonomen Werkcharakter hochkultureller Produktionen. Fiske setzt den populären Text in einen Gebrauchszusammenhang, der durch sein ‚Defizit‘ an Autonomie seine sozialen Gebrauchsweisen überhaupt erst ermöglicht. Entscheidend ist dabei die Zirkulation der Texte, nicht ihre „Selbstgenügsamkeit“.<sup>88</sup> Erst im Gebrauch erhält der Text seine Bedeutung. Daher setzt Fiske den interpretativen und hermeneutischen Theorien der kritischen Theorie, der Psychoanalyse und der kulturkritischen Theorie der Frankfurter Schule entgegen, dass Zirkulation nicht als Nebenprodukt, sondern als Fluchtpunkt der Analyse fungiert. In dieser Arbeit untersuche ich keine Gebrauchsweisen, d.h. ich gehe weniger ethnographisch vor und schaue mir keine alltäglichen Gebrauchsweisen bzw. „Kontexte“<sup>89</sup> wie kollektives Schauen, Konzerte, Foren oder Wohnzimmer an.

Die theoretischen Schlüsse und derart ausgelegte Untersuchungen sind dennoch sehr wichtig, denn Fiske rückt nicht das Individuum allein oder das mediale Produkt, sondern

---

<sup>86</sup> John Fiske: „Augenblicke des Fernsehens. Weder Text noch Publikum“, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahlke und Britta Neitzel (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: DVA 2008, S. 234-253.

<sup>87</sup> Vgl. John Fiske: „Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur“, in: Andreas Hepp und Rainer Winter (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: VS 2008, S. 41-60.

<sup>88</sup> Vgl. Fiske: „Populäre Texte“, S. 56.

<sup>89</sup> Ien Ang: „Radikaler Kontextualismus und Ethnografie in der Rezeptionsforschung“, in: Hepp/Winter: *Kultur*, S. 61–79.

die Konstruktion eines kontextgebundenen kollektiven Publikums wie die eingangs erwähnte Gruppe Studierender in den Vordergrund, die ein *Audiencing*<sup>90</sup> produzieren und damit an der kulturellen Zirkulation und Verschiebung bestimmter hegemonialer Bedeutungen, wie der heterosexuellen Kleinfamilie auf dem Sofa, mitarbeiten. Der *producerly* Text besitzt keine Offenheit, die ihn zu etwas den sozialen Gebrauchsweisen enthobenem Irreduziblen macht. Sein ‚Mangel‘ ist der Exzess an Bedeutung, seine Offenheit ist keine Enthobenheit, sondern eine Heteroglossie und sogar Widersprüchlichkeit, die den Gebrauch provoziert. Fiske fokussiert damit ein Feld des Erkenntnisinteresses *zwischen* Text und Publikum. Populäre Texte funktionieren, wie er an dem Phänomen Madonna diskutiert, zugleich affirmativ *und* subversiv.

So ist Madonna (...) unter einigen Feministinnen ein Symbol für die Wiedereinschreibung patriarchaler Werte, unter einigen Männern ein Objekt des voyeuristischen Vergnügens und unter vielen jungen weiblichen Fans ein Repräsentant von Vitalität und Kraft. Madonna bleibt als Text – oder sogar als eine Serie von Texten – solange unvollständig, bis sie im Kontext der sozialen Zirkulation von Bedeutung betrachtet wird. (...) Sie stellt einen exemplarischen populären Text dar, weil sie so voll von Widersprüchen ist (...).<sup>91</sup>

Madonna und die Aktualisierung ihres Potentials kann erst durch die Lesart bzw. Gebrauchsweise durch das Publikum – von Fiske „die Leute“ genannt – abgelesen werden. Das Produkt bleibt also im Hinblick auf die Rezeption des Publikums defizitär. Der mediale Text bleibt notwendig unbestimmt und wird erst durch den Kontext aktualisiert. Die Polysemie und Heteroglossie des televisuellen Textes bleibt solange unbestimmt, bis sie auf eine außerhalb ihrer stattfindende Rezeption trifft. Während Hall noch stärker auf einer Nachricht besteht (*encoding*), die dem medialen Produkt durch ihre hegemoniale Produktionsweise aufgeprägt wurde, (hier orientiert sich Hall an Ernesto Laclau), geht Fiske von einer Offenheit des Textes aus, die ein Pastiche unterschiedlicher Botschaften zugleich darstellt. Der Text sei ein „Mittel“ der Zirkulation von Bedeutung und „Vergnügen“ (*pleasure*) und die Populärkultur die Erforschungsgrundlage dieser Zirkulation. Dabei weist Fiske zugleich auf ein inhärentes Problem hin: „Einen Text als privilegiertes Objekt zu behandeln, heißt, diese Zirkulation an einem bestimmten, möglicherweise vorteilhaften Punkt einzufrieren“.<sup>92</sup> Die Betonung der Zirkulation und des Prozesses der Semiose ist zunächst begrüßenswert, könnte man daran anschließend doch Prozesse der Remedialisierung bzw. der Individuation analysieren. Sie haben aber eine problematische Grundannahme: Madonna wird als „Text“ gesehen und die

---

<sup>90</sup> Fiske: *Audiencing*.

<sup>91</sup> Fiske: Populäre Texte, S. 56.

<sup>92</sup> Fiske: Populäre Texte, S. 56.

Zuschauer\_in als Ort des Lesens dieses Textes. Die Zirkulation wird hier an einem bestimmten Ort „eingefroren“. Markus Stauff weist darauf hin, dass durch eine solche Lesart die Zuschauer\_in zu einem neuen Diskursknotenpunkt der Wahrheitsproduktion werden könne, da erst er bzw. sie die Bedeutung eines kulturellen Textes realisieren könne.<sup>93</sup> Folgt man Fiskes eher prozessuellem Ansatz und konzipiert eine empirische Ebene, die ein relationaler *Feedbackloop*, ein Netzwerk zum Ausgangspunkt erklärt (bzw. zur Bewegung des Forschens) und nicht das Subjekt, in dem sich der Sinn eines Textes ‚zeigt‘, könnte man diesen Einwand aufnehmen. Stauff schlägt vor, die Zuschauer\_in als einen „Knotenpunkt“ in der kulturellen und medialen Zirkulation zu sehen. Ein Netzwerk, Prozess oder Gefüge macht es, so müsste man anknüpfen, unmöglich, bzw. nicht sinnvoll, eine einzelne Person zu rekonstruieren bzw. zu untersuchen. Die Zuschauer\_in bleibt Stauff zufolge eine „operationale Fiktion“<sup>94</sup> und kann eben kein empirisch erfassbares Individuum sein, da diese immer schon in den Kategorien der Produktion (z.B. *race, class, gender*) angelegt sei. Die Produktion der Zuschauer\_in als Ort der „Wahrheit“ hängt mit ihrem ihr zugesprochenen kreativen Potential zusammen und der Aufwertung der „Widerständigkeit“ durch die *Cultural Studies*, so Stauff.<sup>95</sup> Spricht man dem Publikum allerdings eine Kreativität und eine Produktivität des Prozesses zu und löst diese von dem Status des Subjekts einerseits und andererseits von dem Status der Erfüllung des Sinns des medialen Produkts, dezentriert man das Individuum auch als gefrorenen Punkt der Analyse. So entsteht eine prozessuale und performative Dimension der von Fiske (und anderen) gelegten Grundlagen. Denn als Ort der Wahrheit erscheint der oder diejenige einerseits in ihrer oder seiner Rolle als Subjekt und andererseits als Garant des Sinns für das unabgeschlossene mediale Produkt.

Die grundsätzliche Annahme, dass Prozesse des *Audiencings* schöpferisch sind, muss nicht zwangsläufig mit einer subjektivierenden Machttechnik einhergehen. Es muss nicht automatisch eine Subjektivierung prozessualer, performativer und relationaler Gefüge geben, so wie der entstehende Sinnbildungs- oder Zeichenprozess nicht automatisch auf das audiovisuelle Produkt als dessen Sinngehalt zurückgeführt werden muss. Die Rezeption kann auch neue Gefüge, Semiosen und Haecceitas schöpfen. Die Haecceitas wären als Weise der Individuation ein daran angeschlossener Prozess, der einen neuen Prozess und neue Erfahrungen hervorbringt. Es gilt, dieses Projekt der *Cultural Studies*

---

<sup>93</sup> Markus Stauff: *Das neue Fernsehen: Machtanalyse, Gouvernementalität und digitale Medien*. Münster: LIT 2005, S. 85-108.

<sup>94</sup> Stauff: *Fernsehen*, S. 104.

<sup>95</sup> Stauff: *Fernsehen*, S. 90ff..

weiter zu führen, aber mit anderen theoretischen Implikationen, bezogen auf die Prozessualität der kulturellen und semiotischen Prozesse. Die unabgeschlossenen populären Texte, ihr „offenes Ineinanderfließen ins Alltagsleben“, <sup>96</sup> die jede Unterscheidung zwischen Text und Leben auflöst, dürfen nicht zugunsten einer rein semiotischen Sichtweise Grundlage der Untersuchung werden. So erschöpfen sich Prozesse der Rezeption nicht in der Textualität und Signifikation von Zeichen, deren Offenheit allein polysemisch wäre. Vielmehr muss die Annahme von Kultur als Text hinterfragt werden. Gerade die Rezeption ist von Intensitäten und Affekten, von Erfahrungen gekennzeichnet. Fiske deutet dies an, wenn er vom Vergnügen der Semiose spricht. Er meint damit aber vor allem die Verschiebung und das wiederholende Umdeuten von Texten, wie es beispielsweise in mehrdeutigen Wortspielen stattfindet, in denen sich die Offenheit des kulturellen Textes selbst ausstellt.<sup>97</sup> Stauffs Vorschlag einer an die Literaturwissenschaft anknüpfende Intertextualität, die Produktion und Rezeption innerhalb ineinander greifender Prozesse verortet, grenzt aber ebenfalls die Dimension der Erfahrung aus. Mit Gerhard spricht er von einem „Zusammenspiel semiotischer Texte und anderer semiotischer Prozesse“, in denen die Leser\_in „zum Vernetzungspunkt und Mitspieler wird“.<sup>98</sup> Damit löst er zwar die Trennung oder die Dichotomie zwischen medialen Produkten und Zuschauer\_innen zugunsten einer dispositivartigen Sichtweise auf, löst aber auch durch eine Interaktion nicht grundsätzlich die Konzentration auf die semiotischen Prozesse auf. Jede Textanalyse kann Rezeptionsanalyse, Zirkulation und wechselseitige Konstitution sein.

Fragmente und Teilelemente medialer Produkte (...) und kultureller Praktiken werden nicht in einem Text, sondern in einem übergreifenden Prozess der Intertextualität oder der Hegemoniebildung aufeinander bezogen. (...) Bedeutungsprozesse realisieren sich ebenso wie Machtverhältnisse eher in Durchgangs- als in Endpunkten.<sup>99</sup>

Zuschauer\_innen fungieren als Auswertung der Medien selbst, so Stauff, und werden so als regulierbares Objekt für die Marktforschung mitkonstruiert. Dabei sei das Emanzipationsstreben der Cultural Studies in Absetzung von einem „patriarchalen Modell“ der Zuschauer\_innenforschung, das linear-kausale Wirkungen untersucht und die Zuschauer\_in einer regulierenden Sorge unterwirft, auch an der Festschreibung eines repressiven Machtmodells beteiligt, in welchem die Zuschauer\_innen gleichsam „von

---

<sup>96</sup> Fiske: „Populäre Texte“, S. 58.

<sup>97</sup> Fiske: „Populäre Texte“, S. 55.

<sup>98</sup> Stauff: *Fernsehen*, S. 103.

<sup>99</sup> Stauff: *Fernsehen*, S. 104.

unten“ durch widerständige und decodierende, resignifizierende und verschiebende Praktiken Widerstand leisten. Hier kann man anmerken, dass das Neue und Verschiebende nicht automatisch eine Aneignung im Sinne einer machtfreien Zone hervorbringt. Macht ist in relationalen Begriffen ein Verhältnis und schöpft neue Verhältnisse. Aneignung suggeriert auch, dass diese Gegenmachtposition mit dem Subjekt einhergeht und dass das Subjekt ein Gegenpol der Macht sei. Vor diesem Hintergrund ist Stauffs Intervention fruchtbar – immerhin hatte Foucault selbst die Subjektivierung zum Knotenpunkt zeitgenössischer Machttechniken der Gouvernementalität erklärt. Es bleibt aber zu hinterfragen, ob damit jede Untersuchung des Publikums in Frage zu stellen ist, wie Stauff schreibt:<sup>100</sup> *Cultural Studies* verhalten sich ihm zufolge mit ihrem Machtbegriff wie eine Lesart derer, die eine monolithische Repression annehmen und die Foucault als Vertreter\_innen der „Repressionshypothese“ in *Sexualität und Wahrheit* kritisiert.<sup>101</sup> Eine Lesart von Affekt und Begehren würde dies es Problem ebenso adressieren, wie die potentielle Offenheit, die die *Cultural Studies* für Rezeptionsprozesse als kulturelle Prozesse eingeklagt haben. Diese geht allerdings mit einer Ereignisdimension der Affizierung und des Werdens einher und hängt notwendigerweise mit einem Denken nicht nur textueller Lektüre und Relektüre, mit Signifikations- und Resignifikationsprozessen zusammen, sondern mit einer virtuellen Dimension, die auch nicht aufs Subjekt und nicht auf den ‚Ursprungstext‘ bezogen ist, dessen Sinngehalt verwirklicht wird. D.h. Rezeption bildet nicht die gleichen, sozialen und kulturellen Kategorien ab, die auch auf den medialen Text angewendet werden können, auch wenn dies ihre Austauschbarkeit und Kompatibilität (ihr „Fließen in den Alltag“) zu beschreiben vermag. In den Intra-aktionen und nicht-linearen Feedbackloops treten immer neue, noch unbekannte maschinische Dimensionen von Affekt und Begehren auf. Hier ist das Problem nicht die Integration in intertextuelle Prozesse, sondern die Bindung dieser an Zuschauer\_innensubjekte, die dadurch erzeugt werden. Das Problem ist auch nicht allein die Fokussierung auf repressive Machtmodelle, wie Stauff sie kritisiert, sondern auf diskursive, ideologische Machtmodelle, die der zeitgenössischen Politik des Affekts nicht gerecht werden.

Für Fiske scheint sich die Dimension des Vergnügens im Widerstand gegen herrschende Zeichenregime zu erschöpfen. Der Begriff des Begehrens umfasst jedoch einen viel

---

<sup>100</sup> Vgl. Stauff: *Fernsehen*, S. 106.

<sup>101</sup> Vgl. Stauff: *Fernsehen*, S. 98. Hier möchte ich den Begriff einer „Ökologie der Macht“ anbringen, in der eine Vielzahl an Kräften in das jeweilige Gefüge eingeht und dieses aber zugleich ermächtigt und als Diagramm übersteigt, als selbst Macht bezogen auf einen Kontext (ereignishaft) hat oder sogar produziert (hervorbringt) (Kapitel 7).

weiteren und nicht subjektzentrierten Zusammenhang, der auch das „Vergnügen“ der Affirmation und des Anders-Werdens einander nicht gegenüberstellt. Nicht nur Medien werden anders und verschieben sich durch subversive Lesarten, Begehrensgefüge als Werdensprozesse werden produziert. Der populäre Text, hierin bleibt Fiske zuzustimmen, ist ein Text der Auseinandersetzung, der Öffnung und Schließung,<sup>102</sup> also der De- und Reterritorialisierung. Das „Vergnügen“ erschöpft sich jedoch nicht in der „Kontrolle“ des Textes durch sein Gegenlesen, sondern der Bejahung der Wirkung in ihrer Nicht-Linearität.

## 2.4 Von den *Cultural Studies* zum Affekt und zur Modulation

Vom *Encoding/Decoding* möchte ich zum Begriff des Affekts und der Modulation überwechseln. Brian Massumi macht die Prämissen der Kulturanalysen zum Ausgangspunkt prozessorientierter Überlegungen von Körper und Affekt. Zum Problem der *Cultural Studies* aus einer post-konstruktivistischen Sicht schreibt er, dass aus Angst vor einem naiven Realismus oder Empirismus alle möglichen Phänomene als kulturelle Konstruktionen gedeutet wurden. Damit wurde der Prozess der Erfahrung ausgegrenzt und in der Folge die Mikroprozessualität von Affekten und Intensitäten. Doch wohin mit dem eigentlichen Prozess der Transformation, oder wohin mit den Intensitäten, Affekten, ganz einfach: der Erfahrung?

If the everyday was no longer a place of rupture or revolt, as it had been in glimpses at certain privileged historical junctures, it might still be a sight of modest acts of resistance or ‚subversion‘ keeping alive the possibility of systemic change. There were practices of ‚reading‘ or ‚decoding‘ counter to the dominant ideological scheme of things. The body was seen to be centrally involved in the everyday practice of resistance. If properly they may also unmake sense by scrambling significations already in place.<sup>103</sup>

Aber wie kommt die *Sinnlichkeit* in die *sinnbildenden* Prozesse? Wie kann das coding oder die Signifikation ohne einen Prozess der (Mikro-) Perzeption überhaupt funktionieren? „Make and unmake sense as they might, they don't *sense*. Sensation is utterly redundant to their description. Or worse, it is destructive to it, because it appears to an unmediated experience.“<sup>104</sup>

Stuart Hall hat das *decoding* als eine Art widerständige Haltung gegen die Reproduktionen der Zeichenregime eingeführt:

---

<sup>102</sup> Vgl. Fiske: Populäre Texte, S. 58.

<sup>103</sup> Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham und London: Duke UP 2002, S. 2.

<sup>104</sup> Massumi: *Parables*, S. 2.

Coding in turn came to be thought in terms of positioning on a grid. The grid was conceived as an oppositional framework of cultural constructed significations, male vs. female, black vs. white (...). A body corresponded to a site on the grid defined by an overlapping of one term for each pair. The body came to be defined by its priming on the grid (...). Because every body-subject was so determinately local, it was boxed into its site on the cultural map: gridlock.<sup>105</sup>

Die *grids*, die kulturellen Determinanten, ersetzen die Bewegungen. Nicht nur die bereits vorhandenen kulturellen Muster werden re-kombiniert. Das Netz selbst muss verändert werden und nicht nur kombinatorische Permutationen bilden. Ein Subjekt als widerständigen Punkt innerhalb des *grids* zu postulieren, wie es die Cultural Studies tun, begegnet dem Prozess mit einer Feststellung:

Is the body as linked to a particular subject position anything more than a local embodiment of ideology? How does a body perform its way out of a definitions frame work that is not only responsible for its very construction but seems to prescript every possible signifying und counter signifying move as selection from a repertoire of possible permutations on a limited set of predetermined terms?<sup>106</sup>

Der Körper wird über einen Nullpunkt der Bewegungslosigkeit definiert, d.h. dass die kulturelle Matrix aus stabilen und rekombinierbaren Klassifizierungen besteht. Diese kulturellen „freeze frames“ verorten jeden Körper innerhalb eines Netzes, welches dieser auf seine spezifische Weise rekombiniert. Für Massumi ist daher die Ereignishaftigkeit in Verbindung mit einem prozessualen, „unkörperlichen“ Materialismus der Affizierungen zentral, die die Bewegung und Transformation selbst bedeuten und in die Forschung eintragen. Vor allem in Verbindung mit dem Begriff des Affekts verweist er auf zwei Beispiele aus einem medialen Kontext, die die Ereignishaftigkeit der Affizierung als Intensivierung von Tendenzen, gerade aber nicht als linear herausstellen sollen. Der Affekt funktioniert nicht ausschließlich für menschliche Prozesse der Rezeption und ist daher für eine Perspektive des Gefüges sehr fruchtbar.<sup>107</sup>

Massumis Affektkonzept im Anschluss an Spinoza und Deleuze beruht auf einer Relektüre eines psychologischen Experiments, das durch Hautspannungsmessung und Herzschlag nicht nur ein Auseinanderklaffen bewusster und unbewusster Wirkungen zeigt, sondern auch ihre Paradoxien und ihre Nicht-Linearität. Die Intensitäten des Affekts entsprechen nicht einer Rezeptionssituation, die sich aufgrund der Inhalte in traurig und fröhlich niederschlägt. Vielmehr reagiert der Körper ‚über Kreuz‘ und nicht

---

<sup>105</sup> Massumi: *Parables*, S. 3.

<sup>106</sup> Massumi: *Parables*, S. 3.

<sup>107</sup> Vgl. zum Begriff des Affekts, wie er hier diskutiert wird das Kapitel „The Autonomy of Affect“ in: Massumi: *Parables*, S. 23–45.



logisch, nicht auf die Emotionen, sondern auf die Intensitäten reagierend, die als virtuelle Tendenzen im kommunizierten Inhalt eingefaltet sind.<sup>108</sup>

Der Affektbegriff ist vielfach mit der Medienwirkungsforschung in Zusammenhang gebracht worden.<sup>109</sup> Er ist als ein ontogenetisches Quantum zu verstehen, das Werdensprozesse intensiviert und anstößt, die nichtlineare Feedbackloops intensivieren. Nicht im Affekt ist der Prozess schon enthalten, er stellt vielmehr eine virtuelle Tendenz dar. Wirkungsforschung ist daher zentral mit Affektforschung verbunden – allerdings mit Wirkungen, die gegen sich selbst als Konzept eine Paradoxie darstellen, da sie nicht-linear und daher absolut mannigfaltig in ihrem Ausdruck sind. Sie sind ein Prozess, in dem keine Entitäten Wirkungen enthalten und Prozesse steuern. „The strength or duration of the images effect could be called intensity. What comes out here is that there is no correspondence or conformity between qualities and intensity. If there is a relation, it is of another nature.“<sup>110</sup>

Kognition und körperliche Ebene reagieren darin nicht widersprüchlicher als es die Emotion des Medieninhalts und die darin enthaltenden nicht-phänomenalen Affekte sind. Die affektive Ebene ist ‚schneller‘ als die Kategorisierung der Intensität als Emotion.<sup>111</sup> Der Affekt erzeugt Spannungen zwischen körperlicher und bewusster Ebene, die daraus entstehenden Prozesse sind allerdings nicht vorherbestimmbar. So hat man Kindern einen Video-Clip in drei Variationen gezeigt. Ihre Aussagen, wie sie diesen bewerten, geht nicht aus den gezeigten Emotionen hervor. Eine fröhliche Version des gleichen Clips kann neutral und die neutrale Version traurig aufgefasst werden.

The gap noted earlier is not only between content and effect. It is also between the form of content-signification as a conventional system of distinctive difference and intensity. The disconnecting between form/content and intensity/effect is not just negative: it enables a different connectivity, a different difference, in parallel.<sup>112</sup>

Zudem fehlt zwischen dem Ausschlag auf dem Messgerät und der Reaktion der Proband\_innen laut der Kommunikationswissenschaftlerin Herta Sturm und ihrer Forschergruppe eine halbe Sekunde, in der scheinbar körperliche Reaktion und Bewusstsein auseinanderfallen und der Körper fremdgesteuert wird. Massumi zufolge geht diese Halbsekunde gerade nicht verloren, sondern ist „überevull“ mit Ereignissen.

---

<sup>108</sup> Vgl. Massumi: *Parables*, S. 25f.

<sup>109</sup> Vgl. bspw. Anna Gibbs: „Affect Theory and Audience“, in: Virginia Nightingale (Hrsg.): *The Handbook of Media Audiences*, Chichester: Wiley-Blackwell 2011, S. 251–266.

<sup>110</sup> Massumi: *Parables*, S. 24.

<sup>111</sup> Massumi spricht von der „(...) primacy of the affection in image reception“ und „The event of image reception is multileven, or at least bi-level“ Massumi: *Parables*, S. 24.

<sup>112</sup> Massumi: *Parables*, S. 25-26.

Hier wird der Mangel verkehrt: Aus dem Mangel der Abwesenheit wird eine kreative und schöpferische Mikro-Dauer: „It is like a temporal sink (...) It is not exactly passivity, because it is filled with motion, vibrating motion, resonance.“<sup>113</sup>

Affekt ist ein Anstoß oder die Schwelle (*threshold*) zum Werden. Hier ist zentral, dass der Affekt als Übertragungspotential gerade nicht das ist, was übertragen wird, sondern das, was eine neue Operation (der Individuation) auf einer anderen Ebene anstößt.<sup>114</sup> Diese Transduktion ist weder Induktion noch Deduktion, sondern das Überschreiten eines Spannungsdifferentials als dessen ‚Lösung‘. Da jedes leitende Material eine unterschiedliche Qualität aufweist, wird nicht eine Materie von einem Signal durchquert, vielmehr ist die Information eine In-formation, die nicht eine Form auf ein Material oder einen Körper setzt oder diesen durchquert, sondern seine Fähigkeiten affiziert zu werden zur virtuellen Schnittstelle der Reaktion machen. So werden multiple, energetische Prozesse der Formung angestoßen, die aber eine Eigenlogik der Modulation als Übertragung entwickeln und nicht den Affekt oder die transduktive Intensität verwirklichen. Die Affizierung ist keine Übertragung, sondern ein Werden mit offener, ereignishafter Dynamik, die mit dem Milieu zusammenhängt, in welchem sich der *threshold* als Schwelle intensiviert. Nicht nur der Code wird (de-)codiert und geht in einen offenen, semiotischen Prozess über, wie es Fiske oder Hall zufolge wäre, vielmehr werden durch die Virtualität der Materie offene Individuations- und In-formationsprozesse, die modulieren, angestoßen. In der Modulation werden Signale und Prozess untrennbar verbunden. Die Modulation ist Materie-Prozess: In-Formation.<sup>115</sup> Der Affektbegriff als Transduktion von Signalen ist für eine ökologische, prozessuale und relationale Publikumsforschung zentral, weil er Relationen, aber keine Wirkungen als lineare Übertragungen einer Kraft auf einen unbeweglichen Körper postuliert, sondern offene Prozesse der In-Formierung, in denen Ereignisse und Transformationen, nicht aber die Repräsentationen von Wirkungen stattfinden. D.h. es überträgt sich nicht das, was wir in dem medialen Produkt bereits erkennen (also als ob das Produkt als solches wirkt, wie es sich phänomenal darstellt), vielmehr bilden sich Intensitäten und Spannungen, die sich zur Auslösung von Kaskaden entwickeln, und die sich von Kaskade zu Kaskade als Quantensprünge vollziehen.<sup>116</sup> Die Interferenz dieser Prozesse kann durchaus zu einem

---

<sup>113</sup> Massumi: *Parables*, S. 26.

<sup>114</sup> Vgl. Massumi, *Semblance*, S. 34f., zum Begriff der Individuation bei Simondon vgl. Kapitel 4.

<sup>115</sup> Erin Manning liest den Affekt als Transduktion: Vgl. Manning: *Always More Than One. Individuation's Dance*. Durham und London: 2013, S. 18f.. Dies wird in den folgenden Kapiteln wiederholt aufgegriffen werden.

<sup>116</sup> Vgl. Massumi: *Parables*, S. 34ff.

*dampening* (einer Dämpfung) führen. Dies steht der Intensität nicht entgegen. Transduktion ist also auch Modulation. Affektion durchquert verschiedenen maschinelle, technische und mediale Bereiche und muss nicht zwangsläufig menschliche Übertragungswege nehmen. Es ist aber auch nicht der Kitt zwischen Menschen und Maschinen. Das bedeutet, dass Affekte nicht/menschliche Formierungs- und Deformierungsprozesse (In-formationen) anstoßen können. Auch Collagen und sprachliche Äußerungsgefüge werden als Modulationen erzeugt. Der Affekt intensiviert oder schwächt Prozesse und Verfahren in ihrer Dynamik, indem er ihre Geschwindigkeiten aufnimmt. Dies hat wiederum etwas mit dem Prozess zu tun, der sich nicht einfach lenken lässt, sondern interferiert, also eine spezifische Spannung oder Differenz zu anderen bildet.

Der Affekt überträgt keine Emotionen: Nicht Traurigkeit und Fröhlichkeit wird vom Körper des Films auf den Körper der Rezipient\_in abgebildet, sondern virtuelle Intensität, die sich in Beziehung zu einem Milieu verwirklicht, sich also relational ereignet. Weder eine Theorie des widerständischen Subjekts, noch eine phänomenologische Analyse können diese Dimension abbilden. Beide bleiben vielmehr einer subjektiven Sicht verhaftet. Der Affekt überbietet und unterbietet dieses subjektive Empfinden jedoch, er verstärkt und schwächt dessen Ausdruck ab, drückt sich jedoch nicht als solcher aus. Während die Emotionen den subjektiven Selbstbezug einer Empfindung bilden, sind die Affekte nicht „kategorial“. Sie haben eine Eigenlogik und sind daher „autonom“<sup>117</sup>. Affekt und Emotion bilden die aktuelle und virtuelle Seite eines jeden Ereignisses, auch wenn sie einander nicht entsprechen. „Every event takes place on both levels and between both levels, as they resonate together to form a larger system composed of two interacting systems following entirely different rules of formation.“<sup>118</sup>

Die Emotion faltet die Empfindung als Gegenständliche auf das Subjekt zurück, während der Affekt sie durch Spannung und Tendenz auslöst und sie zugleich übersteigt. Er ist jedoch nicht die virtuelle Entsprechung, sondern findet immer andere und neue Formen. Daher ist er zugleich von außen kommend und hat eine eigene Logik und ist auf die Entfaltung von Quanta bezogen. Dies steht in einem Verhältnis und widerspricht sich nicht. Die Beispiel, die Massumi wählt, um dies zu beschreiben, sind daher der Emergenz- und Chaostheorie entnommen. Der Affekt funktioniert für Milieus und Emergenzphänomene aller Art. Er ist ein Empfinden und eine Veränderung, die gerade

---

<sup>117</sup> Massumi: *Parables*, S. 35.

<sup>118</sup> Massumi: *Parables*, S. 26.

aufgrund ihres nicht-subjektiven Status von Medien und Menschen wahrgenommen werden.<sup>119</sup>

## 2.5 Visuelle Forschung und Collage als Forschungsmethode

Da die Arbeit mit Collagen auch auf nicht diskursiven Forschungsmethoden beruht, skizziere ich im Folgenden einige Entwicklungen im Feld visueller Forschung. In den letzten Jahren kann man eine verstärkte Zuwendung zum Bereich visueller Methoden feststellen.<sup>120</sup> Ich werde im Folgenden einige Kontexte der Verwendung visueller Methoden, vor allem der Collage nachzeichnen. Deutlich wird, dass es vor allem an Ansätzen zur Auswertung jenseits repräsentationaler Vorannahmen mangelt, die nicht rein künstlerisch aufgestellt sind.

Die Verwendung von Collagen in der Forschung lässt sich grob in drei Felder aufteilen: künstlerische Forschung, Arbeit mit Teilnehmer\_innen an Studien in der Sozialforschung und Pädagogik sowie als Darstellungsmethode von Wissenschaftler\_innen, die Materialanordnungen erstellen. Zwischen allen Formen gibt es Mischformen, wie es z.B. Patricia Leavy in dem Titel ihres Sammelbands *Method meets Art* aufnimmt.<sup>121</sup> Im Zuge der Diskussion um künstlerische Forschung ist auch die Collage wieder entdeckt worden. Im Anschluss möchte ich auf ältere Formen der Collagetechnik z.B. Brechts Arbeitsjournal eingehen, die den heutigen Diskursen der künstlerischen Forschung eine Genealogie bereitstellen.

### 2.5.1 Collage und Diagramm

Aus pädagogischen Kontexten ist die Collage bekannt, um Zusammenhänge darzustellen und zu visualisieren (in einer ähnlichen abgewandelten Form zur Verwendung des Diagrammbegriffs, kann man in Kontexten der Moderation von einem Diagramm der Collage sprechen). Bremer und Teiwes-Kügler haben aus diesen bildungswissenschaftlichen und pädagogischen Kontexten die Collage in die sozialwissenschaftliche Forschung integriert.<sup>122</sup> Als Visualisierungsform rückt die Collage

---

<sup>119</sup> Eine Lesart der maschinellen Affektion stammt z.B. von Mark Hansen, vgl. Mark B. Hansen: *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*. Chicago: University of Chicago Press 2015.

<sup>120</sup> Vgl. Rose: *Visual Methodologies*; Sarah Pink: *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London: Sage 2007; Sarah Pink: *Advances in Visual Methodology*. Los Angeles: Sage 2012; Jason Hughes (Hrsg.): *Sage Visual Methods*. Los Angeles: Sage 2012; Arndt Schneider und Christopher Wright: *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford: Berg 2010.

<sup>121</sup> Vgl. Patricia Leavy: *Method Meets Art: Arts Based Research*. New York: The Guilford Press 2008.

<sup>122</sup> Vgl. Bremer et al.: Gruppenwerkstatt; John Cussans: „Diagramm as thinking machine: Art as metapractice“. Online unter *Diagram Research Use and Generation Group*: <https://freefreeschool.wordpress.com/2012/07/08/diagram-research-use-and-generation-group/> (2012).

in die Nähe des Diagramms. Für Schüler\_innen und Teilnehmer\_innen von Workshops bzw. in der Erwachsenenbildung bietet die Collage eine kreative und kollaborative Möglichkeit Diskussionen anzustoßen, Positionen festzulegen und Grafiken einfach herzustellen ohne auf technische Hilfsmittel zurückgreifen zu müssen. Die Collage kann natürlich auch digital erstellt werden, wie man auf jeder Homepage sehen kann, die collageartig aufgebaut ist. Allerdings ist das Vorgehen mit Zeitschriftenmaterial niedrighschwelliger, weswegen es für den Forschungskontext, die Bremer et al. folgen verwendet wurde.

Die Collagen in dieser Arbeit sind als Diagramm im Zwischenraum dieser Genealogien entstanden. Wie bereits argumentiert wurde, entstammen sie einer kritischen und kunstkritischen Dimension, sind aber auch nicht-repräsentative Diagramme und Akteur\_innen im Prozess einer eher künstlerischen Forschung, da sie nicht für auflösbare Kategorien und soziale Differenzen stehen. Sie sind darüber hinaus Diagramme von erst durch sie entstehenden Theorien der Wahrnehmung und Erfahrung. Diagramm heißt nicht Medium einer Darstellung zu sein, sondern die Herstellung neuer Relationen. Das Diagramm erfindet im Zusammenspiel von Bildern und Texten neue Begehrens- und Machtkonstellationen. Es ist ein Diagramm eher im Sinne einer künstlerischen Arbeit, die nicht auf die Botschaft einer Künstler\_in reduziert werden kann, jedoch auch nicht in einer rein ästhetischen Betrachtungsweise oder in Kunst-Diskursen aufgeht. So ist das Anliegen hier nicht auf kunst- *oder* sozialwissenschaftliche Themen zu beschränken, sondern beide Dimensionen zugleich, die darüber hinaus mit wahrnehmungstheoretischen Fragestellungen verbunden werden. Es haben sich durch Diskurse der künstlerischen Forschung Mischformen zwischen Kunst und Wissenschaft in Bezug auf visuelle Forschungsmethoden und Collagen herausgebildet. Einige Künstler\_innen und Künstler-Forscher\_innen der letzten Jahre beschäftigen sich verstärkt mit Collagen. Man kann sie von der sozialwissenschaftlichen Verwendung abgrenzen, da sie die Collagen anderer nicht analysieren oder auswerten, sondern selbst herstellen und damit forschen. Im Gegensatz dazu werden Collagen in Sozial- und bildungswissenschaftlichen Kontexten wie Interviewmaterial ausgewertet, auch wenn sie, wie Bremer, spezielle ikonographische Auswertungsmethoden entwickeln, um dem Bild in der Forschung ‚gerecht‘ zu werden. Im Gegensatz dazu werden die Collagen vom *Artist-Researcher* selbst erstellt und dienen als Verfahren in einem Prozess.

---

Diagramme als künstlerisch-pädagogische Form helfen Cusans zufolge Studierenden komplexe Relationen interdisziplinär herzustellen.

Auch hier gibt es Tendenzen: In den Arbeiten von Corinna Dertnig gibt es z.B. eine eher künstlerische Auseinandersetzung,<sup>123</sup> in den Arbeiten der Künstler-Wissenschaftlerin Sher Doruff eher ein wissenschaftliches Erkenntnisinteresse.<sup>124</sup> Künstlerische Forschung wird jedoch nicht ausschließlich von Künstler\_innen praktiziert, wie im Zusammenhang dieser Arbeit argumentiert werden soll.

Susan Finley benutzt z.B. Collagen, um auf den Konstruktionscharakter von Frauenrollen in den Medien aufmerksam zu machen. Die Collagen bilden den Ausgangspunkt für Diskussionen mit Lehrerinnen über die Bedienung von Rollenbildern im Schulalltag. Die Collage ist hier Darstellung und Neuordnung des Materials in einem und visualisiert bestimmte Stereotypen durch Material aus den Medien, welches dadurch kritisiert werden soll.<sup>125</sup>

Kathleen Vaughan benutzt Collagen als Methode der Sammlung, Auswahl, Selektion, Analyse und Synthese für die Qualitative Sozialforschung.<sup>126</sup> Gene Diaz entwirft Collagen mit Texthybriden, um aus einer vorhandene eine neue Realität herzustellen.<sup>127</sup> Die Textcollage ist dabei zugleich Informationsträgerin und künstlerische Arbeit. Die Anordnung von Worten und Bildern bildet neue Verbindungen und Bedeutungen heraus. Während Finley einen eher didaktischen Ansatz wählt, sich mit medialen Bildern in Form von Collagen auseinanderzusetzen, sind Marye Viano Crowes Collagearbeiten

---

<sup>123</sup> Vgl. z.B. die Arbeit von Dertnig, „es zeichnet, es forscht, hopel, Weihnachtsmann“. Sie benutzt Collagen für eine Auseinandersetzung mit Bildern von Performances und dem Begriff der Performativität. Die abstrakte Beschreibung „es zeichnet, es forscht“ weist auf die nicht subjekt-zentrierte Dimension der Forschung durch Konstellationen und des Ausstellens der Collage bzw. der Ausstellung als Collage hin. Dertnig weist darauf hin, dass Collage repräsentationale Kontexte übersteigt bzw. in der Collage eine performative Dimension zentral ist. Die Collage ist bei ihr wie eine Ausstellungswand, sie ist eine Anordnung kleiner Ausschnitte. Sie verweist auf einen Ausstellungsrahmen und damit auf den Prozess der Herstellung. „I cannot pursue certain thought processes if I do not continually translate them into forms. Making a collage is an important form in order to reach a particular process (...)“ Carola Dertnig: Villach/Vienna, March 16, 2011“, in: Tom Holert und Carola Dertnig (Hrsg.): *Troubling Research: Performing Knowledge in the Arts*. Berlin: Sternberg Press 2014, S. 252-329, S. 260. Die Übertragung in collagenartige Strukturen als ein Denken zwischen Kunst und Wissenschaft stattfindender Übersetzungsprozess verschiedener Medien des Denkens und Forschens selbst steht im Vordergrund. Dieses materiell-ideelle Denken des Forschungsprozesses weite ich auf die Teilnehmer\_innen aus. Gefragt nach *tools* zwischen theoretischer und künstlerischer Forschung antwortet Dertnig: „Whether the outcome is a theoretical text or not is of no importance to me. In between I like making collages which can also produce a research tool or a subject of research.“ Dertnig: *Troubling*, S. 258. Für Dertnig ist die Collage die Inversion des akademischen Plagiats. Als bewusste Aufnahme und Verschiebung von Sinn dient sie hier der Auseinandersetzung zwischen Künstlerin und akademischem Feld.

<sup>124</sup> Vgl. Sher Doruff: „Diagrammatic Praxis“, in: *Research Catalog. An International Database for artistic Inquiry*, abrufbar unter: <http://www.researchcatalogue.net/view/?weave=6622>.

<sup>125</sup> Susan Finley: „Women Myths teacher Self-Images and Socialization to Feminine Stereotypes“, in: Carl Bagley und Mary Beth Cancienne: *Dancing the data*. New York u.a. 2002, S. 162-176.

<sup>126</sup> Vaughan stellt Collagen zusammen, um interdisziplinär zu forschen. Kathleen Vaughan: „Pieced Together. Collage as an Artist's method for interdisciplinary research“, in: *Journal for qualitative Methods* 4 (1), 2004, S. 1-21.

<sup>127</sup> Gene Diaz: „Artistic Inquiry: On Lighthouse Hill“, in: Bagley/Cancienne: *Dancing the Data*, S. 147- 161.

biographisch geprägt.<sup>128</sup> Sie vermischt in Form von Bildern Mikro- und Makrostrukturen. Sie bebildert ihre Kindheitserinnerungen aus einem patriarchal geprägten Umfeld der 1950er-Jahre mit allgemeinen Medienbildern und verbindet gesellschaftliche Rollenbilder aus den Medien mit persönlichen Erinnerungen. In beiden Fällen dienen die Neu-Anordnungen von Medien einer Kritik und einer Auseinandersetzung. Ähnlich wie in der Avantgardegeschichte der Collage wird hier der Aspekt der Neuordnung zu einer Kritik hegemonialer Bilder im doppelten Sinne eingesetzt. Hier allerdings handelt es sich um einen biographischen Kontext, die Collage verbindet Persönliches mit Sozialem und Überindividuellem. Dabei kommt es oft zu problematischen Kurzschlüssen, die zu einer Gleichsetzung von Bildern und Repräsentation mit der eigenen Biographie führen. Die Collage stellt ja gerade durch die Anordnung einen neuen Sinn her und ist keine beliebige Akkumulation von Bildern. Interessant an der biographischen und z.T. therapeutischen Arbeit mit Collagen ist die Dimension der Schnittstelle zwischen biographischen und medialen Repräsentationen, in denen allgemeine Bilder angeeignet werden. Beide Collagenarbeiten von Finley und Crowe gehen jedoch von einer impliziten Dimension medialer Beeinflussungen durch Rollenbilder aus.

Sher Doruff bringt die Collage als Diagramm bzw. als „mapping of movements of thought“<sup>129</sup> ein. Als Künstlerin und Forscherin interessiert sie das kartographieren des Zusammentreffens von Theorie und Praxis. Im Anschluss an Williams S. Burroughs Technik des *cut up* verwendet Sher Doruff die Collage als Technik zwischen Kunst und Wissenschaft bzw. als Form der *Research Creation*.<sup>130</sup>

Doruff bezieht sich im Anschluss an Deleuze, Peirce und Massumi auf einen relationalen und prozessualen Begriff des Diagramms. Sie bezieht sich vor allem auf Deleuze' Diskussion des Diagramms als Tableau oder Karte der Kräfteverhältnisse.<sup>131</sup> Das Diagramm versteht sich als Kartographie der Kräfteverhältnisse, die sich zwischen Inhalt und Ausdruck abspielt und zwischen Sagbarem und Sichtbarem vermittelt. Deleuze hat die Aussagen Foucaults dahingehend verstärkt, dass das Sichtbare nicht im Sagbaren aufgeht und dass es somit ein Außen der Diskurse gäbe. Die Vermessung jener Beziehung wird nun bei Doruff selbst als diagrammatisch gesehen und technisch und praktisch in Wort- und Textfragmenten bearbeitet. Umgekehrt verwendet Doruff die

---

<sup>128</sup> Vgl. zu den Arbeiten Crowes: Patricia Leavy: „Collage as Method“, in: Dies.: *Art Meets Method*, S. 222-227, S. 223f.

<sup>129</sup> Zum Konzept *Research Creation*, auch in Abgrenzung zu anderen Formen der künstlerischen Forschung vgl. Erin Manning und Brian Massumi: „Postscript to Generating the Impossible“, in: Dies.: *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*. Minnesota: University of Minnesota Press 2014, S. 135-151.

<sup>130</sup> Vgl. Sher Doruff: „Research Proposal“, in: *diagrammatic praxis*, S. 1.

<sup>131</sup> Vgl. für eine längere Diskussion dieser Konzepte Kapitel 7.

Technik der Collage, um den Begriff des Diagramms selbst zu verstehen.<sup>132</sup> Neben ihrer gestalterischen Collagentechnik in Form visueller wissenschaftlicher Essays (u.a. für „Inflexions“<sup>133</sup>) hat Doruff ihre Bild-Text-Collagen als gemeinsamen künstlerischen und wissenschaftlichen Beitrag über diagrammatisches Arbeiten im *research catalog* gestaltet. Ihre wissenschaftlichen Aufsätze erscheinen dort neben den Prozess-Archiven ihrer Arbeit als Collagen. Die ‚Präsentation‘ trägt hier selbst diagrammatische Züge.<sup>134</sup> Wie in ihrer Theoretisierung des Diagramms für den Bereich der *research creation*, gehen Text und Text-Bild-Collage mannigfaltige Beziehungen ein, die nicht im Geschriebenen aufgehen. Es ist der Versuch, eine Ebene des Prozesses einzubeziehen, die selbst neue Verbindungen zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren herstellt. Auch werden vielfach neue Relationen zwischen Text und Bild deutlich, wenn man abwechselnd den Text und die Collage bzw. die *cut ups* betrachtet. Sie stellen so nicht-lineare Kausalitäten zwischen dem, was man als Dokumentation der Prozesse ‚hin zum Schreiben‘ bezeichnen könnte und dem verschriftlichten Teil bzw. den Markierungen und Zeichnungen in den gelesenen Texten dar. Schreiben und *cut up* lassen sich jedoch nicht in Denken und Tun oder Theorie und Praxis auftrennen. Das Diagramm funktioniert als Karte performativ und produktiv aber nicht linear, es zeigt nicht was geschehen ist oder geschehen wird, sondern stellt eine Technik bereit, wie es in den Arbeiten Doruffs erscheint. Es kartographiert Beziehungen, ohne sie in eine textuelle Ordnung zu bringen und öffnet so multiple Innen-Außen Beziehungen zwischen Schreiben und Denken. Im Anschluss an Burroughs benutzt Doruff den Begriff „Port of Entry“<sup>135</sup>, um „in die Texte einzusteigen“, aber auch, um neue Beziehungen herzustellen. So verbindet sie Texte von Deleuze, Elizabeth Grosz und Jacques Rancière durch Querverbindungen, Pfeile, Bilder eigene Zeichnungen und Diagramme, um diese aufeinander zu beziehen ohne über sie zu schreiben. In täglichen Klebe-, Schneide-, und Lesesessions wächst auf einer Tapetenrolle ein Collagendiagramm als zeitlicher Prozess des Erarbeitens des *papers*.<sup>136</sup> In einem Diagramm geht es z.B. um drei *cut ups* von Rancière, in denen vor allem die Anstreichungen und Durchstreichungen im Text hervortreten: Das Diagramm streicht durch und bringt zugleich neues hervor.<sup>137</sup> Dabei flechtet sie collagenartig Erfahrungen

---

<sup>132</sup> Wie sie in einem persönlichen Gespräch mit der Autorin angibt.

<sup>133</sup> Vgl. Sher Doruff: „Hi Res ZeneZ and the ReadShift Boom!“, in: *Inflexions Journal for Research Creation Transversal Fields of Experience*, 4, 2010, S. 1-32.

<sup>134</sup> Vgl. z.B. Sher Doruff: „Cut up for Key Note“, in: Dies.: *Diagrammatic Praxis*.

<sup>135</sup> Vgl. Sher Doruff: „Ports of Entry“, in: *Diagrammatic Praxis*.

<sup>136</sup> Vgl. Sher Doruff: „Reading Practice: Rancieres Future of the Image“, in: Dies.: *Diagrammatic Praxis*.

<sup>137</sup> Vgl. zu diesem Gedanken Deleuze zu den Bildern Bacons Kapitel 4 und 9.



des Alltags mit Theorien zusammen, um bspw. über Emergenz nachzudenken.<sup>138</sup> Sie experimentiert dabei mit Übersetzungen von Worten in Bilder und umgekehrt. Die diagrammatische Verwendung von Spannungen und Übersetzungen bzw. Transformationen ist für die vorliegende Arbeit ebenfalls von zentralem Interesse. Die Bildebene ist eine zugleich selbstständige operationale Ebene und nicht bloß eine Bebilderung des Diskurses. Dennoch stehen Text und Bild in einem produktiven Verhältnis. Doruffs Projekt basiert des Weiteren auf selbst angelegten Diagrammen, die – anders als die vorliegenden Collagen – nicht über Erfahrung mit audiovisuellen Medien entstanden sind.

Matt Rodda entwirft an Doruff anschließend eine Theorie des diagrammatischen Zuschauers.<sup>139</sup> Das Diagramm und seine aktuellen Verwendungsweisen in der Kunst und der künstlerischen Forschung kann ihm zufolge ein Modell der Zuschauer\_innenschaft begründen. Roddas Überlegungen beziehen sich vor allem auf Rancières Begriff des emanzipierten Zuschauers und stellen theoretische Überlegungen und keine empirische Studie vor. Seine Kernthese ist, dass das Publikum eine gegenüber der Intention des Künstlers oder Autors eigenständige Dimension darstellt.<sup>140</sup> Rodda nimmt visuelles Denken durch Diagramme auf, um es auf die Ebene der Rezeption zu transportieren: „how one not only thinks and perceives in diagrammatic forms, but also one re-thinks and alters perceptions in diagrams“<sup>141</sup>. Dies ist auch eine zentrale Richtung der vorliegenden Forschung, die allerdings empirisch mit diagrammatischer Erfahrung arbeitet und zudem nicht von einer *emanzipierten*, sondern *relationalen* Dimension des Zuschauens ausgeht. Das relationale Denken bzw. Denken in Relationen wird bei Rodda lediglich darauf übertragen „how each person relays information, and more how one relate to it directly“<sup>142</sup>. Somit stellt Rodda die Autorenzentriertheit von diagrammatischen Forschungsmethoden in Frage, um zu einer „spekulativen Dimension“ des „diagrammatischen Zuschauers“ überzugehen: „equality is achieved by way of the spectator’s own venture into the forest of things and signs“. Die Frage sei: „how the spactator consumes and communicates information diagrammatically“?<sup>143</sup>

---

<sup>138</sup> In den collagenartigen Bild-Essays fasst sie Diskussionen und Gespräche mit Kolleg\_innen als visuelle comicartige Form zusammen. Vgl. Sher Doruff: „Object One: Hi Res“, in: Dies.: *Diagrammatic Praxis*, S. 2.

<sup>139</sup> Vgl. Matt Rodda: „The Diagrammatic Spectator“, in: *Ephemera. Theory and Politics in Organization*, Vol 14 (2), S. 221-244.

<sup>140</sup> Vgl. Rodda: *Spectator*, S. 222.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Vgl. Rodda: *Spectator*, S. 223.

Doruff konzentriert sich auf die relationale Produktion des Denkens bzw. Produktion eines Denkens in Relationen. Rodda möchte eine Dimension des Zuschauens entwickeln. Nicht nur der Künstler ist der Denker: „consider the wider potential of diagrammatics to re-think human/information relations in the organizations of aesthetics, the politics of organization and the practical methodology for organizing new distributions of thought.“<sup>144</sup>

Für Doruff artikuliert der Zusammenhang von Denken und Praxis die Möglichkeit diagrammatisch eine Bewegung von Gedanken und Ideen in eine prozessuale Form übergehen zu lassen. Rodda nennt die Verwendung von Diagrammen *theatral*, da sie als „information conduit“ zwischen Zuschauer und Werk operiert. Er bringt die Kollaboration zwischen Zuschauer\_in und Kunstwerk so mit den Situationisten in Verbindung. *Dérive* ist die Diagrammatik einer partizipativen Zuschauer\_innenschaft, in der ein gemeinsamer Interventionsraum geschaffen wird. Diesen offenen ästhetischen Raum nennt er mit Doruff „a collective belonging together through the integration and differentiation of diagrammatic strategies“<sup>145</sup>. Er kritisiert mit Rancière die Passivität, die der Zuschauer\_in zugesprochen wird. Allerdings, und das ist auch in Bezug auf andere Theorien eine Frage, die passive Zuschauer\_innenschaft kritisieren, verortet er die Aktivität wiederum im Zuschauer\_innensubjekt. Das Diagramm scheint eher eine Art strategische Verwendung zu implizieren. Dabei ist es ja gerade selbst ein prozessuales Zeichen, welches eine eigene Dimension des Handelns aufweist. Mit Rancière denkt er also sehr allgemeine Konditionen des Zuschauens, die vom Modell des Produzierens und der Aktivität ausgehen. Aber die Zuschauer\_in soll ja nicht lediglich im Sinne der Mitarbeit aktiviert werden, sondern ihre eigene „ästhetische“ und „autonome“ Erfahrung produzieren.

Diagramme sind Guattari und Doruff folgend „instances of a minimum common link between the artist and the spectator“. Mit Rancière nennt Rodda das Diagramm daher ein drittes Ding: „The ‚third thing‘ is what stands between the artistic performance and the spectator as an autonomous meaning in signification“.<sup>146</sup> Rodda betont die sich dadurch ereignende Eigenständigkeit des Zuschauers. Im Kontext dieser Arbeit geht es gerade um die Prozessualität des Diagramms und die Ereignishaftigkeit, die sich in der Relation begründet und die gerade nicht im Subjekt aufgeht. Diese Betonung der Aktivität des Zuschauers ist exemplarisch im Anschluss an Rancière. Es löst eine falsche

---

<sup>144</sup> Rodda: *Spectator*, S. 223.

<sup>145</sup> Sher Doruff: „Hacking the re-markable relation“, in: Dies.: *Diagrammatic Praxis*, S. 7.

<sup>146</sup> Rodda: *Spectator*, S. 233.

Alternative zwischen passivem Subjekt einerseits und Subjektivität als Aktivität andererseits auf. Daher ist für mich das Diagramm zwar eigenständig, nicht aber im Sinne einer Rancière'schen dritten Entität zwischen den zwei Einheiten Künstler\_in und Zuschauer\_in. Das Diagramm ist vielmehr jenes des Zuschauens selbst, das eine neue produktive Dimension entfaltet. Dieses ist der Ort des Dissens und der Disidentifikation: „This can be summarised as a point of dissensual dis-identification that makes visible the delimitations of the author / spectator communality by showing their forms of creation are irreducible to a single regime of representation.“<sup>147</sup> Praxis wird ein neues Medium, heißt es so weiter, was man auch für die Collage sagen könnte. Die Diagrammatik ist aber mehr eine Strategie und noch keine Auswertungsmethode der emergierenden Techniken bei Rodda. So macht es in diesem Fall wenig Sinn von vornherein in Produkt und Rezeption zu trennen, um dann durch das Diagramm die absolute Eigenständigkeit der Zuschauer\_in zu postulieren. Rodda denkt die Leistung der Rezeption also sehr stark durch den Emanzipationsakt des Zuschauers. Das Kunstwerk selbst ist tatsächlich fast mehr im Sinne eines Diagramm für dessen Emanzipation zu verstehen und nicht als ein alle Dimensionen von Produktion, Rezeption und Subjekten durchziehendes Gefüge, welches von Relationen anstatt von Emanzipationsprozessen ausgeht.

### 2.5.2 Visuelle Methoden und Interventionen

In den letzten Jahren gibt es auch in den Geistes- und Sozialwissenschaften ein verstärktes Interesse visuelle Methoden anzuwenden. Es gibt dabei vielfältige Berührungspunkte mit künstlerischen Methoden der Forschung, aber durchaus auch eine eigene Tradition, die sich vor allem in der Ethnographie und Soziologie herausgebildet hat und die auf eine lange Geschichte der Beschäftigung mit dem ethnographischen Film, dem essayistischen ethnographischen Film und dokumentarischen Methoden der Photographie zurückblickt.<sup>148</sup> Inzwischen werden auch in der Ethnographie installative Arbeiten mit Videoarbeiten verbunden und Medien bzw. Kunstformen außerhalb des Films (Postkinematographie und *expanded cinema*) eingesetzt und durch Ethnograph\_innen entwickelt. In der Ethnographie gibt es im anglophonen Raum vor allem in den letzten Jahren einen Trend in die Richtung konstruktivistischen Forschens durch Film, Photographie, Objekte, Installationen etc.. Tim Ingold hat beispielsweise das

---

<sup>147</sup> Rodda: *Spectator*, S. 240.

<sup>148</sup> Für einen Überblick vgl. Anna Grimshaw und Amanda Ravetz: *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana UP 2010; Arndt/Schneider: *Art*.

Zeichnen und vor allem die Kreativität der Linie sowohl in der Bewegung als auch in der Darstellung in die Anthropologie eingebracht.<sup>149</sup>

Die Soziologin Maggie O’Neill integriert in diesem Sinne nicht nur visuelle Methoden in die Datenerhebung, wie es Bremer et al. mit Collagen und Psychologen und Pädagogen mit Kinderzeichnungen tun, sondern verbindet dies mit einem politischen Programm für das sie den Begriff „Participatory Action Research“ prägte. Kunst ist für sie ein Übergangsraum zwischen Gesellschaft, Forscher\_innen und ‚Beforschten‘. Sie setzt verschiedene visuelle und theatrale Methoden ein, um mit gesellschaftlich exkludierten wie Migrant\_innen und Sexarbeiter\_innen partizipativ zu arbeiten.<sup>150</sup> Während Ravetz versucht, Kunst und ihre ethnographische Arbeit auch außerhalb der Filme, die sie macht, in Bezug zu setzen, um neue Wege des Umgangs mit Problemen und Fragestellungen zu entwickeln, die es ihr erlauben, die Widersprüche und paradoxen Anrufungen ethnographischer und künstlerischer Forschung zu vereinen, ist in vielen Verfahren die künstlerische und visuelle Arbeit eingesetzt worden, um die Beforschten nicht zu objektivieren. O’Neill nutzt die Kunst in der Forschung, um einen gesellschaftlichen „dritten Raum“ zu kreieren und somit ein Wissen zu schaffen, das diesen lokalen Kontexten nicht entnommen werden kann. Mit Bezug auf Walter Benjamin und Donald Winnicott entwirft sie einen nicht-repräsentationalen Modus des Forschens. Ich situiere meine Arbeit zwar nicht in diesem Kontext, der Versuch der Nicht-Objektivierung ist allerdings auch für dieses Projekt zentral.

Während es Amanda Ravetz mit Winnicott um den Moment des „Spiels“ geht, der in die Forschung integriert werden soll und der es erlaubt, konfligierende Positionen nicht zu homogenisieren, geht es O’Neill auch um die Forschung als politische und feministische Intervention.<sup>151</sup> Das Wissen besteht in der Initiation von gesellschaftlichen Transformationsprozessen und lässt sich nur im Zusammenspiel der Methoden begreifen. Dies ist eine zentrale These künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung. Auch wenn sie nicht mit Collagen bzw. Medienerfahrungen arbeitet, wendet sie in ihren Workshops kollaborative Techniken an, die versuchen, durch künstlerische und visuelle

---

<sup>149</sup> Vgl. Arnd Schneider: „Expanded Visions: Rethinking Anthropological Research and Representation through Experimental Film“, in: Tim Ingol (Hrsg.): *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Burlington: Ashgate 2010, S. 179-194.

<sup>150</sup> Maggie O’Neill: „Feminist Knowledge and Socio-Cultural Research. Ethnomimesis, Feminist Praxis and the Visual Turn“, in: Tim Edwards (Hrsg.): *Cultural Theory*. Los Angeles/London: Sage 2007, S. 211-230; Maggie O’Neill: „Transnational Refugees: The Transformative Role of Art?“, in: Forum Qualitative Sozialforschung, Vol 9 (2), 2008: online abrufbar: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/403>.

<sup>151</sup> Vgl. Amanda Ravetz: „Both Created and Discoveres. A Case for Reverie and Play“, in: Ingold: *Redrawing Anthropology*, S. 157-176.

Verfahren einen nicht-hegemonialen Raum gemeinsamer Forschungen durch ein Neuschreiben von Beziehungen und Biographien zu konstituieren.

## **2.6 Die Gruppenwerkstatt und ihre Modifikationen im Forschungsprojekt**

Die Gruppenwerkstatt als mehrdimensionales Erhebungsverfahren diente dem Forschungsaufbau als Vorbild, wurde aber modifiziert. Bremer et al. verwendet im Rahmen der Gruppenwerkstatt neben Gruppendiskussionen und Assoziationsverfahren die Collage. Dazu bildet er Kleingruppen, die ein Problem bearbeiten – bspw. „wie soll eine moderne Kirche aussehen?“ oder „wie ich mir diese wünsche“. Für die Teilnehmer\_innen der Gruppenwerkstätten sind die Collagen eine Moderationshilfe, durch die sie ihre Wünsche als Kleingruppe artikulieren. Bremer und seine Forscher\_innengruppe werten die Collage anschließend habitushermeneutisch aus, d.h. sie folgen einem sozialwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse. Die Gruppenwerkstatt wurde im Rahmen des Forschungsprojekts dieser Arbeit zwei Mal modifiziert. In einem ersten Schritt wurden die Gruppendiskussionen durch ein Einzelinterview ergänzt (im Projekt „Wiederkehr der Folter?“). Statt der Erstellung einer gemeinsamen Collage, wie Bremer et al. es vorschlagen, wurde durch jede Teilnehmer\_in eine Collage erstellt, die im Einzelinterview besprochen wurde. Diese bildeten – neben dem Schildern der Erfahrung mit dem Film und den Erinnerungen und der Meinung – einen zentralen Teil des Interviews. Auf das Assoziationsverfahren, welches Bremer in begrifflicher Form durchführt, wurde ebenfalls verzichtet. Alle Collagen in dieser Arbeit zu *The Dark Knight* sind derart entstanden. Die Teilnehmer\_innen sind in zwei Gruppen aufgeteilt gewesen, die jeweils zwei Filme zusammen geschaut, diskutiert und mit Collagen gearbeitet haben. Ich beziehe mich für diesen Kontext auf einen Ausschnitt aus dem Projektmaterial und habe den Film *The Dark Knight* ausgewählt, um den Kontext von Begehren, Macht und Gewalt sowie Nicht/Menschlichkeit zu fokussieren. Die Collagen zu *True Blood* wurden wiederum, um das Verfahren von der Vier-Augen Situation des Einzelinterviews aufzulösen, in der Gruppe vorgestellt und auch in und durch die Gruppe diskutiert, so dass alle Teilnehmer\_innen Fragen stellen konnten und Ansichten und Erfahrungen nicht nur zur Serie, sondern auch zur Collage entwickeln und beitragen konnten. Es hat sich in Bezug auf *The Dark Knight* das Problem ergeben, dass sich mit dem gemeinsamen Schauen ein Zeitrahmen von über drei Stunden ergeben hat, der es nicht erlaubte, auch noch die Collagen vorzustellen, die wir gerne länger besprechen wollten. Außerdem wurde angenommen, dass die Präsentation ‚künstlerischen Materials‘ in der Gruppe zu

viel Druck bedeuten würde und die Collagen zu stark untereinander nach künstlerischen Gesichtspunkten bewertet würden. Das Präsentieren und Diskutieren der Collagen nach dem Vorbild der Gruppe um *True Blood* hat allerdings ergeben, dass sich in der Gruppe neue und andere Assoziationen ergeben und die Situation durchaus produktiv und dennoch ohne Ergebnis- oder Leistungsdruck gestaltet werden kann. Die Neugier auf die anderen Collagen überwiegt nahezu immer die Identifikation mit dem eigenen Objekt. Die Forschung in der Gruppe wird so zu einer transindividuellen Forschung. In die Darstellung der Konzepte habe ich so auch die Stimmen der anderen einfließen lassen, während es im Einzelinterview zu *The Dark Knight* vor allem die Assoziationen der Interviewer\_innen und der Teilnehmer\_innen gab.

Bremer sieht in der Collage vor allem das Potential des nicht verbalen Ausdrucks und daher als ergiebige Instrument der qualitativen Sozialforschung:

Die psychologische Forschung begündet die Verwendung von Collagen vor allem damit, dass die gedankliche Verarbeitung emotional gefärbter Erfahrungen, Erlebnisse und Eindrücke über eine weniger kognitiv kontrollierte bildhafte Ebene erfolge. Nach diesen Erkenntnissen gilt vereinfachend ausgedrückt, Menschen denken in Worten und fühlen in Bildern (...) Die Collagentechnik biete sich demnach besonders an, um emotional gebundene ‚innere Bilder‘ (...) empirisch erfassen zu können, ohne zunächst auf eine kognitiv-verbale Ebene zurückzugreifen.<sup>152</sup>

Die Teilnehmer\_innen setzen sich auf visuelle und praktische Weise mit einem Thema auseinander. Der Habitus gilt hierbei als zentrales Prinzip der Auswertung.<sup>153</sup> Dabei ist es zentral, die Collagen vergleichend zu interpretieren: „Erst dann werden die Unterschiede bei der thematischen und formalen Gestaltung sichtbar“<sup>154</sup>. Diese als relational zu bezeichnende Methode ist vor allem in Hinblick auf ein sozialwissenschaftliches Erkenntnisinteresse zentral. Wahrnehmungstheoretische Fragestellungen können sich jedoch auch außerhalb eines klassifikatorischen Rahmens bearbeiten lassen. Der vergleichende Blick ebnet relativ schnell Singularitäten ein. Dabei soll es gar nicht darum gehen, nur die individuelle oder die bewusst kontrollierende Ebene im Gegensatz zum Kollektiven miteinzubeziehen. Doch drückt sich dies auch in Affektdynamiken aus und ist nicht durch ein sozial-klassifikatorisches Verfahren zu bestimmen. Es ist Bremer et al. aber zuzustimmen, dass Differenzen oft erst im Vergleich und in der Beziehung auftauchen und für die Forscherin wahrnehmbar sind. Jedoch sind die Collagen untereinander auch in Beziehungen der Nichtbeziehung verflochten, d.h. sie bilden nicht

---

<sup>152</sup> Bremer et al.: Gruppenwerkstatt, S. 221.

<sup>153</sup> Vgl. Bremer et al.: Gruppenwerkstatt, S. 223.

<sup>154</sup> Bremer et al.: Gruppenwerkstatt, S. 226.

ein auf einem Vergleich beruhendes offenes Ganzes. Hier weicht die in der vorliegende Arbeit angewandte Auswertungsmethode von Bremer et al. ab: Es sollen weder individuelle noch soziale verborgene Muster und „latente Strukturen“<sup>155</sup> der Habitusbildung aufgezeigt werden. Vielmehr erschöpft sich das Vorgehen hier gerade nicht im Rückbezug auf Klassifizierungen. Jede Collage-Aussagen-Assemblage ordnet diese neu an, weswegen sie nur in Teilaspekten und nicht durch ein sich wiederholendes habituelles Muster einander angebonden sind. Die künstlerischen Aspekte, die Bremer als Entsprechung eines Stils sieht und die sich im Habitus und in der Bildgestaltung finden lassen, verweisen in dieser Arbeit auf Wahrnehmungen, nicht auf soziale Muster. Mir geht es u.a. um Fragen von Macht und Geschlecht (sexuelle Differenz, Gender), die ich jedoch nicht als Habitus, der sich durch das Bild/die Collage in Form eines ikonographischen Stils äußert, zusammenfasse. Das ikonologisch-ikonographische Verfahren – dass sich in der Bildform als „grundsätzliches Verhalten zur Welt“ und „Praxisform“<sup>156</sup> äußert – wird von Bremer im Anschluss an Bourdieu als Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata verstanden, welches die körperlichen, impliziten und verborgenen Dimensionen in der Collage durch die strukturelle Analogie zum Stil des Bildes ausdrückt. Dies hat Erwin Panofsky als Habitus der Künstler\_in beschrieben hat. Der Zugang zur Welt wird so in dem dynamischen Schema des Habitus zusammengefasst, welches sich als Bild-Habitus der Collage manifestiert. Die relationale bzw. gruppenimmanente Auswertung macht vor allem auf die Typenbildung, die das Projekt anstrebt Sinn, da sie keine äußeren Parameter anlegt und aus der Dynamik der Gruppe selbst entwickelt wird. Vergleichend heißt in dem Fall des vorliegenden Vorhabens eher Strategien und Diagramme der Wahrnehmung zu vergleichen, die eben den Habitus nicht nur wiederholen, sondern auch transformieren bzw. in der sozialen Dimension nicht aufgehen. Forschungsgegenstand sind nicht die Subjekte als Träger\_innen kollektiver Strukturen und als Punkte in einem sozialen Raum, sondern die Frage welche Weisen der Individuation sich in Bezug auf den Film/die Serie herausbilden.

Des Weiteren vergleiche ich inklusiv nicht konstitutiv, d.h. nicht auf das Verborgene, Unausgesprochene hin.

Insofern ermöglicht das Verfahren der mehrstufigen Explorationswerkstatt unter Einbindung von projektiven Techniken die spezifische Eigenlogik des Handelns in sozialen Feldern in neuartiger Weise zu verstehen. Es können mit diesem

---

<sup>155</sup> Bremer et al.: Gruppenwerkstatt, S. 222.

<sup>156</sup> Bremer et al.: Gruppenwerkstatt, S. 223.

Verfahren die spezifischen Strukturen sowie Werthaltungen und Kulturen dominierender Fraktionen innerhalb eines Praxisfelds und seiner Institutionen entschlüsselt werden<sup>157</sup>

Bremer et al. wollen die Interferenz der nicht sprachbasierenden Methode der Collage mit der Objektivität des Ergebnisses durch den Interpretationsspielraum als gering herausstellen.<sup>158</sup> Dabei verneinen sie explizit den Ereignischarakter von Methoden, obwohl sie angeben, dass sie den Habitus in seiner Herausbildung untersuchen und damit interventiv verfahren. Insofern soll die Collage/Diskussionstechnik nur das ohnehin vorhandene und Verborgene ans Licht bringen. Fraglich ist, ob so die Collage nicht als eine reine Repräsentation des Habitus gesehen wird, in der sie eigentlich nichts Neues hervorbringen soll, sondern bekannte Strukturen miteinander in Beziehung setzt. Die soziale Dimension der Erfahrung lässt sich durch das in die Collage übertragene Set an Klassifikationen und Stilen immer wieder rückübertragen, um die kollektive Dimension herauszustellen. Es geht in diesem Kontext nicht darum, das singuläre Subjekt gegen die kollektive Dimension auszuspielen. Im Gegenteil, der Habitus geht in dieser Dichotomie nicht auf. Vielmehr muss die prä-individuelle Dimension affektiv und noch viel abstrakter gedacht werden. Sie ist eben nicht strukturell festgelegt, sondern ereignishaft in ihrer Ausdrucksweise (Kapitel 4). Die Macht richtet sich ebenfalls auf die Raumzeitlichkeit der Aktualisierung. Die Methode als Teil des Forschungsapparats zu verstehen heißt ja nicht weniger objektiv zu sein, sondern die besondere Artikulationsform und Materialität zu berücksichtigen.

Aufgegriffen worden und in einen weiteren kulturwissenschaftlichen Rahmen transferiert worden ist die Gruppenwerkstatt von Egert, Trinkaus et al. in einem Forschungsprojekt zu Männlichkeit im ländlichen Raum Brandenburgs.<sup>159</sup> Sie entwickeln vor allem die Auswertung in einem kulturwissenschaftlichen und wahrnehmungstheoretischen Rahmen weiter und setzen wichtige Impulse für eine nicht rein sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung mit visuellen Methoden. Für sie ist die Collage Teil einer weiteren visuellen Matrix von Kultur und Subjektivität. Diese drückt nicht nur das aus, was Subjekte sozial markiert oder was sie emotional empfinden; die Autoren schlagen vor, Bilder als Medium der Subjektivierung zu sehen und nicht als rein repräsentationale

---

<sup>157</sup> Bremer et al.: Gruppenwerkstatt, S. 231

<sup>158</sup> „Die Gruppenwerkstatt (...) bringt nichts hervor, was nicht schon als Dispositionen vorhanden wäre“ Bremer et al.: Gruppenwerkstatt, S. 233.

<sup>159</sup> Vgl. Gerko Egert, Herdis Hagen, Oliver Powalla und Stephan Trinkaus „Praktiken der Nichtmännlichkeit – Prekär-Werden Männlicher Herrschaft im ländlichen Brandenburg“, in: Alexandra Manske und Katharina Pühl (Hrsg.): *Prekarisierung zwischen Anomie und Normalisierung. Geschlechtertheoretische Bestimmungen*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2010, S. 186-209.



Datenträger. Im Anschluss an Gottfried Böhm verweisen sie auf die Spannung zwischen Detail und Ganzem als zentralen konzeptuellen Zugang zur Collage.<sup>160</sup> Am ehesten trifft dieser Aspekt die Spannung zwischen der Heterogenität des Einzelnen und dem Gesamten der Collage, die ich im Anschluss an Deleuze/Guattari als Wunschmaschine beschreiben werde.

## 2.7 Awan und Gauntlett: Identity Collage

Es gibt eine dem Verfahren Bremers diametral entgegengesetzte Verwendungsweise der Collage-Methode in der medienwissenschaftlichen Dissertation von Fatimah Awan. In *Young People, Identity and the Media*, die im Rahmen der Forschungen des *creative labs* entstanden ist, das sich mit der Entwicklung kreativer und visueller Methoden beschäftigt, verwendet Awan Collagen und halbstrukturierte Interviews, um die Identität jugendlicher Mediennutzer\_innen zu erforschen.<sup>161</sup> Hier gibt Awan an, visuell zu forschen, da es eine *größere Reflexivität* ermögliche: „creative and visual methods afford participants *reflective time* to consider their thoughts and feelings *before* producing a response: which can importantly help engender more insightful and nuanced research results.“<sup>162</sup> Im Gegensatz zu Bremer et al., die von einer sich durch das Visuelle von der Sprache entziehende Latenz des Bildlichen schreiben, geht Awan von einer bewussten Repräsentation der eigenen Identität in der Collage aus. Sie fragte 111 Jugendliche eine Collage zu gestalten, wie sie sich und wie andere sie wahrnehmen. Dazu wurde die Collage in zwei diesen Punkten entsprechende Hälften geteilt. Die Collagen wurden anschließend in Bezug auf ethnische und Genderidentität ausgewertet. Dabei steht eine metaphorische Auswertungsmethode im Zentrum, um ihre These einer durch Medien geformten Identität zu untersuchen.<sup>163</sup> Während Bremer die Collage als visuelle Forschungsmethode verwendet, da sie eine nicht bewusste Tiefenebene exploriert, ist für Awan Reflexivität zentral. Auch wenn das visuelle Vorgehen stark beworben wird, scheint es sich doch in einer eigentlich sprachlich orientierten Weise der Auswertung zu erschöpfen. Die Konzentration auf Identität und eine hohe Anzahl an Teilnehmer\_innen, die typenbildend untersucht werden, unterscheidet sich stark von

---

<sup>160</sup> Vgl. Stephan Trinkaus und Gerko Egert: Vortrag: „Visualität als relationale Praxis“ im Rahmen des Workshops (An)Erkennen von prekären Leben. Methodologische Verknüpfungen von praxeologischen und queeren Forschungsstrategien, 13. - 14. 9. 2010, Universität zu Köln. Leitung: Stephan Trinkaus und Susanne Völker, Manuskriptseite 11.

<sup>161</sup> Vgl. Fatimah Awan: *Young People, Identity and the Media. Youth in Southern England*. Online veröffentlicht unter: <http://www.artlab.org.uk/fatimah-awan-phd.htm>; Fatimah Awan und David Gauntlett: „Creative and Visual Methods in Audience Research“, in: Nightingale: *Media Audiences*, S. 360-379, S. 375ff.

<sup>162</sup> Awan: *Identity*, S. 240.

<sup>163</sup> Zu den Gender Role Modells: Vgl. Awan: *Identity*, S. 101ff., Zur Methode S. 78ff.

dem Vorgehen der vorliegenden Arbeit. Die in dieser Arbeit betrachteten Collagen werden außerdem direkt in Bezug auf einen Film oder eine Serie angefertigt und dies in einem begrenzenden, 30minütigen Zeitrahmen im Anschluss an die Rezeptionssituation. Awan hat den Zeitrahmen nicht reguliert (die Collagen wurden zu Hause angefertigt), um Zeit für Reflexion zu ermöglichen.

Awan wertet die „metaphorischen Collagen“<sup>164</sup> dahingehend aus, wie Medien benutzt werden, um Konzepte des Selbst zu formen. Die Teilnehmer\_innen im Alter von 13-14 Jahren haben ihre Collage anschließend in einem halbstrukturierten Interview dargestellt. Ein zentrales Ergebnis fasst Awan wie folgt zusammen:

In terms of how the young people conceptualized their identities, the study revealed that whilst the participants appeared to construct their sense of self in accordance with traditional notions of masculinity and femininity, on closer reading their comments demonstrated that they did not wholly conform to the gendered positions, rather, that girls and boys made forceful associations of ‚individualism‘, which seem to transgress any gender differences and instead aimed to articulate a unique identity<sup>165</sup>

Die Frage bleibt offen, was der spezifische Beitrag der Methode der Collage zu diesem doch recht allgemeinen Ergebnis ist. Bezüglich der Medienwirkung konstatiert sie: „The medias influence was most apparent in participant’s account of media celebrities and pop stars as role models.“<sup>166</sup> Die Identität – wenn auch widersprüchlich geprägt durch Gender und ethnische bzw. kulturelle Hintergründe – steht bei Awan im Zentrum des Interesses. In dieser Arbeit geht es nicht darum, visuelles Material zu verwenden, um eine Identität darzustellen. Vielmehr soll gerade ein Ansatz der nicht metaphorischen und nicht auf Subjekte bezogenen Auswertung entwickelt werden. Im Gegensatz dazu verwendet Awan das visuelle Material, um einzelne Teile und die „gesamte Identität“<sup>167</sup> analog zur Collage zu thematisieren. Die Rezeption darüber hinaus wird nicht an spezifischen Medien festgemacht, sondern global auf alle medialen Einflüsse im Alltag zurückgeführt. Die Dimension der Wahrnehmung bleibt dabei unbeachtet.

## 2.8 Partizipation

Für die Verwendung visueller Materialien gibt es neben dem Aspekt der latenten Tiefenstrukturen, die sich nicht in der Sprache äußern und der Reflexivität, wie Awan sie

---

<sup>164</sup> „Metaphors represented aspects of participants identities but the completed picture operated as metaphor on another plane“ Awan/Gauntlett: Visual methods, S. 375.

<sup>165</sup> Awan/Gauntlett: Visual methods, S. 375.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Ebd.

durch die *Identity Collages* postuliert, auch jenen Aspekt, der ähnlich, wie bei O'Neill dem der Partizipation folgt. Lorraine Young und Hazel Barrett haben in einer Studie mit Straßenkindern in Kampala mit visuellem Material geforscht. Es ging ihnen um „socio-spatial geographies in relation to their street-environment and survival mechanisms“ der Kinder. Sie gehen davon aus, dass „existing methods are not devised to provide an accurate reflection of the child's perspective and fail to allow them any influence on the research design and process.“<sup>168</sup>

Sie fordern in der Offenheit der Methode eine Forschung *mit* Kindern und keine *über* Kinder. Hier steht der nicht-objektivierende und partizipative Ansatz im Vordergrund. Verwendet werden „mental“ und „depot maps“, thematische und nicht-thematische Zeichnungen und das Anfertigen von Zeitlinien sowie Photo-Tagebüchern, die durch ausgeteilte Kameras entstanden sind.<sup>169</sup> Phototagebücher und Ähnliches sollen die Kinderperspektive miteinfließen lassen und wie diese die Welt und die Bewältigung ihres Alltags wahrnehmen. Ob allerdings allein der Einsatz visueller Methoden eine höhere Partizipation im Forschungsprozess gewährleistet, bleibt fragwürdig. Natürlich können sich auch durch den Einsatz visueller Materialien Objektivierungen der Teilnehmer\_innen und Selbstobjektivierungen ergeben. Dass Kinder aber eher spielerisch gestalten als Interviewfragen zu beantworten, trägt sicherlich zu einer anderen Forschungssituation bei, die weniger hierarchisch ist, als ein Interviewsetting. Es ist aber nicht das gleiche Ergebnis, das durch eine unterschiedliche Sichtweise und andere Medien der Forschung gleich repräsentiert wird. Gerade in den sozialwissenschaftlichen Diskursen scheint es eher um eine akurate Repräsentation zu gehen, als um eine medientheoretische Diskussion medialer Formate und nicht-menschlicher Akteure der Forschung.

## 2.9 Collage und (Konsum-)Begehren

In ihrer internationalen Studie „The Fire of Desire: A Multisited Inquiry Into Consumer Passion“ verbinden die Autor\_innen verschiedene Methoden, unter anderem Collagen, um die konfliktreiche Beziehung von Konsumentinnen zu ihrem Konsumbegehren zu erforschen.<sup>170</sup> Begehren ist zugleich angenehm und unangenehm, so die Autorinnen, die neben Interviews metaphorische Darstellungen des Begehrens in den Collagen der

---

<sup>168</sup> Lorraine Young und Hazel Barrett: „Adapting Visual Methods: Action Research With Kampala Street Children“, in: *Area* 33 (2) 2001, S. 141-152, S. 142.

<sup>169</sup> Young/Barrett: Kampala, S. 142f.

<sup>170</sup> Russell W. Belk, Güliz Ger und Soren Askegaard: The Fire of Desire: A Multisited Inquiry into Consumer Passion“, in: *Journal of Consumer Research* 30, 2003, S. 326-351.

Studienteilnehmer\_innen untersuchten. Die Autor\_innen gehen von einem phänomenologischen Ansatz der Verkörperlichung aus. Begehren beschreiben sie als „intensive Kraft“ und „gelebte Erfahrung“<sup>171</sup>. Die Studie, die Material in Ankara, Salt Lake City und Kopenhagen erhoben hat, besteht aus Journals, in denen die eigene Erfahrung mit Wünschen beschrieben wird, aus Interviews, aus projektiven Verfahren wie Collagen, aus Märchenerzählungen und dem Finden von Synonymen und Antonymen für Begehren. „In addition we analyzed common metaphoric expressions of consumer desire in each of these cultures (...) We found the projective and the metaphoric data to be very rich in capturing phantasies, dreams and visions of desire.“<sup>172</sup> Diese verwenden sie allerdings im Zusammenhang mit Interviews und dem geschriebenen Text, also nicht eigenständig.

„The projective measures sought to evoke fantasies, dreams and visual imagination in order to bypass the reluctance, defense mechanisms, rationalizations and social desirability that seem to block the direct verbal accounts of those studied.“<sup>173</sup> Begehren scheint hier etwas Verborgenes zu sein, dass sich vor allem auf der nicht-sprachlichen Ebene äußert. Auch Bremer verwendet die Collage, um an ein der sprachlichen Ebene nicht zugängliches Begehren zu rühren, so schreibt er in Bezug auf sein *Sample*:

Im ersten Beispiel haben die Frauen aus dem modernen Arbeitnehmersmilieu besonders ihre erotisch-sinnlichen und emotionalen Wünsche über die bildliche Darstellung ausgedrückt, während diese Ansprüche im Diskussionsteil kaum thematisiert wurden.<sup>174</sup>

Er rät diesbezüglich aber vor allem zu Sensibilität im Umgang mit visuellen Methoden. Während die Forscher\_innengruppe um die Straßenkinder visueller Methoden der Forschung entwickelt, um der Objektivierung entgegenzuwirken, scheint es hier so zu sein, als ob die Forschung noch genauer in Tiefenschichten eindringen und damit ein präzises Instrument entwickelt werden soll. Hier werden visuelle Methoden eher objektivierend eingesetzt und nicht partizipativ. Auch ist die Verquickung von Begehren und Affekt einerseits und bewusster Steuerung durch Sprache im Interview andererseits problematisch. Ihr soll hier in der Auswertung nicht gefolgt werden. Die Annahmen, vor allem visuelles Material enthülle eine soziale oder individuelle unbewusste Dimension, ist problematisch und tritt immer wieder in Zusammenhang mit visuellem Material auf, welches nicht explizit von Künstler\_innen gefertigt wurde. Es begünstigt ein

---

<sup>171</sup> Belk et al.: Desire, S. 332.

<sup>172</sup> Belk et al.: Desire, S. 332.

<sup>173</sup> Belk et al.: Desire, S. 332.

<sup>174</sup> Bremer et al.: Gruppenwerkstatt, S. 228.

hermeneutisches Vorgehen im Gegensatz zur Pragmatik der Wunschmaschinen (Kapitel 6) oder der Dramatisierung (Kapitel 4) (nicht „was ist es?“, sondern „was tut es?“). Vor allem problematisch ist, dass die Studie sich als eine Art Umgehung kognitiver Kontrolle versteht, um tieferliegende Begehrensstrukturen in Bezug auf Marktforschung sichtbar zu machen. Visuelles Material und Collagen dienen hier zur Abschöpfung eines so erst konstituierten inneren Raums und damit zur Objektivierung des Begehrens. Im Gegensatz dazu geht es mir um die operationale Konstitution eines maschinischen Begehrens, welches keine der Sprache verborgene Tiefenschicht darstellt, sondern eine durch die Collage erschaffenes Begehren, welches diagrammatisch als Intervention und Invention eine Begehrenspolitik analysiert. Begehren wird nach Deleuze/Guattari im Rahmen dieser Arbeit vielmehr als ein Prozess anstatt einer Phantasie verstanden.

Der Begriff des Begehrens wird in „The Fire of Desire“ vor allem auf Marktforschung bzw. kapitalistische Güter bezogen. Auch ich gehe von Begehren nicht als rein sexuellem Konzept aus, beschränke es jedoch nicht auf Konsumbegehren. Kapitalismus ist für Deleuze/Guattari vielmehr ein allumfassendes Phänomen und nicht von anderen Formen des Begehrens zu trennen. Es bildet vielmehr komplexe Gefüge aller Lebensbereiche (Kapitel 6). Begehren ‚nach‘ Dingen (als Ding-Mensch-Gefüge) ist ein Element der Analysen in der vorliegenden Arbeit, es wird jedoch nicht allein mit Konsumbegehren erklärt. Vielmehr sind es mit kapitalistischen Verwertungsprozessen ko-emergierende Praktiken der Konsumtion, die in den Collagen kartographiert werden. Diese sind jedoch kein Spiegel des Begehrens des Subjekts, sondern genauso forschende und ‚darstellende‘ Praktiken bzw. konstituierende Praktiken eines Begehrens. Gegenstand ist außerdem der Film/die Serie und nicht allein die kapitalistische Warenproduktion.<sup>175</sup>

Die Annahme einer Metaphorizität sozialen oder exotischen Begehrens wird durch die Collagen nicht erschüttert. Begehren äußere sich in Metaphern, so die Autorinnen. Diese werden kumulativ gelesen und nicht in ihrer spezifischen Anordnung analysiert. Die Bilder werden lediglich einzeln und nicht im Zusammenhang gedeutet, um ein Argument zu illustrieren. So ist beispielsweise Begehren exotistisch, weil exotistische Abbildungen in der Collage vorkommen. Dass das Begehren sozial sei, enthüllen die Collagen, indem in ihnen Bilder von Geselligkeit zu finden sind.<sup>176</sup> Dies fällt hinter die von Bremer et al. vorgeschlagene ikonographische Auswertungsmethode zurück, in der die Autor\_innen immer Teil und Ganzes der Collage als Spannung sehen. So fließen dort auch Dynamik,

---

<sup>175</sup> Vgl. Belk et al.: *Desire*, S. 334.

<sup>176</sup> Vgl. Belk et al.: *Desire*, S. 336.

Beweglichkeit und Formensprache (im Anschluss an Panofskys Habituskonzept) ein. Die Collage wird auch in den vorliegenden Analysen als relationales Ganzes verstanden, nicht als Ansammlung von Metaphern. Allerdings wird der Stil nicht metaphorisch aufgelöst. Anders in „The Fire of Desire“: Die spezifische Spannung zwischen den Aussagen, die die Collagen über das Begehren ermöglicht wird nicht herausgearbeitet, sondern einfach akkumuliert. So findet sich schließlich eine heterogene Menge an Aussagen entsprechend der Menge an Teilnehmer\_innen.<sup>177</sup>

Ein zentraler Aspekt der Studie ist die Selbstbezüglichkeit des Begehrens, die herausgearbeitet wird. Das Verführt-Werden und das Aushandeln der Kontrolle ist ein anschlussfähiger Aspekt.<sup>178</sup> Das wird allerdings in „The Fire of Desire“ nicht prozessual, sondern basierend auf Mangel, zirkulär gedacht.<sup>179</sup> Begehren wird einerseits als zu kontrollierendes begriffen, andererseits gibt es Angst, ohne Begehren zu sein.<sup>180</sup> Man hätte durch visuelles Material gerade diese komplexen Zusammenhänge herausarbeiten können, indem man nicht nur einzelne Bilder, sondern Zusammenhänge und Relationen anschaut. Gerade in diesem Teil wurde auf gemalte Bilder und Interviews gesetzt. Es wird nicht am Material entwickelt, sondern theoretisch argumentiert. Dies ist nicht allein der Kritikpunkt, die Studie geht zudem sehr illustrativ mit dem Material um. Meine Kritik ist außerdem in Bezug auf die metaphorische Auswertungspraxis gerichtet und den dahinterstehenden repräsentationalen Bildbegriff. Deleuze/Guattaris Begriff des Begehrens als immer schon konstruierend *und* konstruiert sowie differenzierend *und* differenziert korrespondiert nicht mit einer Hermeneutik des Aufstöberns von Begehren als unorganisierter Triebenergie. In diesem Ansatz dient die kulturelle Praxis und die individuelle Strategie zur Kompensation des Begehrens, während Begehren bei Deleuze und Guattari die direkte Montage und die performative Hervorbringung von Welt als Prozess darstellt. Das visuelle Material und das Interviewmaterial dienen als Entitäten in einem Prozess und werden nicht als heterogenes, mehrdimensionales Gefüge expliziert, welches aus einer Ansammlung von Metaphern und Symbolen besteht, sondern das als produzierendes Begehrensgefüge fungiert. So ist Begehren auch für die Forschergruppe etwas, was einerseits als anthropologisches Grundbedürfnis auf Konsumobjekte projiziert wird und damit als ein ahistorisches Triebpotential an eine historisch determinierte globale Konsumkultur gebunden wird. So ist Begehren gleichzeitig eine

---

<sup>177</sup> Vgl. Belk et al.: *Desire*, S. 338.

<sup>178</sup> Vgl. Belk et al.: *Desire*, S. 340.

<sup>179</sup> Vgl. Belk et al.: *Desire*, S. 341-342.

<sup>180</sup> Vgl. Belk et al.: *Desire*, S. 346.

Konstante und kulturell divers. Deleuze/Guattari sehen keine anthropologische Konstante eines undifferenzierten Begehrens, das sich durch Konsumobjekte artikuliert. Die Zusammenführung, das Ensemble aus Dingen der Konsumkultur, aber auch die Umwelt und Atmosphäre ist unmittelbare Zusammensetzung des Begehrens. Interessant ist eine These des Textes, Begehren als Kraft zu entfalten, die man dann in Selbsttechnologien nicht nur beschränkt, sondern in einem autoerotischen Modus der Selbst-Verführung modifiziert und bearbeitet. Mit Michaels Collage werde ich auf die Dimension der Lust der Wiederholung durch die Collage zurückkommen (Kapitel 8). Was mir in der Betrachtung der Collagen des diskutierten Forschungsprojekts zentral zu sein scheint, ist die doppelte Dimension des Warenfetischismus, der sich in fast allen Collagen erkennen lässt und der interessanterweise, obwohl er zentral sein müsste, ausgespart bleibt. Das doppelte Spiel aus Fetischismus und Animismus, Stillstellung und Verlebendigung, die sich in den Collagen durch die exzessive Ansammlung von lebendigen Dingen und dinghaften Subjekten findet, wird jedoch aufgrund des nur symbolistischen Auswertungsverfahrens nicht erkannt.

## **2.10 Interview-Maschinen: Ansätze der Sozialwissenschaft**

Die Frage der Methoden wurde in den letzten Jahren vor allem unter veränderten epistemologischen Bedingungen diskutiert. So wurde versucht, direkt auf Impulse aus der Philosophie und der *Science Studies* einzugehen. In den letzten Jahren wurden so in den empirisch orientierten qualitativen Sozialwissenschaften Ansätze entwickelt, die sich explizit an Deleuze/Guattari orientieren. Versuche der ‚Anwendung‘, die mehr oder weniger erfolgreich Deleuze’ und Guattaris Philosophie in den Sozialwissenschaften anwenden, stehen einem grundsätzlichen Umdenken des Begriffs der Methode entgegen.<sup>181</sup> Auch wenn diese Arbeit sich nicht sozialwissenschaftlich orientiert, ist der Zusammenhang von empirischer Arbeit und nicht-repräsentationalen Methoden am ehesten in der folgenden Skizze virulent. Grundsätzlich ist aber davon auszugehen, dass sich keine anwendbare Methode aus Deleuze Philosophie ergibt, diese aber eine Mannigfaltigkeit an Techniken bereitstellt, wie beispielsweise „Dramatisierung“ oder das „pick up“, die in dieser Arbeit verändernd übernommen werden. Die meisten Ansätze

---

<sup>181</sup> Vgl. exemplarisch etwa Cecilia Lury und Nina Wakeford (Hrsg.): *Inventive Methods. The Happening of the Social*. New York/London: Routledge 2012; für einen eher innovativen und eher übertragenden Ansatz Rebecca Coleman und Jessica Ringrose (Hrsg.): *Deleuze and Research Methodology*. Edinburgh: Edinburgh UP 2013.

der Sozialwissenschaften sind hingegen rein terminologisch an Deleuze/Guattari orientiert.

Alecia Youngblood Jackson schlägt z.B. vor, empirisch erhobene Daten wie Interviews und Transkripte nicht in einem hermeneutischen Sinne auszuwerten, sondern als Maschine zu betrachten. Der Begriff der Daten soll zu Gefüge werden. „They refer to a book (or representation) as an ‚assemblage...as a little machine‘. How they use ‚little machine‘ and ‚book‘ is easily interchangend with how I position/use/work with data“<sup>182</sup>

Das Material wird dabei nicht als prozessualer Teil eines Gefüges gedeutet. Trotz der Frage „What does the data become when connected to Deleuze theory?“ werden keine Bedeutungen aus dem Material gelesen, die dann nicht als Kategorien, Themen oder Pattern präsentiert werden: „I do not read the data as speaking for itself by stabilising the essential beingness of the subject.“<sup>183</sup> Gleichzeitig kategorisiert die Autorin jedoch das Subjekt, dessen Interviewmaterial sie analysiert. „first-generation black women who lives and teaches (...)“<sup>184</sup>

Die Frage ist hier, ob nicht ein traditioneller Ansatz erhalten bleibt und lediglich Begriffe eingeführt werden, die das Projekt der hermeneutischen Dateninterpretation in Bezug auf ein Subjekt, „im Werden“ nur oberflächlich transformieren. „Data is not dependent on being stabilised or known in an onto-epistemic project of qualitative research ‚interpretation‘ or ‚analysis“.“<sup>185</sup> Die ‚Unmöglichkeit‘ der Repräsentation ist allerdings nicht gleichzusetzen mit Onto-Epistemologie. Nicht die Unmöglichkeit, sondern der Exzess an Verbindungen würde eine Daten-Maschine ankurbeln. Hier ist der Begriff „Daten“ auch etwas unpräzise gewählt, da dieser schon eine von der erforschten „Person“ getrennte Ebene annimmt. Auch problematisch ist, die Person als etwas zu sehen, was der Repräsentation entgeht und damit wieder ein Subjekt ins Zentrum der Analyse zu setzen. Der Ansatz, Daten als für sich stehende Maschinen zu verstehen, ist erst richtig fruchtbar, wenn er nicht auf ein Subjekt festgelegt wird, dass wiederum durch Kategorien repräsentiert wird. Ein interessanter Punkt ist, dass Jackson den

---

<sup>182</sup> Alecia Youngblood Jackson: „Data-as-machine: A Deleuzian becoming“, in: Coleman/Ringrose: *Methodology*, S. 111-124, S. 113.

<sup>183</sup> Youngblood Jackson: *Data*, S. 114.

<sup>184</sup> Youngblood Jackson: *Data*, S. 116-117. Youngblood Jackson analysiert die biographische Erzählung einer afroamerikanischen Hochschullehrerin und ihrem Weg durch die Diskriminierung und der weißdominierten Institutionen als Werden. Hier wird das Verfassen eines Lehrbuchs als Werdensprozess bezeichnet, weil es auch für die Verfasserin einen Lerneffekt gibt; Biographie wird so allgemein für Werden verwendet.

<sup>185</sup> Youngblood Jackson: *Data*, S. 114.



Übergangspunkt von Daten und Theorie als nicht vorgegeben sieht: „[T]hings and data constitute or make one another.“<sup>186</sup>

Das würde konsequent weitergedacht bedeuten, dass auch Daten und Aussagen von Teilnehmer\_innen schon Theorien sind und nicht erst durch Theorien gedeutet werden. Sie wären dann Theorie und Praxis des Werdens, was man mit Barad als Onto-Epistemologie verstehen würde. In dem Ansatz der Autorin wird das Subjekt hingegen wieder Ausgangs- und Endpunkt der Analyse.

Sie fordert Generalitäten zu überwinden und der Blick für das Minoritäre zu öffnen.<sup>187</sup>

Eine nicht-radikale Empirie lässt sich allerdings schwer mit einer Philosophie der Maschine verbinden. Interessant ist für die folgenden Analysen der Hinweis, dass es nicht um die substantiellen Entitäten, sondern um Fluchtlinien und Relationen zu anderen Maschinen geht.<sup>188</sup>

Jessica Ringrose und Rebecca Coleman verbinden in der empirischen Sozialforschung Theorien Deleuze' mit feministischen Ansätzen und Affekttheorien und wollen zeigen, wie Jugendliche durch visuelle Medien nicht nur einseitig beeinflusst werden, sondern Strategien entwickeln, ihre von ihnen so genannte „molekulare Genderidentität“ auch entgegen molaren Geschlechteridentitäten zu entwerfen.<sup>189</sup> Ihre Methode nennen sie „Affect-Mapping“ und sie wollen damit von einer Theorie der Effekte von Medien zu einem Konzept medialer Affekten übergehen. In beiden Ansätzen geht es um eine Neudefinition der feministischen Blicktheorie in sozialen Netzwerken (Ringrose) oder von Handybildern und dem Aushandeln medialer Geschlechterbilder. Beide Autorinnen verwenden Interviews und „Image Making Sessions“.<sup>190</sup> Hauptsächlich ausgewertet wird aber das Interviewmaterial. Im Zentrum steht die Beziehung zwischen Körpern und Körperbildern von Teenagern und ihre Beziehung zu medialen Bildern. Vor allem die Bilder der sozialen Netzwerke und die Selbstrepräsentationen werden hier als Gefüge bezeichnet: „We treat the capacity of affecting and being affected as a series of relations that we can map (...).“<sup>191</sup> Es geht also um die mediale Produktion von Körpern: „how

---

<sup>186</sup> Youngblood Jackson: *Data*, S. 116.

<sup>187</sup> Youngblood Jackson: *Data*, S. 123.

<sup>188</sup> Eine Biographie als zugleich molar und molekular zu behandeln ist so ein wichtiger Impuls. Hier stehen allerdings keine Biographien oder biographische Interviews im Vordergrund.

<sup>189</sup> Jessica Ringrose und Rebecca Coleman: „Looking and Desiring machines: A Feminist Deleuzian Mapping of Bodies and Affects“, in: Diess.: *Methodology*, S. 125-144.

<sup>190</sup> Ringrose/Coleman: *Looking*, S. 129. Vgl. auch: Rebecca Coleman: *The Becoming of Bodies. Girls, Images, Experiences*. Manchester: Manchester UP 2009.

<sup>191</sup> Ringrose/Coleman: *Looking*, S. 126.

looking is an affective capacity that extends or fixes the ways in which bodies become.“<sup>192</sup>

Wie bei Jackson wird dies als Interpretationsansatz empirischen Materials verstanden. Die Datenerhebung funktioniert jedoch nach konventionellen empirischen qualitativen Maßstäben. Im Vordergrund steht „how these machinic bodies and assemblages work to materialize the coersive norms of patriarchy and gender.“<sup>193</sup> Mapping als Methode privilegiert „connectivity, the middles. Becomings and difference in reserach processes, where mapping is distinguished for repetition and tracing.“<sup>194</sup>

Die Politik des Blicks und damit einhergehender Gender-Normen – „wer darf was und wie viel zeigen?“ und „wer darf was anblicken?“ – sind klassische Fragen des Feminismus und der feministischen psychoanalytischen Blicktheorie. „How do the relations of looking work differently according to gender and sexual dualism machines?“<sup>195</sup> Sie wird hier an einem sogenannten Kartographieren medialer Bilder und Affekte angeschlossen, um einerseits die machtvollen Beziehungen zwischen den Jugendlichen zu beschreiben und andererseits den Widerstand, den diese den „molaren“ Strukturen und Anrufungen entgegensetzen, indem sie entgegengesetzte Selbstbilder hervorbringen und ironisierend und parodisierend auf Rollenbilder und heterosexistische Anrufungen reagieren. Ringrose möchte über Objektivierungen im Blick hinausgehen: „Looking is understood in terms of the capacities of bodies to affect and to be affected“<sup>196</sup>

Statt Effekten oder Objektivierungen möchte Coleman in *The Becoming of Bodies* zeigen, wie die Kapazitäten der Körper durch Affekte fixiert oder erweitert werden. Dabei stellt sie Interviewtranskripte in den Vordergrund, in denen Mädchen die ihnen entgegengebrachten Blicke (u.a. von gleichaltrigen Jungen) diskutieren. Die Möglichkeit dieser Körper und ihr Eintreten in mediale Blickstrukturen sind nicht unbedingt nur einseitig.<sup>197</sup>

Die Frage nach dem *Impact* Deleuze'scher Philosophie für die empirische Methode der Medien-„Affekte“ beantwortet Coleman: „Deleuzian thinking means we must change the question from simply asking who is objectified and in what ways to how does the selfobjectivation of girls and boys bodies *work* through relations of looking and through

---

<sup>192</sup> Ringrose/Coleman: Looking, S. 126.

<sup>193</sup> Ringrose/Coleman: Looking, S. 127.

<sup>194</sup> Ringrose/Coleman: Looking, S. 128.

<sup>195</sup> Ringrose/Coleman: Looking, S. 128.

<sup>196</sup> Ringrose/Coleman: Looking, S. 124.

<sup>197</sup> „Looks are an intense organ of the body that reduce the girls bodies (...) But girls can resist the force of looking“ Ringrose/Coleman: Looking, S. 131.

images.“<sup>198</sup> Sie überträgt dies vor allem auf die Darstellungspraktiken bei *Facebook*. Auch wenn hier umstandslos Theorien verbunden werden, die nicht unbedingt zusammen, sondern gegeneinander streben, ist die Frage nicht nach einseitigen Effekten, sondern wie Körperbilder affektiv durch Bilder hervorgebracht werden ein konzeptuell wenn auch nicht gleicher so doch ähnlicher Ausgangspunkt. Das widerständige Potential scheint hier jedoch weniger im Ereignis der Körper zu liegen, das die Wahrnehmung von Bildern darstellt, sondern in Theorien eines widerständigen Subjekts, welches sich Gendernormen widersetzt. Auch wenn ein Subjekt-Objekt-Denken überkommen werden soll, sind es doch die subjektiven Strategien der menschlichen Akteur\_innen, in denen das Widerstandspotential gesehen wird. Die theoretische Grundlage, den Körper als Begehrensgefüge zu sehen, der in Relationen existiert, steht hier einer qualitativen sozialwissenschaftlichen Vorgehensweise von Datenerhebung und Auswertung gegenüber. Konsequenterweise müsste sich der Ansatz auch auf die Methodologie auswirken. Die Theorie, dass Menschen und Medien sich in maschinellen Gefügen begegnen, und die Auswertung subjektiver Strategien der Aushandlung stehen jedoch unverbunden nebeneinander. Gerade aber in Bezug auf jugendliche Körper und ihre Bildpraktiken auf *Facebook* und co. ist zuzustimmen, dies als Gefüge von Affekten und Machtströmen und nicht als einseitiges Verhältnis zu sehen. Zentrales Problem ist hier das Auslassen der Begriffe Virtualität und Wahrnehmung bzw. ihr Missverständnis. Virtualität und Ereignis und nicht allein die bereits konstituierten Subjekte sind eine Quelle der Unbestimmtheit, wie ich in den folgenden Kapiteln ausführen möchte. Macht und Gegenmacht funktionieren dann nicht allein auf der Ebene des Subjekts, das den Strukturen des Molaren entgegensteht, das Subjekt selbst ist eine molare Figur.

## 2.11 Nicht-menschliche Sozialwissenschaft

Karin Hultman und Hillevi Lenz Taguchi möchten genau an diesem Anthropozentrismus der Sozialwissenschaften ansetzen und entwickeln für die empirische pädagogische Forschung anhand von Interviewmaterial und Fotos aus ihrer Forschung mit Vorschulkindern einen „diffraktiven und materialistischen“ Ansatz.<sup>199</sup> Es soll darum gehen, nicht das Subjekt zum Zentrum der Forschung zu machen, sondern

---

<sup>198</sup> Ringrose/Coleman: *Looking*, S. 132.

<sup>199</sup> Karin Hultman und Hillevi Lenz Taguchi: „Challenging anthropocentric analysis of visual data: a relational materialist methodological approach to educational data“, in: *International Journal of Qualitative Studies in Education* 23 (5), 2010, S. 525–542; Hillevi Lenz Taguchi: „A diffractive and Deleuzian approach to analysing interview data“, in: *Feminist Theory* 13 (3), 2012, S. 265–281; Lisa A. Mazzei: „Thinking data with Deleuze“, in: *International Journal in Qualitative Studies in Education* 23 (5), 2010, 511–523.

ihre sozialen und nicht menschlichen Beziehungen zu ihrer Umgebung zu berücksichtigen: „To understand the child as emergent in a relational field, where nonhuman forces are equally at play in constituting children’s becomings.“<sup>200</sup> Die Dezentrierung des menschlichen Subjekts soll auch die Relation zwischen Forscherin und dem Material verändern. Im Anschluss an Barad wird dieses als aktiv gesehen, und es wirkt genauso auf die Forscherin wie dieses auf das Material.<sup>201</sup> Barad würde dies auf der apparativen Ebene als *Entanglement* bezeichnen. In einer Reihe von Selbstversuchen legen sie ihren Ansatz anhand der Lektüre von Bildern und Interviewtranskripten dar:

Although our aim was to specifically look for the force of the material environment, our gazes were nevertheless persistently drawn to the individual child in each photograph. The children in the images seem to have a magnetic power over our eyes: they stood out from the background and seemed to rise above the material environment.<sup>202</sup>

Gerade der sozialwissenschaftliche Blick schreibt den Autor\_innen zufolge eine soziale Welt fest, während nichtmenschlichen Kräfte und Materie (Barad) keine Handlungsmacht zugesprochen werde. Statt sich in Fragen nicht-menschlicher Agency an Latour zu orientieren, werden hier bestimmte Prämissen eher explizit feministisch gewendet.<sup>203</sup> Und statt in der Arbeit als Pädagoginnen den Blick nur auf die Kinder zu richten, versuchen sie einen relationalen Blick auf die gesamte Ökologie zu richten:

When we read the photographic image of the girl and the sandbox horizontally instead of vertically, as suggested above we are able to think that the sand and the girl are doing something to each other simultaneously. They transform as an effect of the intra-actions that emerge in between them.<sup>204</sup>

Ein solcher Blick ändert auch die Beziehung zwischen Kind und Erwachsenem: Kinder sind dann nicht mehr unfertige Erwachsene, aber auch keine bereits fertigen Wesen.

Kindliche Körper sollen von ihren Verbindungen und von ihren Möglichkeiten, sich mit den umgebenden Materialien, Spielsachen usw. zu verbinden, gesehen werden. All dies stellt den Versuch dar, einen neuen Blick vom Subjekt weg und hin zu den Konstruktionen und Ökologien, die das Kind im Kräftefeld und als Kräftefeld menschlicher und nichtmenschlicher Akteure verorten und konstituieren. Interviewmaterial soll – so der methodische Vorschlag – demnach als Ereignis der Überlappung multipler Differenzen gelesen werden.<sup>205</sup>

---

<sup>200</sup> Hultman/Taguchi: Challenging, S. 525.

<sup>201</sup> Vgl. Hultman/Taguchi: Challenging, S. 527.

<sup>202</sup> Hultman/Taguchi: Challenging, S. 525.

<sup>203</sup> Vgl. Hultman/Taguchi: Challenging, S. 530.

<sup>204</sup> Hultman/Taguchi: Challenging, S. 531.

<sup>205</sup> Vgl. Hultman/Taguchi: Challenging, S. 535.

So steht das Ereignis und nicht die Repräsentation im Vordergrund. Es geht folglich auch nicht darum, das Photo und Interviewmaterial zu repräsentieren, sondern „mit ihm zu werden“, von ihm „gezwungen werden zu denken“. Darin affirmieren sie die Idee, sich vom Material affizieren zu lassen: „In this event something new is created.“<sup>206</sup> Im Anschluss an Haraway und Barad legen sie dar, wie es nicht darum gehe, sich reflexiv vom Interviewmaterial zu entfernen und dieses zu objektivieren, sondern vielmehr das Affiziert-Werden und affizieren als die Hervorbringung von etwas Neuem zu sehen. Mit Jane Bennett treten sie für eine stärkere Intensität des Forschens als Werden ein, nicht als distanzierende Form.

Zentral für die vorliegenden Analysen ist auch das Unbehagen an dem Paradigma des „Interpretationism“<sup>207</sup> bzw. der Auswertung, die immer das Gleiche wiederentdecken will. Eine positive Differenz, d.h. eine neue Relation, in einem diffraktiven und nomadischen Datenlesen zu erschaffen, ist daher zentraler als negative Differenzen zu typisieren. Das Interview wird zum Ereignis der Erzeugung von Differenzen. In den vorliegenden Materialien geht es ebenfalls um die Erzeugung neuer Konzepte sowie immanenter Konzepte von Erfahrung in Form von Affekt-Perzept-Blöcken. Auch wenn es in dieser Arbeit nicht so stark um die Beobachtung von Kindern im Alltag geht, liegen grundsätzliche Prämissen eines nicht-anthropozentrischen Blicks auch der vorliegenden Auswertungsmethode zugrunde.

## **2.12 Von der Film-Phänomenologie zu nicht-subjektiver Erfahrung**

Die Ansätze der Wahrnehmungstheorie und der empirischen Methoden, die bisher getrennt behandelt wurden, sollen in den Kapiteln der vorliegenden Studie verbunden werden. Die Trennung zwischen dem sozialen Subjekt der Cultural Studies und dem psychischen Subjekt der dispositiv- oder der psychanalytischen Filmtheorie ist für die Rezeptionstheorie bezeichnend. Der Gegenstand letzterer ist eine implizite und idealee Rezeption, die sie auf die ästhetischen Strategien der *Suture* hin analysiert. In der gängigen Literatur<sup>208</sup> werden neben den sozial- und kommunikationswissenschaftlichen Zweigen die kultur- und medienwissenschaftlichen Wirkungsforschung, die *Cultural Studies* und die eher allgemeinen, impliziten und nicht empirischen Dimensionen der ästhetischen „spectatorship“ in historischer<sup>209</sup> und psychischer Hinsicht<sup>210</sup> unterschieden. In den

---

<sup>206</sup> Hultman/Taguchi: Challenging, S. 537.

<sup>207</sup> Tagushi: Diffractive, S. 269ff.

<sup>208</sup> Vgl. exemplarisch: Will Brooker: *The Audience Studies Reader*, New York/London: Routledge 2003.

<sup>209</sup> Vgl. Miriam Hansen: *Babal and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard 1994.

letzten Jahren hat sich die Filmtheorie zusätzlich verstärkt der Erfahrung in emotionaler und affektiver Hinsicht zugewendet.<sup>211</sup> Haptische (Marks) Ansätze und Ansätze, die phänomenologisch verfahren, sind zunehmend in der Beschreibung des Films als Rezeptionssituation wichtig geworden und tragen den Begriff der Erfahrung in die Analyse und die Betrachtung von Filmen ein. Während die *Cultural Studies* vor allem auf der Ebene der Zeichen und Praktiken von sozialen Gruppen und Kollektiven forschen, sind es die zumeist filmästhetischen Betrachtungsweisen, die von der phänomenologischen Betrachtung des Forscher\_innensubjekts ausgehen.

Vor allem Vivian Sobchacks Ansätze haben eine empirische (erfahrungsgeleitete) Phänomenologie oder phänomenologische Empirie der Filmerfahrung bekannt gemacht, die jenseits semiotischer, sozialer, stilistischer und historischer oder psychoanalytischer Filmtheorie Erfahrung zum Ausgangspunkt der Filmanalyse macht. Es stellt sich ein ähnliches Problem in der Verbindung ihrer Theorien mit den Themen dieser Arbeit dar wie es auch bei dem Bezug zu kreativen und visuellen oder künstlerischen Ansätzen in der Soziologie bzw. der Anthropologie und Ethnographie zu finden ist. Schaut man in die Bücher, die Tim Ingold zu diesem Thema geschrieben und herausgegeben hat und die eine erfahrungsgeleitete und kreative Verfahren wie Zeichnen oder Gehen einbeziehen,<sup>212</sup> dann fällt auf, dass das kreative Potential stark auf das Forscher\_innensubjekt zurückgebogen wird. Die Einbeziehung von Erfahrung scheint subjektive Erfahrung zu meinen. Dies ist dahingehend zu verstehen, als dass es einer Art situiertem und kontextbezogenem Wissen zugerechnet wird, das bewusst objektivierende Forschungen (gerade auch in Abgrenzung positivistischer Positionen) und Traditionen durchbrechen will. Zugunsten einer eingebetteten, immanenten, erfahrungsgeleiteten – und wie man sehen konnte auch kreativen und künstlerischen – Forschung fließen die Produktion und Rezeption von Erfahrungen der Forscher\_innen und der Studienteilnehmer\_innen (und zunehmend auch ökologische Dimensionen der Anthropologie) in die ‚Darstellung‘ der Forschung, in die Paper und auf Konferenzen mit ein. Auch wenn dies in der Filmtheorie mit ganz anderen Bezügen und Gegenständen geschieht, finden sich auch hier Ansätze, die die Emotions- und

---

<sup>210</sup> Vgl. u.a.: Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus 2000 und Jean-Louis Baudry: „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, in: *Film Quarterly* 28 (2), 1974, S. 39–47.

<sup>211</sup> Vgl. u.a. Matthias Brütsch et al.: *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005; Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley u.a.: Univ. of California Press 2004; Laura Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham/London: Duke 2000.

<sup>212</sup> Vgl. Ingold: *Redrawing Anthropology*; ders.: *Lines. A Brief History*. New York/London: Routledge 2007 und ders.: *Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot*. Burlington: Ashgate 2008.

Erfahrungsdimension einschreiben und gegen semiotische und diskursive Ansätze ins Feld führen. Einige Ansätze kombinieren dabei Affekttheorien und phänomenologische Ansätze.<sup>213</sup> Theoretisch wird zwar häufig zwischen den präindividuellen und nicht kategorisierbaren Dimension der Intensität des Affekts und der sozialen, semantischen und klassifizierenden Dimension der Emotion unterschieden, empirisch wird dies jedoch wieder auf die Erfahrungsdimension des Subjekts gewendet. Auch Laura Marks, die der Haptizität durch ihre Standpunktzentrierung und immanenzphilosophische Ausrichtung in einer Konterkarierung kolonialer Blickparadigmen der Distanzierung eine ethische Dimension zuschreibt, kann dies letztlich nur wieder an eine das Subjekt als Zentrum der Erfahrung postulierende Wende umsetzen, die das Zentrum der Beschreibung bildet.

Es handelt sich hier um eine scheinbare Selbstverständlichkeit: Wie soll die Forscherin anders als von der subjektiven Position ihre Rezeptionssituation ihre Position markieren und nicht in einen objektivierenden Positivismus zu verfallen?

Vivian Sobchack beginnt ihren vielzitierten und paradigmatischen Text zu Jane Campions Film *The Piano* mit einer Rezipient\_innenperspektive und macht diese zum Ausgangspunkt der Analyse, in der sie Produktions- und Rezeptionsebene nicht dichotom gegeneinander stellt, sondern beide als eine Verflechtung der Erfahrung verbindet. Zentral für ihre Arbeit wie auch für die vorliegenden Analysen ist der Gedanke, dass die Rezeption im Sinne von Erfahrung zwar im Film enthalten ist, gleichzeitig aber nicht wie bei psychoanalytischen Dispositivtheorien ideal in der Analyse des Films mitgedacht wird, sondern durch das Zuschauer\_innensubjekt aktualisiert wird. So findet eine Verflechtung oder ein Chiasmus<sup>214</sup> zwischen Film und Welt statt, aus dem Erfahrung emergiert. Sinn und Sinnlichkeit sind wie Welt und Subjekt interrelational verwoben, die Ansprache des Körpers geht der bewussten Realisierung jedoch voraus und legt die Grundlagen im existentiell verletzlichen, ansprechbaren und zur Welt geöffneten Körper. Sobchack beschreibt die Filmerfahrung als fleischliche Erfahrung, die sich nicht enkörperlicht und rein semiotisch oder kognitiv vollzieht, sondern sich unmittelbar-mittelbar über die Verschlingung und Überkreuzung von subjektivem und objektivem Körper ereignet. Film- und Zuschauer\_innenkörper verschlingen sich zu einer nicht homogenen, sondern hyperdifferenzierten Erfahrungsdimension, in der die Synästhesie des Erlebens (das Erleben quer zu den Sinnen) der Unabgeschlossenheit des

---

<sup>213</sup> Vgl. Gibbs: *Affect*; Misha Kavka: *Reality Television, Affect and Intimacy. Reality Matters*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008.

<sup>214</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*. München: Fink 1986, bes. darin das Kapitel *Der Chiasmus*.

Körpers gegenüber dem Körper des Films entspricht. Auch visuelle Informationen werden haptisch, in den Fingern und auf der Haut erfahren. Die Übertragungsprozesse zwischen Film und Zuschauer\_innenkörper konzeptualisiert sie als „falsche Metapher“<sup>215</sup>, in der ein sinnhafter Bezug mit einem anderen sinnlich überkreuzt wird. Die Zuschauer\_in erfährt etwas aus dem Film als etwas anderes in/durch/an ihrem in der Welt situierten Körper. Sobchacks Analysen machen deutlich, dass Film ein intermodales, synästhetisches und vor allem körperliches Ereignis ist, dessen Ansprache des Körpers der zeichenhaften Dimension vorausgeht. *Cineästhesia* ist das „flesh it out“ der Bedeutung durch den Filmkörper, der zum Medium wird, das Film und Körper überbrückt.<sup>216</sup> „In the film experience the nonverbal mediation of catachresis is achieved literally by the spectator’s lift body in *sensual* relation to the films *sensible* figuration.“<sup>217</sup>

Im strengen Sinne kann nicht von einem zeitlichen ‚Vorausgehen‘ gesprochen werden, in der Analyse von *The Piano* „wussten“ die Finger Sobchacks schon vor ihrem kognitiven Erkennen, was sie sieht. Sie hat mit ihren Schriften vor allem verdeutlicht, dass Rezeption als fundamentale zugleich innere und äußere phänomenale Dimension des Filmverstehens gedacht werden muss. Ihre Schriften sind multiple Anknüpfungs- und Spannungspunkte für die vorliegenden Analyse, auch wenn sie nicht explizit aufgegriffen werden. Liest man Sobchacks Texte dahingehend, dass eine Erfahrung durch die gefügearartige Verbindung zwischen Film und Zuschauer\_in produziert wird, die eine virtuelle Ebene der Immanenz entwirft, die aktuelle Subjekte hervorbringt, bietet sie wesentlich mehr Linien der Verbindung als eine rein phänomenologische und subjektzentrierte Lesart. Gerade die Dimension eines Sinnestransfers quer zu den bestehenden, distinkten Sinnen ist ein wichtiger Anknüpfungspunkt. Amodalität, wie es Daniel Stern nennt (Kapitel 9), ist die Grundlage einer affektzentrierten Kommunikation auf einer vorsprachlichen Ebene, die nicht nur der subjektiven Entwicklung des Selbst des Kleinkindes dient, sondern Stern zufolge ein Leben lang aktiv und ansprechbar bleibt. Bellour macht dies zum Ausgangspunkt zwischen seiner Theorie und der emotionalen ästhetischen Erfahrung von Film, wie ich weiter unten aufgreifen werde. Brüchig wird diese Anschlussfähigkeit da, wo die Erfahrung zu jener des Subjekts, zur Selbsterfahrung zurück-flektiert wird: „I will reflexively turn to my own carnal, sensual, and sensible being to touch myself touching, smell myself smelling, taste myself tasting

---

<sup>215</sup> Vgl. Sobchack: *Carnal*, S. 82.

<sup>216</sup> Sobchack: *Carnal*, S. 83.

<sup>217</sup> Sobchack: *Carnal*, S. 83.



and in sum, sense my own sensuality.<sup>218</sup> Allerdings ist dies keine bewusste Reflexion sondern eher mit dem Akt der Aktualisierung in subjektive Erfahrung zu vergleichen. Dies bezeichnet jene charakteristische Wende zu dem Erleben des anderen, die dadurch vermittelt wird, dass der eigene Körper zugleich als dieser und als etwas anderes und der Film auch als etwas anderes und am/durch den eigenen Körper erfahren wird: Er wird zugleich als real *und* als Repräsentation erfahren. „I have become not only the toucher but also the touched.“<sup>219</sup> Das cinästhetische Subjekt fühlt „his or her literal body as only one side of *an irreducible and dynamic relational structure of reversibility and reciprocity*.“<sup>220</sup>

Macht man die Erfahrung zum Ausgangspunkt und lässt das Subjekt daraus emergieren, wie es Stern für die Bildung der Subjektivität erklärt und wie man die präkategoriale Erfahrungsdimension bei Sobchack lesen kann, bietet dies viele Anknüpfungspunkte mit prä- und postphänomenologischen Theorien, beispielsweise William James radikalem Empirismus, wie er im folgenden Kapitel ausgeführt werden soll. Die Nichtfixiertheit des sinnlichen Erlebens in der Erfahrung hat Massumi für die nichtfilmische Erfahrung als eine Koemergenz von Sinnesmatrix und Subjekt beschrieben, die aber nur *eine* Dimension der Wahrnehmung bildet, also weniger als Synthese und Rezeption von fixen Sinneskategorien einer subjektiven Verstehensleistung denn als Bildung eines Immanenzfeldes aus dem subjektive und objektive Pole als Aktualisierungen hervorgehen: Die Erfahrung, das Wogen und das Glätten der Wogen, alternieren und wechseln sich rhythmisch (nicht jedoch gleichmäßig) ab. Subjekt und Objekt der Erfahrung – präphänomenologisch als Kontinuität im Wogen auf der Spitze des Wellenkamms angesiedelt – manifestieren sich momenthaft im Abebben der Erfahrung als aktuell. Sie sind nicht Ausgangs- oder Endpunkt von Erfahrung; d.h. nicht das Subjekt liegt der Erfahrung zugrunde, es ist Teil einer komplexen Ereigniskette, in der sich momenthaft Pole der Erfahrung herausbilden. Diese Erfahrung erschöpft sich jedoch nie im Subjekt, sondern wird immer gegen-verwirklicht: durch die Produktion entstehen neue Differentiale und das Virtuelle wird nie vollständig aktuell.

Im Folgenden soll dies genauer für die Analyse audiovisueller Medien betrachtet werden, um zu erläutern, wie eine empirische Arbeit theoretisch gerahmt sein könnte, die nicht die Zuschauer\_innen, um es mit Stauff zu sagen, zu Gravitationszentren macht und die Erfahrung nicht allein vom Subjekt her denkt. Weder ist das Subjekt nur die Rezipient\_in noch der Film/die Serie der alleinige Produzent von Erfahrung, vielmehr ist es das

---

<sup>218</sup> Sobchack: *Carnal*, S. 77.

<sup>219</sup> Ebd.

<sup>220</sup> Sobchack: *Carnal*, S. 79, Herv. i. O..

gemeinsame Hervorbringen performativer Netzwerke, ein Werden, das als solches besteht und nicht in einem Subjekt aufgeht. Erfahrung wird – gelesen durch William James – zu einer Bewegung der Hervorbringung von Welt, die quer zu Subjekten und Objekten verläuft und daher eher mit Begriffen der Wahrnehmung im Sinne des radikalen Empirismus als mit einer phänomenologischen Erfahrung korrespondiert.

## 2.13 Bildtheorie

### 2.13.1 Bildpraktiken: Von der Ikonophobie zum Begehren und Spiel der Bilder

Der Bildtheoretiker Mitchell interveniert auf eine für das Vorgehen hier integrale Art und Weise in die Frage, welche Wirkung Bilder auf Menschen haben.

Darum verlagere ich die Frage von dem, was die Bilder tun zu dem, was sie wollen, von der Macht zum Begehren, vom Modell der herrschenden Macht, der opponiert werden muß zu dem des Subalternen der befragt oder (besser noch) zum Sprechen gebracht werden soll. Wenn die Macht der Bilder der Macht der Schwachen gleicht, dann vielleicht weil ihr Begehren zum Ausgleich für ihre wirkliche Schwäche entsprechend stark ist.<sup>221</sup>

Mitchells Theorie der Metabilder funktioniert nach einem relationalen Modell der Zuschreibung von Handlungsmacht. Die Macht, die Bilder angeblich haben, entspringt einem kulturellen und religiös tradierten Doppelimpuls von Ikonophilie und „Ikonophobie“. Mitchell beschreibt Bilder als Lebewesen, weil sie mit Ängsten der Menschen aufgeladen sind. Ihre diskursiv produzierte Lebendigkeit ist real *und* konstruiert. Die Fluidität, Zirkulation, Transformation und – angesichts der Rolle von Bildern im Krieg gegen den Terror – ihre Wirksamkeit ist zugleich real *und* von Ängsten hervorgebracht. Bilder reflektieren selbst über die Bildproduktion<sup>222</sup> und Lebendigkeit (vgl. Kapitel 8). Die Frage des Begehrens kann, wie noch anzuführen sein wird, von der Frage der Macht nicht getrennt werden. Macht ist dem Begehren immanent. Dennoch ist es zentral für ein Neudenken von Rezeptionsforschung, nicht von der einseitigen Wirkung von Bildern auf Körper und Subjekte zu sprechen, sondern von einem zirkulierenden Begehren. Hier spricht Mitchell statt Macht den Bildern ein Begehren zu, über das ihre Macht allererst entfaltet wird. Es ist *ibr* Begehren, nicht jenes der Subjekte, welches Wirkungen zeitigt. Diese Perspektive ist auch im Hinblick auf die Collagen als Gefüge des Begehrens von Interesse: Auch sie sind unmittelbar Konfigurationen des

---

<sup>221</sup> W.J.T. Mitchell: *Bildtheorie*. Hrsg. v. Gustav Frank, aus d. Amerik. übers. v. Heinz Jatho u.a.. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 353.

<sup>222</sup> Vgl. zum Konzept des Metabildes: Mitchell: *Bildtheorie*, S. 172–233.

Begehrens und keine Darstellungen dessen. Mitchell allerdings konzeptualisiert das Begehren der Bilder als ihren Mangel.<sup>223</sup>

Er geht sogar noch weiter und parallelisiert die Angst vor dem Bild als jene der Frauen.<sup>224</sup>

Die Problematik und Frage, warum er allerdings das Begehren als weiblich und mangelhaft zugleich konzeptualisiert, bzw. ihn das nicht veranlasst, Weiblichkeit und Mangel auseinander zu dividieren, steht im Kontrast zum Begehrensbegriff nach Deleuze/Guattari. Er umfasst die Heterogenität des Begehrensgefüges des Bildes als Fülle und Virtualität. Weil Bilder selbst keinen Körper hätten, so Mitchell, besetzten sie jenen der Betrachterin als ein „Bild, das auf den Körper, das Blut und den Geist des Betrachters Anspruch erhebt“.<sup>225</sup>

Bilder erscheinen in den Analysen Mitchells historisch und aktuell als magische Wesen, dabei sind sie derart mächtig, weil sie eigentlich ohnmächtig seien und den Körper der Betrachter\_in begehren.<sup>226</sup> Dieses Begehren muss jedoch, wie es die Collagen in der vorliegenden Arbeit zeigen, nicht von einem Mangel herrühren. Sieht man das Zusammengesetzte als intra-agierendes Ensemble aus Vielheiten, ist dieses weder als Mangel noch als Anspruch auf den menschlichen Körper zu verstehen. Das „subalterne“ Stigma ist dann ein Exzess an Differenz, das Produzieren dieser Differenzen und des Anderen, des Neuen. Der Fetischcharakter des Bildes, das Magische, das den Bildern Lebendig-Sein unterstelle, muss ebenfalls nicht dem Mangel an Körperlichkeit entspringen: In der relationalen Schöpfung von Konstellationen und Figurationen des Begehrens erschafft die Forscherin-Forschungs-Assemblage unwillkürlich ein anorganisches Leben der Bilder. Affekte, Begehren, Prozesse erscheinen nicht bloß animiert – in einer „relationalen Ontologie“<sup>227</sup> werden Materiegefüge lebendig und sind nicht bloß passive Träger kultureller Bedeutungen oder Phantasien, sondern schöpfen Begehren, Affekte und Konzepte (des Kulturellen aber auch der Wahrnehmungen) unmittelbar. Mitchells Ansatz ließe sich dahingehend fruchtbar einbringen, dass die Relation zwischen Betrachter\_in und Bildern jene animiert und zum Leben erweckt. Dies muss nicht zwangsläufig nur das Changieren zwischen Ikonophilie und Ikonophobie sein, sondern kann vielfache Dimensionen umfassen – es ist ja nicht nur vom Status des Bild-Seins abhängig, sondern von dem Begehren, welches sich als mannigfaltiges

---

<sup>223</sup> „Das Bild, würde Lacan sagen etweckt das Begehren, genau das zu sehen, was es nicht zeigen kann.

Diese Ohnmacht ist es, die ihm gibt, was immer es an spezifischer Macht hat.“ Mitchell: *Bildtheorie*, S. 361.

<sup>224</sup> Vgl. Mitchell: *Bildtheorie*, S. 356.

<sup>225</sup> Mitchell: *Bildtheorie*, S. 362.

<sup>226</sup> Vgl. Mitchell: *Bildtheorie*, S. 368.

<sup>227</sup> Vgl. Lisa Handel: *Relationale Ontologien*, Arbeitstitel der Dissertationsschrift.

versammelt. Das Begehren der Bilder ist dann durchaus das Anders- oder Mehr-Werden, aber nicht aus einem Mangel heraus, nicht real, nicht körperlich oder gar menschlich (warum sollte dies begehrt werden, wenn nicht vom Menschen selbst, der dies dem Bild unterstellt?). Es ist die Virtualität des Bildes – nie vollständig gegeben, sondern immer im Prozess seines Erscheinens –, die man – übertragen auf die Collagen – als einen anhaltend lebendigen vitalen Akt beschreiben kann.<sup>228</sup> Mitchell lenkt den Blick auf die richtige Stelle bzw. entwirft eine Linie, die zu denken, die man von ihrer Fixierung auf Angst und Mangel lösen kann: Nicht allein das Bild und nicht allein die Betrachterin machen das Bild zu etwas Animiertem, Animistischem, sondern die vieldimensionalen Begegnungen und Verflechtungen, die sich zwischen ihnen im Modus der Wahrnehmung ereignen. Mitchell erklärt die Angst vor Bildern als Auslöser von Gewalt und vielfältigen Liebesbekundungen und Gewaltakten gegenüber Bildern. Ikonoklastische (religiöse) Handlungen üben Gewalt auf Bilder als Träger von Leben und Macht, als Handelnde, aus. Sie werden jedoch erst in dieser Zuschreibung beängstigend. Das Leben und das Lebendig-Werden-Lassen ist nicht unbedingt eine ‚primitive‘, sondern eine alltägliche, moderne Interaktion mit Bildern zwischen Subjekt- und Objektstatus. Es muss nicht als kindliche oder ‚vormoderne‘ Praxis gesehen werden, vielmehr ermöglicht es, eine relationale und ökologische Beziehung zu zeitgenössischen Bildumwelten einzugehen, eine Praxis, die das Spiel mit Bildern und Bedeutungen als Überkommen von Trennungen und Dichotomien praktizieren. Man kann es als ein Eingehen multipler Beziehungen sehen, anstatt diese zwischen Angst und Liebe als Extremen einzuzuschnüren.<sup>229</sup>

Die einseitige Angst vor dem Bild kann in ein vielfältiges Spiel übergehen und als eine animistische Bildpraxis gelesen werden. Viele Begegnungen zwischen Subjektivitäten und Bildern, aus denen die Collagen resultieren, sind zu schöpferischen Relationen als Spiel und Experiment ausgewachsen. Das Experimentieren mit Ausschnitten, Fragmenten und Bedeutungen, mit Anordnen, Umordnen und Konstruieren gehört genauso dazu, wie das Antworten auf die Bilder im Durchstöbern des Materials. Das ist eine geteilte Handlung von Suche und Überraschung, Spekulieren und Anordnen, in welcher mannigfache Beziehungen entstehen, an deren Enden sich Positionen und Betrachter\_in herausbilden. Darauf weisen die zahlreichen Bezüge hin, was mit welchem Bild gemeint ist, inwiefern

---

<sup>228</sup> Ich komme später noch einmal auf den Zusammenhang von Bewegung und Virtualität (Amodalität) zurück (Kapitel 9).

<sup>229</sup> Vgl. Mitchell: *Bildtheorie*, S. 402.

man auf ein Bild reagiert und „für was es steht“. <sup>230</sup> Der einfache Begriff der ‚Repräsentation‘ ist daher eine Quelle für Spekulationen und Überraschungen, aus der mannigfaltige Bildpraktiken als Bild-Selbst-Bezüge emergieren. Das, was allerdings zentral ist, ist der Prozess, das Spiel mit den Bildern und das Spiel der Bilder. Die Haltung (Position, um mit Didi-Huberman zu sprechen) oder die Erfahrung ist nicht einfach schon vor der Collage voll ausgebildet, sie wird im und durch den Prozess des Spielens erzeugt. Die Collage als spielendes Medium oder als animistische relationale Praxis ist nicht nur ein Ausdruck, sie ist Prozess, Dauer, Intra-aktion und dadurch performatives Medium der Forschung. Allerdings nicht in dem Sinne, dass sie etwas performativ ausdrückt. Sie ist als Spiel mit und zwischen Bildern entstanden. Bilder als Wandel und Relation zwischen Subjektivem *to be*, als „larvenhafte“ Positionen (Deleuze) und Images als *meaning to be*. Dabei werden mannigfache Beziehungen mobilisiert, die im Ausprobieren manifest werden: Wird dies die Bedeutung sein, die die Serie für mich hat? Ist es so oder anders? Ich möchte darauf vor allem in Kapitel 10 zurückkommen und Annas Aussagen zur Erstellung der Collage als Bildpraxis betrachten.

Dieser Prozess stellt eine komplexe Gemengelage aus mannigfachen Interaktionen dar, indem sich anordnet, was die Erfahrung gewesen sein wird. Die Erfahrung wird als Collage und als komplexe Ökologie aus paradoxen, mehrdimensionalen, widersprüchlichen Kräften verwirklicht. Diese entstehenden und vergehenden Linien tauchen am Knotenpunkt des Sichtbaren auf und sie gehen in eine neue Form über. Dabei erhebt die Collage keinen Anspruch auf einen Körper, wie Mitchell es beschreibt, und dennoch bewegt sie sich über ihren Status als Objekt und fixierte Entität hinaus. Begehren als Assemblage zu sehen und Mitchells Verständnis und Faszination gegenüber den Beziehungen von Menschen und Bildern lässt sich hier durchaus vereinen. Dabei geht es weniger um die Forderung festzustellen, was das Bild und was die ontologische Wirklichkeit ist, sondern das Potential zu nutzen, mit Bildern in eine nicht immer gewaltfreie, schneidende und klebende Interaktion zu treten, in dessen (z.T. grausamem) Spiel neue Bedeutungen emergieren.

### **2.13.2 Didi-Huberman: Bilder-Denken und Bilderatlas**

Für eine Forschung durch Bilder und besonders durch deren Anordnung plädiert Georges Didi-Huberman. In Bezug auf den *Bilderatlas Mnemosyne* von Aby Warburg stellt er heraus, dass dieser zwar nicht der Avantgardepraxis der Collage entspreche, allerdings

---

<sup>230</sup> Ich komme darauf in Kapitel 10 in der Analyse von Annas Collage-Aussage-Assemblage zurück

ein ähnliches Anliegen verfolgen. Der Bilderatlas ist Didi-Huberman zufolge ein „Denken durch Bilder (...) nicht nur eine Gedächtnisstütze, sondern ein arbeitendes Gedächtnis.“<sup>231</sup> Mnemosyne, benannt nach der Mutter der neun Musen ist die antike Personifizierung des Gedächtnisses: „eine photographische Installation“, in der von Warburg Photographien zu Tableaus – zu „Serien von Serien“ – arrangiert werden. So schafft Warburg ein „Ensemble von Bildern, die er dann in Beziehung zueinander setzt“.<sup>232</sup> Die raumgreifenden Montagen weisen serielle und kontrastierende Effekte auf. Manche Bilder werden aus der Nähe und Ferne photographiert sowie angeordnet, andere auf mehreren Tafeln, in verschiedenen Formaten oder in unterschiedlichen Umgebungen verwendet. Warburg bildet in seiner Forschungs-Collage Detail und Ganzes, *mise en abyme* Effekte und sogar Kunstbücher mit ihren „Montage-Effekten“<sup>233</sup>, wie unterschiedliche Kunstgattungen und Realitätsebenen (Photographie und Malerei) ab. Didi-Huberman sieht hier eine Kunstgeschichte bestehend aus Tableaus: Gemälde aus Photos und Photos von Gemälden. Die Vergleichsserien und das kontrastierende und vergleichende, gleichsam quer zu Hoch- und Alltagskultur ausgebreitete Anordnungen sieht Huberman nicht als ‚Vorstufe‘ zur Forschung, sondern als Forschung durch die Anordnung von Bildern selbst. Der Bilderatlas sei eine „synoptische Ausstellung, die nichts reduziert und nichts zusammenfasst“. Das visuelle Milieu der Bildanordnungen erlaube es „die Überdeterminierungen sichtbar [zu] machen“ [die] in der Geschichte der Bilder am Werk sind“<sup>234</sup>. Der Atlas, so Didi-Huberman ist also keine Illustration des Warburg’schen Denkens, sondern ein „visuelles Gerüst seines Denkens“<sup>235</sup>. Hier geht es Didi-Huberman um das Montieren von Detail und Ganzem eines Bildes, dem heterogenen Material und dem Anordnen in Serien. Beim Bilderatlas handelt es sich nicht um eine synthetische, zirkuläre oder einheitliche Form, um Kohärenz, sondern um Konstellationen (Benjamin) einerseits und die „Permutierbarkeit“, also um die unendliche Kombination andererseits. Das heißt, dass die Bedeutung der Bilder von Tafel zu Tafel verschoben wird und nicht auf einen Endpunkt zuläuft. Das Denken Warburgs im Bilderatlas sei so „eine Sache der Plastizität, der Beweglichkeit, der Metamorphose“, ein „Spiel“, das nicht abzuschließen ist.<sup>236</sup>

---

<sup>231</sup> Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder*. Aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010, S. 499.

<sup>232</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 500.

<sup>233</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 502.

<sup>234</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 504.

<sup>235</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 506.

<sup>236</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 507.

Die Anordnung erlaube eine Mannigfaltigkeit und erzwingt nicht die Einheit einer logischen Funktion. Die Bilder nehmen als Form dabei Themen aus der Warburg'schen Biographie wie Auflösung-Lähmung-Bewegung auf, die sich auch in seinem anthropologischen Kreuzlinger Klinikvortrag finden. Für den Bilderatlas steht die Frage des „Nachlebens“ im Zentrum, „die Art und Weise, wie die Bilder in einer Bewegung „überleben und niederkehren, die nicht anderes ist als die Bewegung – die dialektische Zeit – des Symptoms“<sup>237</sup>. Didi-Hubermans Begriff des Symptoms umfasst nicht nur Warburgs Biographie, sondern auch die Kultur- und ihre Affektbewegungen, die sich als Zusammenhang der Relation aller Bildelemente und der Spannung zu einem Detail im Bild ereignen, das die Kontexte des Bildzusammenhangs übersteigt. Als Sammlung von Pathosformeln schematisiert er Geschichte nicht, sondern formuliert Fragen, „die das Bild an jede klassifizierende Vernunft stellt: Was wäre eine Ordnung der im Bild vermengten Vernunft und Unvernunft?“<sup>238</sup> Im „rhizomartigen“ Bilderatlas gibt es Kräfte der Ordnung und des Chaos und diese interferieren miteinander und sind nicht aufzulösen. Die Montage entspricht somit nicht den avantgardistischen Bewegungen der Collagisten\_innen der 1910er und 1920er-Jahre, sieht man diese als anti-synthetisch und destruierend an. Warburgs Bilderatlas verhält sich dagegen nicht einfach holistisch, auf das Herstellen von Zusammenhängen bedacht und synthetisierend. Auch wenn das künstlerische Selbstverständnis von Collage und Bilderatlas (forschend) divergieren, kann man eine frühe Form der forschenden und kulturwissenschaftlichen Funktionen eines montierenden Denkens in ihm sehen. Die Collagen in dieser Studie sind nicht als kunsthistorische Studien angelegt und auch nicht als avantgardistische Anti-Kunst der Disruption, sondern auf die aktuellen Bewegungen der Mikro-Zeitlichkeit des Gedächtnisses bezogen, nicht auf die großen kulturellen Gedächtnisbewegungen im Sinne des Nachlebens. Sie bilden keine Geschichte im Sinne einer *longue durée*, keine Latenz und Wiederholungen von Gesten und Pathosformeln, sie kartographieren keine historisch-kulturellen Affekt- und Spannungsverhältnisse, sondern beziehen sich auf die ‚Gegenwart‘. Dies schließt weder eine zeitliche Dimension noch die Kartographie von Affektbewegungen aus. Viele Collagen beforschen durch ihre serielle und wiederholende

---

<sup>237</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 509.

<sup>238</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 511.

Anordnung, durch Montage heterogener Gefüge und Genres von Bildern zeitgenössische Bildregime.<sup>239</sup>

Didi-Huberman stellt heraus, wie der Bilderatlas für Warburg aufsteigende und fliehende Bewegungen aufnehmen konnte: Er ist ein bewegliches Diagramm der Warburg'schen aufsteigenden und fliehenden „Ideenrakete“.

Was denkt, sind die zeitlichen Beziehungen zwischen den Bildern, ihre Anordnung: „Er nimmt eher die Beziehungen zwischen den Dingen als die Dinge selbst wahr“.<sup>240</sup> Die Form der „ästhetischen Erkenntnis“ wiederholt keine Symptome des Mangels, sondern Bewegungen zwischen Individuen und Kultur, Nähe und Distanz, Symbol und Kraft. Dadurch ist der Bilderatlas wie die vorliegende Collage durch eine „Spannung zwischen Formschöpfung und Formzerstörung (...)“<sup>241</sup> bestimmt.

Auch Didi-Huberman kennzeichnet die Montage in Bezug auf den Bilderatlas als „Rakete“<sup>242</sup> also als (deutlich phallisch gedachte) Maschine. Die Montage ist für ihn eine Form zwischen Chaos und Ordnung, Ansammlung und Klassifizierung zu oszillieren.

Zwischen den Bildern entstünden so keine rein ordnenden oder additiven Beziehungen, sondern dissoziative, destruktive und analytische Beziehungen: ein „Denkraum“ oder „Wunschraum“<sup>243</sup>. „Kein Bild lässt sich mehr oder weniger ohne eine Analyse des Kontexts verstehen, den es zugleich verwirrt.“ Jede Kunst lasse sich im Anschluss an Warburg so als Gedächtniskunst verstehen: „Als Träger des Nachlebens sind Bilder nichts anderes als Montagen heterogener Bedeutungen und Zeiten“<sup>244</sup>

Ich betrachte hier die Collagen in einer ununterscheidbaren Bewegung von Bedeutung und Anordnung, Methode und Ergebnis, also *diagrammatisch* und damit als Operationalisierung von Denkformen. Sie sind jedoch nicht ‚intentional‘ von Subjekten als Forschungskatalog in einem kultur- oder kunstgeschichtlichen Interesse erstellt worden. Es sind die Bilder selbst, die schöpferisch umarbeiten, nicht das Subjekt, welches dahinter steckt. Auch Didi-Huberman deutet dorthin, wenn er den Symptomkomplex, der Warburg zu dieser Methode brachte, nicht allein im Individuum situiert, sondern als Spannung zwischen diesem und der Gemeinschaft und dem Bild und der Intensitäten, also selbst zu einer Sache der Bilder erklärt und sich nicht bloß in ihnen

---

<sup>239</sup> Robins Collage lässt sich in der Anordnung als Beforschung von Stereotypen und Klischees sehen und zugleich als Kommentar auf die kulturelle Praxis der Serialisierung und der fast magischen Bildpraktiken der Verlebendigung (Kapitel 6).

<sup>240</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 518.

<sup>241</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 520.

<sup>242</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 547.

<sup>243</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 525.

<sup>244</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 532.



oder ihrer Anordnung ausdrückt. Die Bilder scheinen hier durch Warburgs Symptome zu handeln, die sich wiederum in Bildern ausdrücken – als Therapie und kulturelle Praxis zugleich. Vor allem die Spannung zwischen Detail und Ganzem weist immer wieder auf die Komplexität des Denkens in der Montage hin. Das Herausarbeiten von Spannungen, nicht die erschöpfende Auflösung der Kraft der Bilder und ihrer Details in Bezug zum Ganzen ist die Stärke der Montage des Bilderatlas.

Didi-Huberman nennt die Montage Bilderumwelten bzw. die „Umwelt“<sup>245</sup> und bezieht sich damit auf den Zwischenraum des Intervalls: Das, was man nicht sieht, bildet das Medium des Atlas. Der Zwischenraum ist nämlich kein neutraler Hintergrund, sondern ein „Arbeitsraum“, so lässt es sich auch für die Collagen in dieser Arbeit argumentieren (wie auszuführen sein wird): es sind „Übergänge von einer Bewegung zur anderen“<sup>246</sup>. In diesen Zwischenräumen „spielt“ der Atlas. Hier oszilliert die Bedeutung und es bildet sich eine Distanz, eine Vorform oder Möglichkeit des Zeichens heraus. Die Montage vergleicht Huberman mit einem Rhythmus, der Bilderatlas ist eine Form „rhythmisch zu denken“<sup>247</sup>.

Der Zwischenraum der Bilder ist kein Mangel, er ist „Amplitude des Dynamogramms“ Kraft, (kulturelle) Schöpfung durch rhythmische Beziehungen. Ich möchte den Begriff des Rhythmus noch einmal expliziter in Bezug auf den Rhythmusbegriff Deleuze/Guattaris in Kapitel 9 thematisieren. Mit der Ikonologie des Denkens erklärt Huberman das für die Collage/Montage bezeichnende Zwischenelement, das, was nicht alle Collagen explizit haben, als eine raumzeitliche Konstitutionsbewegung oder Energie und damit Grundaufgabe aller Bilder. Die „Nicht“-Relation des Zwischenraums, die ‚Leere‘ wird zum Denk – und Kulturraum, zur Öffnung auf das Neue und Andere, zur „Gegenzeit“, ein Ort des „rhythmischen Denkens“. Hier wird in der Collage/Montage ein differentes, bewegliches Denken in Zwischenräumen deutlich, die das Eigentliche dessen sind, was sie trennen und verbinden.

### 2.13.3 Arbeitsjournale

Auch in Bezug auf Bertolt Brechts *Arbeitsjournale* und *Die Kriegsfiabel* stellt Didi-Huberman die besondere Rolle des Montierens und der Anordnung von Bildern für den künstlerisch-wissenschaftlichen Prozess heraus. Hier geht es vor allem um die Rolle der Kritik, die Bilder durch Anordnungen ausüben. In der *Kriegsfiabel* finden sich Collagen von

---

<sup>245</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 548.

<sup>246</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 549.

<sup>247</sup> Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 556.

Kriegsbildern und Gedichten. Im Arbeitsjournal stellt er Bezüge zur Ikonologie des Zwischenraums heraus.<sup>248</sup>

Didi-Huberman bringt Brechts Begriff der Verfremdung mit dessen Collagen zusammen. Wie bei Warburg bilden die Bilder keine synthetische Gesamtanordnung, sondern einen Kontrast. „Verfremden hieße so zeigen, indem man zeigt, dass man zeigt, abtrennt – um seine komplexe dialektische Natur umso besser aufzeigen zu können. In diesem Sinne gilt also: *Verfremden heisst Montieren* (...).“<sup>249</sup>

Verfremden ist keine distanzierende Form der Kritik, sondern eine disparate, nicht holistische Anordnung. Brechts Theatercollagen stehen mit dieser politisch-ästhetischen Praxis des Verfremdens durch die Zerschneidung dramatischer Mittel der Empathiebildung genau in diesem Zusammenhang. Damit ist auch der Kritikbegriff durch Bilder einer Neulektüre unterzogen. Was die Bilder in Bezug aufeinander tun, ist nicht die Illustration einer Kritik, sondern die der Collage eigene Form der Verbindung und Trennung gleichzeitig, die im Konstellieren des Heterogenen kritische Effekte zeitigt. Position zu beziehen heißt montieren.<sup>250</sup>

Weil die Verfremdung Intervalle schafft, wo man nur Einheit sieht, weil die Montage Realitätsordnungen neu nebeneinander stellt, die man spontan für absolut verschieden hält, weil all dies letztendlich dazu führt, *unsere gewohnte Wahrnehmung* der Zusammenhänge zwischen den Dingen und den Situationen *aufzulösen*.<sup>251</sup>

Man kann für die Collagen diese Verfremdungseffekte, die Didi-Huberman von den Collagen auf's Theater und zurück durch Brechts Werks verfolgt, als schöpferisches Intervall sehen, welches nicht distanziert, sondern die Potentialität der Neuordnung des Wirklichen schafft. Wie die Collage der *Pop Art*, die aus Medienmaterial eine neue Realität konstruiert, ist die Collage hier ein Neu-Montieren der Wirklichkeit als Herstellen neuer, schöpferischer und kritischer Beziehungen. Im Gegensatz zu Brecht geht es bei den Collagen in dieser Studie häufig um ein ‚ins Spiel bringen‘ von medialen Bildern. Dabei lässt sich die Collage jenseits ihrer Genealogie als Aufnehmen und Umwerten/Montieren des ‚Bestehenden‘ als Technik der affirmativen Kritik verstehen. Es geht darum, ein bestimmtes Potential in den Bildern zu sehen und sie umzudenken, indem sie mit anderen Bildern in Kontakt und Relation treten. Gewohnte, habitualisierte Zusammenhänge werden gelöst und neue Beziehungen hergestellt. Eine Kritik entsteht so

---

<sup>248</sup> Vgl. Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position Bezählen. Das Auge der Geschichte 1*. Aus d. Franz. v. Markus Sedlaczek. München: Fink 2011, S. 92.

<sup>249</sup> Didi-Huberman: *Position*, S. 80, Herv. i. O..

<sup>250</sup> Vgl. Didi-Huberman: *Position*, S. 74.

<sup>251</sup> Didi-Huberman: *Position*, S. 82, Herv. i. O..

durch eine immanente Praxis der Virtualisierung, durch ein Ins-Spiel-Treten.<sup>252</sup> Der berühmte V-Effekt ist dann Hubermans kreativer Lesart zufolge keine reine Distanznahme, aber auch keine Affirmation der Zustände. Es ist die Erzeugung von Möglichkeiten im Intervall der „Distanz“. Distanz ist eine Relation, genauer: viele Relationen, keine Fixierung der Bilder, sondern die Schöpfung möglicher, neuer Zusammenhänge. Didi-Huberman nennt die Montagen Brechts auch Interferenzen und bringt damit eine Metapher zur Erzeugung von Dissonanzen und Differenzen, ein „[D]ramatisieren“ von „Differenzen, ihre[n] wechselseitigen Chocks, ihre[n] Konfrontationen und Konflikte[n]“, ein.<sup>253</sup>

Das ‚Zeigen‘ der Montage ist eine Erkenntnismethode. Die Collagen Brechts sollen einen Prozess der Dialektik anstoßen, den Didi-Huberman mit dem Werden vergleicht, da er nicht synthetisch sondern unabschließbar sei.<sup>254</sup> Die Collage ist kein Verfremdungseffekt, der die Wahrheit der Zustände herausstellt. „Wo der neohegelianische Philosoph Argumente formuliert, um die Wahrheit zu setzen [pose], da schafft der Montage-Künstler Heterogenität, um die Wahrheit in Dysposition zu bringen“ Die Dialektik des Montierens ist eine „Nichtsynthese“, eine „energetische Wiederbelebung der Widersprüche“, zwischen Auflösung und Synthese.<sup>255</sup> Auch die Collagen in dieser Studie changieren zwischen Auflösung und Synthese und schöpfen auch unintendiert, unbewusst und aus dem Bildmaterial selbst emergierende Effekte. Didi-Huberman nennt Brechts Collagen auch eine Komposition der Kräfte. Brecht selbst hat sowohl im Arbeitsjournal als auch in der Kriegsfiel die Bilder zwar angeordnet, nicht aber, wie es mit den Collagen hier geschehen ist, in die Bilder selbst interveniert, eingegriffen, sie beschnitten und überklebt/übermalt.

„Das Verfahren, durch Montage vor Augen zu führen zeigt die Dinge nicht nur unter dem Blickwinkel ihrer globalen Bewegung, sondern lokale Bewegtheiten ...Position beziehen durch Veränderung...“<sup>256</sup> Hier ist das Verfremden das Schöpfen neuer Beziehungen, nicht das Beziehen eines fixen Standpunkts. Mit der „Wirklichkeit“ (medialer Bilder) wird *in* der Wirklichkeit interveniert. Es wird keine Repräsentation einer Wahrheit der Medien, keine außerhalb stehende Position eingenommen – im Gegenteil, die Position der Bilder ist ihre „Dysposition“, eine Mikropolitik der Neuordnung, das ins Spiel bringen von Bildern und ihren Kontexten. Wie in der Ikonologie des

---

<sup>252</sup> Vgl. Didi-Huberman: *Position*, S. 83.

<sup>253</sup> Didi-Huberman: *Position*, S. 101.

<sup>254</sup> Vgl. Didi-Huberman, *Position*, S. 108.

<sup>255</sup> Didi-Huberman, *Position*, S. 110f..

<sup>256</sup> Didi-Huberman, *Position*, S. 128.

Zwischenraums unter dessen Aspekt Didi-Huberman Warburgs und Brechts Montagen vergleicht, wird das vorhandene Bildmaterial nicht repräsentativ genutzt, um etwas zu zeigen, sondern ein virtueller Raum der Spannungen, ein Intervall des Zwischenraumes als Möglichkeitsraum konstituiert, der jenseits der Heterogenität des Chaos *oder* der synthetischen übergeordneten Struktur liegt. Dieser provoziert das, was sich gerade nicht zeigt (also visualisiert). Das Intervall und der Zwischenraum sind übervoll mit Potentialen, sie sind nicht „nichts“, sondern der reale aber virtuelle Rhythmus zwischen Aktuellem und dem, was sich ereignen können wird, in dem die gewohnten Machtbeziehungen zerschnitten werden. Die Bilder ergreifen nicht Partei, sie beziehen Position. Was mit den Mitteln der Montage oder Collage möglich wird, ist eine denkende Anordnung zu schaffen, das gilt für Brechts Collagen wie für die folgenden Collagen, obwohl sie stilistisch und in ihrem Hintergründen nicht übereinstimmen. Sie repräsentieren keine Position eines kritischen Subjekts, sondern erzeugen spielerisch neue Positionen. Sie schaffen paradoxe, heterogene, spannungsreiche, konfliktreiche und doch „funktionierende“, produktive Konstellationen, die diagrammatisch wirken, d.h. Position oder Möglichkeiten schöpfen und nicht repräsentieren. Es sind mögliche und virtuelle Montagen und Positionen, keine aktuellen Repräsentationen. Daher werden durch die sprachlichen Positionen erneut Spannungen und „Dyspositionen“ erzeugt und neue collagierende Teile erzeugt. Diese gelten nicht als „Wahrheit“ der Collagen, sondern als mögliche auch retrospektive Aneignung der Collage, aber auch als neue Deutungen die durch die „Position“ erst möglich wurde. „Es ist also eine *Montage*, eine Aktivität, bei der die Imagination zu einer Technik wird (...) deren Ziel darin besteht im unablässigen Rhythmus der *Differenzen* und der *Beziehungen* Denken zu produzieren.“<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> Didi-Huberman: *Position*, S. 277, Herv. i. O..

### 3 *True Blood*: Zeitlichkeit, Differenz und Gewalt

Zuckende Bildwelten, montiert als Südstaatenimpressionen: Sümpfe, Tiere, Menschen, Zerfall, Gewalt, Erweckung.<sup>258</sup> Tod und Leben, ineinander verschränkt in Bildern der Zersetzung und Entstehung von Leben und lebender Materie. Bilder sich zersetzender Kadaver, feuchter Sümpfe, ikonischer Ku-Klux-Klan Kapuzen und Sexualität werden quer zu allen Natur-Kultur-Dichotomien sowie Körperformen und deren Auflösung montiert. Der preisgekrönte Vorspann von *True Blood* entwickelt aus unterschiedlichen Bild- und Kameraformaten, Verschränkungen von Vergangenheit und Gegenwart, Amateuraufnahmen, *found footage* und mentalen Bildern ein schwül-feuchtes Bildmilieu, ohne dabei direkt Bilder aus der Serie aufzugreifen: Flackernd erscheint hier eine lebendige Montage, eine Einfaltung organischer und anorganischer Lebensformen und menschlicher Körper immer an der Grenze ihrer Entmenschlichung. Sie nimmt mimetisch die sich entgrenzenden Körper auf, ekstatisch betend, tanzend oder sich in Form eines Kokons entpuppend. Körper sind außer sich, sie entgrenzen sich, zu sehen sind offene blutige – oder doch nur mit Beerensaft verschmierte – Münder und Blutplasma, ebenfalls zitternd.<sup>259</sup>

Dieser Vorspann ist eine Form, Leben zu verhandeln: Leben als Bildform. Damit ist man schon im thematischen Herzen der Serie, ihrer Auseinandersetzung mit einer Verschränkung von Leben, Tod, Gewalt, Religiosität und Sexualität im Zeitalter der Bio-Macht.<sup>260</sup> Zeit, so wird schon im Vorspann deutlich, wird nicht mehr nur aus menschlicher Perspektive gedacht.<sup>261</sup>

Die USA und die Welt sind im Ausnahmezustand: Grund dafür sind nicht der Terrorismus, keine Bombendrohungen, sondern eine biotechnologische Erfindung namens *Tru Blood*, künstliches Blut, welches Vampiren erlaubt, aus ihrem Schattendasein zu treten und dem menschlichen Blut abzuschwören. Mit ihrem Auftreten bewahrheiten sich auch andere Mythenfiguren wie Werwölfe, Feen, Hexen etc. Nicht mehr nur werden die Menschen damit konfrontiert, dass ihre Nachbarn möglicherweise schon seit 250 Jahren keine Menschen mehr sind, sondern sie selbst entdecken über sich, dass auch sie

---

<sup>258</sup> Das folgende Kapitel beruht auf einem bereits veröffentlichtem Text der Autorin: Julia Bee: „Szenen der Entmenschlichung. Zeitlichkeit, Folter und das Posthumane in *True Blood*“, in: Julia Bee, Reinhold Göring, Johannes Kruse und Elke Mühlleitner (Hrsg.): *Folterbilder und –narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Göttingen: V&R unipress 2013, S. 187–219.

<sup>259</sup> Der Vorspann wurde von der Produktionsfirma *Digital Kitchen* produziert.

<sup>260</sup> Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Aus d. Franz. übers. v. Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 131–153.

<sup>261</sup> Vgl. Brigid Cherry: „Before the Night is Through. *True Blood* as Cult TV“, in: Dies. (Hrsg.): *True Blood. Investigating Vampires and Southern Gothic*. New York: 2012, S. 3-21, hier: S. 13.

nicht mehr oder nicht nur menschlich sind.

Nach 9/11 und nach Wirbelsturm Katrina sind die Südstaaten der USA in *True Blood* Schauplatz eines *threat environments* ununterscheidbarer Bedrohungsmilieus aus Naturkatastrophen und sozialen Bedrohungszuständen.<sup>262</sup> Mit den neuen Akteuren werden grundlegende Gesetze, Normen und Vorstellungen von Leben und Zeitlichkeit durcheinander gewirbelt. Die sogenannte *vampire-revelation* erfordert neue Gesetze: Heiraten, Strafen, Erben – nahezu alle Bereiche des menschlichen Lebens erfordern eine Neujustierung. Der Ausnahmezustand erstreckt sich auf diesen Zeitraum der Ausweitung der Gesetze zwischen biotechnischer Entgrenzung des Lebensbegriffes und neuen Bürger- und Strafrechten.

Auch handeln die neuen Akteure und ihre Gemeinschaften nach anderen Rechtsmaßstäben – das Rechtssystem der Vampire ist im Wesentlichen auf extreme körperliche Strafen und Folter aufgebaut und auch Werwölfe leben in einer Gemeinschaft, die Folter als legitimes Mittel kennt.<sup>263</sup> Was in Charlaïne Harris' Büchern, die als Vorlage für das *southern gothic drama* dienten, immer wieder als Angstphantasie gegenüber Vampiren zirkuliert,<sup>264</sup> wird in der Serie visualisiert und steht im Zusammenhang dessen, was man als Szenen der Entmenschlichung, als Verhandlung des Unmenschlich-Werdens des Menschen selbst in einem sich überlagernden Spektrum biotechnologischer Interventionen und der offen geführten Folterdebatte bezeichnen kann. Die Entmenschlichung ist auch eine Szene, die die Grenzen des Menschlichen als Angst- und Begehrenskonstellation ausphantasiert. Szenen der Über- und Unterschreitung des Menschlichen korrespondieren mit der Darstellung von Folter in *True Blood*.

Für den Bildwissenschaftler W.J.T. Mitchell haben sich in den Folterbildern aus Abu Ghraib Ängste und Hoffnungen gegenüber biotechnologischen Fortschritten mit dem visuellen Regime des Krieges gegen den Terror im kollektiven Imaginären und der Bildsprache der Medien überschritten. *Science fiction* Figuren wie der menschliche Klon sind die andere Seite zirkulierender Folterbilder, in denen das menschliche Leben in

---

<sup>262</sup> Vgl. zum Begriff des *threat environments* nach 9/11: Brian Massumi: „National Enterprise Emergency: Steps Toward an Ecology of Powers“, in: *Theory, Culture & Society* 26, 153, 2009, S. 124–185.

<sup>263</sup> Die Folter wird nicht nur von den Post- und Nonhumanen praktiziert: vgl. Staffel 1, Episode 11, 0:51 und Staffel 5, Episode 8 und 9.

<sup>264</sup> In einigen Bänden der Buchvorlage *The Southern Vampire Mysteries* werden Folterszenen beschrieben oder erwähnt, vgl. z.B. Charlaïne Harris: *Dead until Dark*. New York 2001, dies.: *Harris Club Dead. The Southern Vampire Mysteries*. New York 2003, dies.: *Dead to the World*. New York 2004 und dies.: *Dead and Gone*. New York 2009. In *Dead and Gone* wird Handlungsträgerin Sookie Stackhouse schließlich selbst Opfer der Folter.

Grenzzuständen der Entindividualisierung, seinem Azephal-Werden erscheint.<sup>265</sup> *True Blood* scheint biotechnologischen Fortschritt und Folterinszenierungen ebenfalls zusammenzudenken und diesen historischen Punkt aufzusuchen, an welchem sich die Mythen und Bilder als Ängste verselbstständigen und das Menschliche heimsuchen, indem die Serie ständig zwischen der Ikonophilie und Ikonophobie der Vampire und Posthumanen (Postmortalen)<sup>266</sup> schwankt. Das begehrte und gehasste Bild des Vampirs changiert zwischen sub- und suprahumanen Aspekten und es verbinden sich der nicht-menschliche, infrahumane Körper<sup>267</sup> und der auf seinen Tötungswillen reduzierte, entmenschlichte oder gefolterte Körper.

Im Folgenden sollen die Gewaltinszenierungen in *True Blood* vor allem unter fünf zusammenhängenden Aspekten betrachtet werden; Zeitlichkeit bildet den Rahmen des Kapitels. Zu Beginn wird (erstens) die Reinszenierung historischer Folterregime beschrieben, dabei überlagern sich in der mythischen Figur des Vampirs Zukunftsphantasien und historische Traumata. Diese Repräsentationen des Posthumanen werden (zweitens) in Bezug zu Gender, Begehren und kultureller Differenz betrachtet, was (drittens) in Relation zu einer transgressiven und körperlichen Ästhetik der Folter gesetzt wird. Die Repräsentationspolitik von Gender und Ethnizität

---

<sup>265</sup> Vgl. William J.T. Mitchell: *Cloning Terror. The War of Images 9/11 to the Present*. Chicago, London: 2011, S. 69–111.

<sup>266</sup> Der Begriff des Posthumanen wird zur Zeit verschiedentlich und durchaus ambivalent gebraucht: Einerseits relativiert er ein anthropozentrisches Weltbild und eine nur auf den Menschen begrenzte Handlungsmacht (Karen Barad: „Posthuman Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“, in: *Signs* 28,3, 2003, S. 801–831). Er wird z.B. als Möglichkeit gesehen, ein androzentrisches Weltbild zu überkommen. Posthuman bedeutet dann keine „höhere Entwicklungsstufe“ des Menschen, in dieser Sicht einer sich kontinuierlich und immer schon in das posthumane transformierenden Menschheit (Patricia MacCormack: „*Posthuman Ethics. Embodiment and Cultural Theory*“. Aldershot/Burlington 2012, S. 1) ist das Menschliche immer zugleich sub-, inter-, infra-, intra-, pre- und antihuman (vgl. Judith Halberstam und Ira Livingston: „Introduction. Posthuman Bodies“, in: Diess. (Hrsg.): *Posthuman Bodies*. Bloomington 1995, S.1-23, S. viii). Andererseits wird der Begriff des Posthumanismus aus feministischer Sicht gerade kritisiert, da er einer transhumanen Extension des Männlichen entgegenkommt (vgl. z.B. Claire Colebrook: „Feminist Extinction“, in: Henriette Gunkel; Chrysanthi Nigianni und Fanny Söderbäck (Hrsg.): *Undutiful Daughters. New Directions in Feminist Thought and Practice*. New York: 2012, S. 71-83). Um einer evolutionistischen bzw. teleologischen Lesart eines techno-euphorischen Posthumanismus zu entgehen, verwendet Donna Haraway nicht mehr den Begriff „Posthuman“, sondern den Begriff „companion species“ (Donna Haraway und Nicholas Gane: „When We Have Never Been Human, What Is to Be Done? Interview with Donna Haraway“ in: *Theory, Culture & Society*, 23, 135, 2006, S. 135–158, hier: S. 140). Mit dem Begriff des Posthumanen soll hier vor allem auf die Postvitalität der Vampire gegenüber den Menschen hingewiesen werden. Sie nehmen das Menschliche auf, kreuzen sich mit dessen Genealogien und verhalten sich diesem gegenüber parasitär. Die übersinnlichen Wesen verweisen in *True Blood* vor allem auf der motivischen Ebene auf eine Angst und zugleich ein Begehren nach dem Ende des Menschlichen und operieren damit auf der Ebene des Phantastischen. In ihnen verbinden sich ältere Mythen gegenüber Unsterblichkeit und Göttlichkeit mit ähnlichen Phantasien von medial zirkulierenden Figuren wie *cyborgs*, Robotern und autopoetischen Maschinen/Systemen.

<sup>267</sup> Rosi Braidotti: „The Politics of ‘Life itself’ and New Ways of Dying“, in: Diana Coole und Samantha Frost (Hrsg.): *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*. Durham/London: 2010, S. 201–218, hier: 208.

sowie die Repräsentation von Zeitlichkeit der Folter in *True Blood* stellen (viertens) eine Linearität in Frage, durch die auch der Begriff des Menschlichen im Gegensatz zum Animalischen/Posthumanen ins Wanken gerät. Durch die sich überlagernde Zeitfolge aktualisieren sich auch Regime der Bio-Macht und Souveränität im Register der Bild- und Medienpolitik der Folter, wie im Schlussteil (fünftens) argumentiert werden soll.

### 3.1 Aspekte der Zeitlichkeit und historische Traumata

In *True Blood* wird die Frage nach dem Posthumanen in einen Zusammenhang mit der US-amerikanischen Ausschluss- und Gewaltgeschichte gestellt. Die Serie inszeniert die Angst vor und das Begehren nach dem anderen in einem posthumanen Zusammenhang weiter, reaktualisiert in dem Szenario jedoch vor allem historische Traumata. Folter spielt dabei eine zentrale Rolle, schreibt sie doch in die Gegenwart der Menschen deren historische Folterregime wieder ein, die die hunderte Jahre alten Vampire aus einer vergangenen Ordnung wie traumatische Elemente überliefert und durchgehend praktiziert haben.

Das Medium der Serie macht durch seine inhärent extensiven Erzählmodi eine andere Entfaltung und Entwicklung des Motivs Folter über lange Erzählzeiträume möglich. So arbeitet die Serie selbst mit der Reaktualisierung von Traumata zwischen den einzelnen Staffeln im Modus der Serialität: Die Folter an dem schwarzen homosexuellen Lafayette führt über vier Staffeln hinweg zu einer verschobenen posttraumatischen Reaktion auf Vampire. In *True Blood* werden in jeder bisher ausgestrahlten Staffel Folderszenen gezeigt, vor allem aber in den ersten vier Staffeln gelangen Szenen zur Aufführung, die man als „anachronistisch“ bezeichnen könnte.<sup>268</sup>

Die Folderszenen in *True Blood* orientieren sich an historischen Kontexten, in denen Folter ein zentrales Mittel zur Aufrechterhaltung von Herrschaft darstellte, beispielsweise Sklaverei, Inquisition oder Anspielungen auf Totalitarismus. Über die ersten fünf Staffeln hinweg vollzieht sich eine Art ‚Modernisierung der Folter‘. Zunehmend mehr wird die Führungselite der Vampirverwaltung beleuchtet, in der sich eine kleine Gruppe abspaltet und die totalitäre religiös-fanatische Herrschaft im Namen der Vampirgöttin *Lilith* an sich reißt. Im Zuge dessen und in Anspielung auf George Orwells Dystopie *1984* wird die Folter in Bezug auf Vampire professionalisiert – UV-Licht-Bestrahlung und

---

<sup>268</sup> Vgl. zum Anachronismus der Folter auch Jon McKenzie: „Abu Graib und die Gesellschaft des Spektakels der Matern“, in: Julia Bee, Reinhold Göring, Johannes Kruse und Elke Mühlleitner (Hrsg.): *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Göttingen: V&R unipress 2013, S. 251–275.



Silberinjektionen in hochtechnologisierten, ‚privatisierten‘, eigens dafür konstruierten Räumen (Staffel 5, Episode 2 und 9) lösen das Standgericht der ersten Staffeln ab, welches noch auf einem verwaisten Autofriedhof zur Bestrafung vor einer jubelnden Menge aus schaulustigen Vampiren Fangzähne aus dem Kiefer bricht (Staffel 1, Episode 10; 00:25:15).<sup>269</sup>

Die ‚anachronistischen‘ Folterszenen sind deshalb zentral, weil sie historische Folter in die aktuelle Situation eintragen jedoch damit nicht unbedingt eine unveränderliche Kontinuität dieser behaupten, sondern eine grundlegende Nichtlinearität in der Entwicklung des Menschen herausstellen, in der die Folter als Spektakel nicht in ein zurückliegendes Zeitalter verschoben werden kann. Das Auftauchen der Vampire in *True Blood* hat den Begriff von Zeit und Geschichte der sterblichen Menschen verändert: Dies wird spielerisch aufgegriffen, indem sie zu historischen Vorträgen über den Bürgerkrieg eingeladen werden und selbst einmal Sklaven gehalten haben – was das Zusammenleben mit Afroamerikaner\_innen in der Gegenwart konfliktreich gestaltet. Vampire haben durch ihre zeitalterübergreifende Existenz verschiedenste Formen der Herrschaft akkumuliert und verschiedenste Techniken der Folter und Sklaverei gehören zu ihrem sich über Jahrhunderte erhaltenden Machtapparat.

Durch die posthumanen Lebensformen und die von ihnen in der Serie praktizierte Folter wird das Wiederaufleben historischer Gewaltformen durch den sich manifestierenden Diskurs und die öffentlich zirkulierenden Bilder von Folter in der nichtseriellen Welt deutlich. Auch die Folterbilder aus Guantanamo und Abu Ghraib haben eine ethnisch motivierte Folter- und Gewaltgeschichte der USA des 19. und 20. Jahrhunderts revitalisiert, die sich über die offizielle Abschaffung der Sklaverei erhielt und sich bis in die 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts als eine strukturelle Lynchpraxis manifestierte.<sup>270</sup> In der fünften Staffel der Serie wird darauf angespielt, indem eine an den Ku-Klux-Klan ikonisch angelehnte *bate group* einen Vampir an einem Kreuz *lyncht*/verbrennt.<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> Auch die menschliche Justiz überschreitet einer eher konventionellen Inszenierungsstrategie folgend die Grenzen legaler Befragung, wenn Sheriff Andy und sein Assistent Jason einen verdächtigen Entführer in seiner Zelle zusammenschlagen (Staffel 5, Episode 9).

<sup>270</sup> Vgl. Jürgen Martschukat: „Lynching und Todesstrafe in den USA im frühen 20. Jahrhundert“, in: Thomas Weitin (Hrsg.): *Wahrheit und Gewalt: der Diskurs der Folter in Europa und den USA*. Bielefeld 2011, S. 209-222.

<sup>271</sup> In der zweiten Staffel ist es die stärker institutionalisierte und legale bürgerliche Organisation *Fellowship of the Sun*, die sich der Verfolgung von Vampiren und der Bewahrung des Menschlichen verschrieben hat. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Handlungsträgerin Sookie Stackhouse in der Buchvorlage *Dead as a Doornail* (Charlaine Harris: *Dead as a Doornail*. New York 2005) die spontane Tötung eines sie (als weiße Frau) bedrohenden Vampirs mit dem im Süden bis in die 30er Jahre verbreiteten *lynching* schwarzer Männer vergleicht.

Gewaltbilder verschiedener historischer Epochen reaktualisieren sich in der Serie übereinander. Die Gewalt der Folter lässt sich nicht mehr integrieren, sie folgt einer traumatischen Logik der Wiederkehr und wird phantastisch aufgefüllt, sie verweist weniger auf historische Repräsentationen, als auf zirkulierende (z.T. erotisierte) Phantasien. Die Ambivalenz gegenüber der biotechnologischen Auflösung binärer Oppositionen von Mann und Frau, Leben und Tod überschattet und überlagert die Phantasien über die Zukunft des Menschen mit Traumata aus der Gewalt- und Ausschlussgeschichte vor allem der USA, aber auch z.B. der spanischen Inquisition (Staffel 4). Folter scheint also nicht nur wiederzukehren, die Repräsentation der Folter überlagert sich mit aktuellen und historischen Szenarien. Folter entfaltet dadurch eine eigene Dynamik, die die lineare Zeitlichkeit durchschlägt und in Form eines Traumas die Geschichte als „anachronistisches“ Element wieder aufleben lässt.

Wenn in der ersten Staffel der Serie der Vampir Eric den homosexuellen Afroamerikaner Lafayette in seinen Folterkeller sperrt, wo er vor dessen Augen Menschen grausam tötet, um ihn für den Handel mit Vampirblut zu bestrafen, dann findet sich hier die direkteste Lesart einer Unterwerfung, die in der Folter die historische Sklavenhaltergesellschaft der USA *re-enactet*. Diese Szene greift ein historisches Trauma der gezielten Zerstörung von Subjektivität in der Sklaverei auf sowie die im Rahmen der Sklaverei praktizierten Folterpraktiken, die nicht lediglich der Bestrafung, sondern der Entsolidarisierung, der Zerstörung der Sozialstruktur und der Repression dienen.

Die Folterszene an dem Vampirblutdealer Lafayette konfrontiert die Zuschauenden mit einer abgründigen und grausamen Seite der bis dahin stark erotisierten und sexualisierten Vampire (Staffel 2, Episode 1; 09:59, 37:30, 55:04). Lafayette gerät in den Folterkeller und damit in ein anderes Rechtssystem, eine sich in der Folter überschneidende parallele Ordnung. Er wird in einen von „Sheriff“ Eric Northman unterhaltenen Folterkeller unter dessen exotistischer Vampirbar gesperrt, wo er in fast vollkommener Dunkelheit und unter Entzug von Hygiene und ausreichend Nahrung auf ungewisse Zeit verharren und über einen Zeitraum von fast zwei Wochen an ein Rad gekettet die Misshandlung anderer Gefangener ansehen muss. Er wird dort mit einem zugleich vormodernen und zeitgenössischen System des Rechts konfrontiert. Die Szene reproduziert so ein Sklavenhalterszenario zwischen dem ehemaligen „Wikingerkönig“ Eric und dem homosexuellen Afroamerikaner Lafayette. Durch die repetitive Drehung an dem Rad, an das dieser gekettet ist, wird der Zusammenhang zwischen der systematischen Entmenschlichung in der Sklaverei und in der Folter aufgespannt. Die Dehumanisierung

ist hier die Bedingung des Ausschlusses aus dem Rahmen des Menschlichen<sup>272</sup> (und, um historisch anzuknüpfen, der Unabhängigkeitserklärung<sup>273</sup>). Die Bedingung für die Sklaverei und den Ausschluss aus dem Kreis der freien Menschen wird hier umgedreht. Lafayette – der Name kann in diesem Zusammenhang nur ironisch gedeutet werden – wird hier gerade gefoltert, weil er Mensch ist (und Vampirblut gedealt hat). So ist die Szene mehrfach codiert. Der (weiße) Täter ist hier der entmenschlichte (Vampir). Der Wikinger ist hier zugleich auch ein ‚Barbar‘, an den historischen Grenzen der Menschheitsgeschichte. Die Folderszene spielt also mit zeitlichen Modi der Vor- und Rückschrittlichkeit. Sie inszeniert auch zugleich die Angst vor dem (entmenschlichten) anderen und seinen „archaischen, unzivilisierten“ Praktiken.

Eric ist einer der „Sheriffs“ im Vampirstaat, auf dieser Organisationsebene werden durchaus Überschneidungen mit menschlichen, speziell amerikanischen Strukturen deutlich. Jedoch finden sich auf einer höheren Hierarchieebene monarchische oder feudale Strukturen, die sich wiederum mit dem Einsatz moderner Überwachungs- und Kontrollapparate sowie Mediendispositiven (wie Folter-Apps) überschneiden. Auch hier wird eine zeitliche Nicht-Linearität und Ineinanderschachtelung von Folterregimen manifest, die sich in der angeschnittenen Folderszene besonders deutlich zeigt. Während sich die Figur Eric einerseits als hegemonial weiß/männlich lesen lässt, ist der Folterkeller und sein Status gleichzeitig ein Zeichen für die Barbarei und Wildheit, die Phantasie der Verschleppung und der Barbarei derer, die Folter in dieser düsteren vormodernen Form betreiben. Die Frage, die hier virulent wird, ist auch die Frage nach der Gemeinschaft und dem Zusammenleben. Welche Konsequenzen kann es haben, mit einem völlig anderen Rechtssystem konfrontiert zu werden? Nicht (nur) Vampire haben die Foldersysteme entwickelt, sie übernehmen sie von den Menschen und konfrontieren sie in einer historisch veränderten Form heute damit. Die andere Phantasie ist die Begegnung mit dem anderen als dem Unmenschlichen und Grausamen, das foltert und tötet. Die Phantasie des Folterkellers unter der parallelen oberirdischen Welt ist jedoch nicht eindeutig auflösbar als barbarisch, modern, menschlich oder unmenschlich.

---

<sup>272</sup> Achille Mbembe spricht diesbezüglich von einem dritten Zustand zwischen Subjekt und Objekt (Achille Mbembe: „Necropolitics“, in: Stephen Morton und Stephen Bygrave (Hrsg.): *Foucault in an Age of Terror. Essays on Biopolitics and the Defence of Society*. Hampshire, New York 2008, S. 152-182, hier: S. 161), einer „expulsion from humanity“ (ebd.) oder einem Zustand des „death-in-life“ (ebd.), in welchem Sklaven gehalten wurden.

<sup>273</sup> Aus der Unabhängigkeitserklärung und daher aus einem zentralen Dokument der Demokratie und der Menschenrechte wurden die Sklaven als Nicht-Menschen ausgenommen. Die Einschränkung des Freiheitsbegriffs korreliert hier ebenfalls mit dem Begriff des Menschlichen, vgl. Toni Morrison: *Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.

Neben der Sklaverei wird auch die misogynen Praktik der Hexenfolter und Ermordung in *True Blood* reaktualisiert, indem in der vierten Staffel gefolterte Frauen nach Jahrhunderten auferstehen, um sich für ihre Folter und Hinrichtung zu rächen.<sup>274</sup> Die Hexen wurden von Vampiren verfolgt, die sie im Namen der katholischen Kirche als Inquisitoren folterten und vergewaltigten. Hexenverfolgung von Menschen und Vampiren wird hier zu einer Art tödlichem Geschlechterkrieg, in welchem die Vampire – in der Repräsentationspolitik von *True Blood* – temporär zu Männern werden oder Männer signifizieren. Pams (Staffel 3, Episode 4; 39:29 und Episode 7; 0:37) und Antonias Folter (Staffel 4, Episode 6; 25:20) sind deutlich als misogynen Praktiken markiert. Antonia wird vergewaltigt, mit Pam spielt der *magister* eine Art perverses Flirtspiel, in welchem er ihr mit ‚Schmuck‘ die Augen piercen will.<sup>275</sup>

### 3.2 Repräsentationen

Neben Anspielungen auf *queerness*<sup>276</sup> lassen sich in Bezug auf das Bild des Vampirs auch andere Repräsentationsstrategien herausstellen. Die Fixiertheit der Vampire auf Blut und das Handeln mit dem Aphrodisiakum Vampirblut spielt auf die Stigmatisierung Drogenabhängiger in der US-amerikanischen Gesellschaft an, die Wiederauferstehung der Hexerei auf Misogynie und Salem-Paranoia.<sup>277</sup>

Trotz der scheinbar sehr klaren Anspielungen auf bestimmte Bevölkerungsgruppen und emanzipatorische Bewegungen verhindert eine Vielzahl an Inszenierungsweisen, dass sich Identitäten fixieren lassen. Der Kernkonflikt zwischen einem eher konservativen Lebensbegriff, vertreten durch fundamentalistische Christen, und schwul-lesbisch-ethnisch-magischen Identitäten fächert sich also zugunsten einer transgressiven Ästhetik und einer eigenartig nicht-linearen Geschichtsschreibung immer wieder in eine nicht-repräsentative Logik auf, welche auch nicht als Akkumulation von Differenzen nach dem Vorbild *race*, *class* und *gender* funktioniert, sondern in sich zum Teil widersprüchlich und nicht auflösbar ist.

---

<sup>274</sup> Hexen in *True Blood* sind nicht nur Frauen, sondern auch homosexuelle Männer.

<sup>275</sup> Der Inquisitor *magister* ist immer noch im Dienst der Vampirautorität, ein durch die Zeiten aufbewahrtes Relikt der Inquisition, der Aussagen durch Folter erpresst und Strafen vollstreckt.

<sup>276</sup> Vampire nennen die Bewegung des ‚vegetarischen‘ Lebens mit Menschen *mainstreaming*, eine Anspielung auf das Gender-Mainstreaming, der viele weitere direkte und indirekte Referenzen auf die feministische bzw. *queer*-Bewegung folgen. So bringen die Menschen ihren Missmut über die wachsende Akzeptanz der Bevölkerung der Untoten mit dem Slogan ‚God hates Fangs‘, ‚Gott hasst Fangzähne‘, in Anspielung auf das Vampirgebiss, aber auch in Anspielung auf den gerade im Süden der USA nicht unbekannt christlich-fundamentalistischen Satz der *Baptist Westboro Church* ‚God hates Fags‘, ‚Gott hasst Schwule‘ zum Ausdruck.

<sup>277</sup> Der Begriff spielt auf die Hexenverfolgung 1692-1693 in Salem, Massachusetts an, welche zu einem Synonym für Hysterie und soziale Paranoia geworden ist.

*True Blood* greift auf viele Lesarten des Vampirs seit seiner intensivierten Fiktionalisierung in der Mitte des 18. Jahrhunderts zurück. Ab diesem Zeitpunkt entwickelte er sich in der Form, wie er heute bekannt ist u.a. mit den Zügen eines blassen Aristokraten und einer ausgeprägten (devianten) Sexualität als „Verführer zum Tode“<sup>278</sup>, wie er der späteren Darstellung des Grafen Dracula (um 1900) in der *gothic*- und Schauerliteratur entspricht.<sup>279</sup> Auch die Idee der Allegorisierung gesellschaftlicher Randgruppen, des devianten und die Norm überschreitenden ist für das Horrorgenre nicht ungewöhnlich. So gibt es eine Tradition der Repräsentation des anderen bzw. des Außenseiters<sup>280</sup> als Monster im Horrorfilm, sowie zahlreiche Lesarten des Vampirs als Unheimliches und als die Wiederkehr des Verdrängten.<sup>281</sup>

Der Vampir signifiziert vor allem Ängste vor dem Fremden und anderen und dies vor dem Übergang zu einer Popularisierung in medialen Diskursen nach 1755, einer Zeit, die die verbreitete mediale Aufarbeitung des Vampirs prägte, jedoch in wissenschaftlicher und sogar politischer Form.<sup>282</sup> Er bewohnte historisch und imaginär die Grenzgebiete Europas<sup>283</sup> und als solche Grenzfigur ist der Vampir wie geschaffen, sich mit Bedeutung aufzuladen. Die verschiedenen historischen und fiktionalen Darstellungen des Vampirs zeichnen sich vor allem durch Offenheit aus: In der Mediengeschichte und der Repräsentation des anderen und Ausgeschlossenen nimmt der Vampir immer

---

<sup>278</sup> Anja Lauper: *Die phantastische Seuche. Episoden des Vampirismus im 18. Jahrhundert*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 8.

<sup>279</sup> Vgl. Alfons Wrann: „Historie und Aberglaube – Anspruch und triviale Unterhaltung. Überblick über die Kultur- und Filmgeschichte des Vampirs“, in: Theresia Heimerl und Christian Feichtinger (Hrsg.): *Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse in Film und TV*. Marburg 2011, S. 12-30, S. 14ff..

<sup>280</sup> Johannes Thonhauser: „Zivilisierte Außenseiter. Soziologische Betrachtungen zum Vampirbild in einigen neueren Film- und Fernsehproduktionen“, in: Christina Feichtinger und Theresia Heimerl (Hrsg.): *Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse in Film und TV*. Marburg 2011, S. 45-62, S. 46.

<sup>281</sup> Als triebhaftes „Es“ repräsentiert er in vielen Lesarten die Kräfte der Natur und die unterdrückten Triebe der Menschen und wie *True Blood* es ironisiert, häufig in der Vermischung von Eros und Thanatos (z.B. Hans Meurer: *Die Engel der Finsternis. Der dunkle Mythos von Blut, Lust und Tod*. Freiburg 2001, S. 45). Eine Lesart, die den Vampir auf der Seite der Natur veranschlagt, ist jedoch in einem Zusammenhang mit *True Blood* eher unterkomplex.

<sup>282</sup> Vgl. Lauper: *Seuche*.

<sup>283</sup> So wird er zum öffentlichen und wissenschaftlichen Gegenstand durch den Ausnahmezustand, den er an der Ostgrenze des Habsburger Reiches verursacht, wo er Berichten zufolge als Mythologie und vermutlich als Feindes-Vision der Wehrbauern diese an der Siedlungsgrenze zum Kriegsgebiet mit den Türken in Aufruhr versetzte. Er entstammt dort einem Imaginären, welches angesichts einer unsicheren politischen Situation und einer instabilen Grenze von Angst durchtränkt ist (Lauper: *Seuche*, S. 9ff.). Der Vampir ist eine Figur der Grenze und ihrer Verstörung und hält „jenen Ort besetzt, der die Übergänge und Überschreitungen von Grenzen markiert“ (ebd., S. 14). Zwischen 1730 und 1755, den Jahren, in denen die Berichte von Augenzeugen über Vampire sich derart häuften, sah sich die Kaiserin gezwungen, ihren Leibarzt zu entsenden und mit jenen Vorfällen an der Ostgrenze der „Zivilisation“ zu befassten, die die politische und kulturelle Ordnung störten. Der historische Vampirismus flammt also „wie ein flächendeckender Wundbrand entlang der militärischen Grenze der Habsburgermonarchie zum osmanischen Reich auf“ und dort „entsteht eine der singulären Mythen der Moderne da, wo Europa einst endete“ (ebd., S. 181).

wechselnde Außenseiterpositionen ein.<sup>284</sup>

Die Darstellungstradition des Vampirs als Grenz- und Schwellenwesen sowie als Phänomen des Fremden und ausgeschlossenen Anderen wird also in die Lesart des Afroamerikaners und Homosexuellen transferiert und hyperbolisiert. Gleichzeitig scheint dies die Logik der Repräsentation selbst zu unterlaufen, denn allein dadurch, dass es neben den verschiedenen Spezies immer noch ältere, ‚konventionelle‘ Formen sexueller und kultureller Differenz gibt, sowie homosexuelle Vampire, wird es unmöglich, von einer Metaphorik kultureller Differenzen auf der Ebene des Posthumanen zu sprechen: eher werden die konventionellen Repräsentationsweisen von Differenz befragt. Es geht also weniger um *queere* Vampire, als um eine *queere* Form der Repräsentation.

Die Serie hat ein Wissen darüber, dass der andere, Fremde monströs und gefährlich wird, wenn er nicht eingeordnet werden kann. Die Entmenschlichung des anderen hat demnach auch umgekehrt ein Monströs-Werden zur Folge. Dies geht mit einer Ästhetik der Grenzüberschreitung einher, mit dem Abjekten, wie weiter unten ausgeführt werden soll.

Der Vampir *queert* nicht nur ethnische, sondern auch heteronormative Darstellungskontexte durch seine unklare Genderzuordnung. *True Blood* zielt damit auf die häufig in Literatur und Film verwendete Allegorisierung und Metaphorisierung von Vampirismus und Homosexualität.<sup>285</sup> Neben dem schon im Vorspann aufflackernden Slogan „god hates fangs“ sind die Vampire statt „out of the closet“ „out of the coffin“ gekommen, jemanden zum Vampir zu machen, heißt *turnen*. Darüber hinaus sind in der Serie nicht nur metaphorisch, sondern buchstäblich zahlreiche Vampire selbst nicht nur

---

<sup>284</sup> So schreibt Clemens Ruthner mit Bezug auf die Sündenbocktheorie Girards in seiner Studie über Vampirismus: „Als Signifikant mit vager Referenz hält er im kulturellen Gedächtnis eine Leerstelle des Anderen, des Ir(r)ationalen frei, das jenseits kulturell definierter Grenzen liegt – Leerstellen, die in verschiedenen Diskursen unterschiedlich besetzt werden“ (Clemens Ruthner: „Sexualität, Macht, Tod/t. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus“, in: *Kakanien Revisited, digitales Themenheft Vampirismus*, S. 2. Online einsehbar unter: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/vamp/CRuthner1/pdf>, 2002.

<sup>285</sup> Vgl. Richard Dyer: „It’s in his Kiss! Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism“, in: Ders.: *The Culture of Queers*. London/New York 2002, S. 70-89. Vampire wurden wie Homosexuelle oft als Außenseiter dargestellt: Sie leben ihre „perverse“ Begierde in Heimlichkeit, dazu oft nachts und in Schlafzimmern aus, wo sie ihre Opfer beißen. Durch ihre äußerliche Ununterscheidbarkeit „passen“ sie als weiß/heterosexuell. Durch die Vermischung der Blutkreisläufe und mögliche Infektionen sind sie vor allem in den 80er und 90er Jahren mit Tod durch HIV Infektionen assoziiert worden. Vampire sind darüber hinaus durch ihr „präsexuelles“ orales Verlangen eine Bedrohung für binäre Genderrepräsentationen. Ihre Unterbrechung der heterosexuellen Zeugungskette wird als unnatürlich empfunden, weshalb sie zusätzlich mit Tod assoziiert werden. Der Exotismus des Homosexuellen ist auch in *True Blood* der des Vampirs: Die homosexuelle/vampirische Subkultur, die in der Vampirbar *Fangtasia* zu einem exotistischen Reiz kommerzialisiert wird. Vgl. zu der problematischen Repräsentation bzw. (Unter-)Repräsentation von queerem Sex in *True Blood*: Susanna Loza: „Vampires, Queers, and other Monsters: Against the Homonormativity of *True Blood*“, in: Gareth Schott und Kristine Moffat (Hrsg.): *Fanpires: Audience Consumption of the Modern Vampire*. Washington 2011, S. 91-117.

als *queer*, sondern als dekadent und homonormativ dargestellt,<sup>286</sup> wodurch die Metapher übertrieben und verdoppelt wird. So polymorph wie die Begehrenskonstellationen in *True Blood*, so ambig sind auch die Lesarten gegenüber den Vampiren in ihrer Verkörperung sozialer und kultureller Ängste.

Genau jene zum Teil interferierenden Deutungen des Vampirs, Homosexualität und ethnische Minderheiten zu repräsentieren, dreht die oben beschriebene Folderszene um: Gefoltert wird ein homosexueller Afroamerikaner durch den weißen Vampirsheriff (Staffel 2, Episode 1; 09:59, 37:30, 55:04). Der Vampir, dessen Darstellung zuvor anspielungsreich auf Afroamerikaner/Homosexuelle referierte, nimmt nun im Folterkeller die Rolle eines Sklavenhalters gegenüber seinem Opfer an. Damit dreht sich genau diese Zuschreibung um: Der Hintergrund aus rassistischer und homophober Diskriminierung wird in dem Moment manifest, in welchem die Rollen komplementär umgedreht werden.

Es gibt ein zweites Beispiel für diese sich vor allem über extreme Macht- und Ohnmachtsverhältnisse vorübergehend stabilisierenden Ordnungen der Repräsentation: die im Gegensatz zu den Büchern von Charlaine Harris in der Serie erweiterte Geschichte der besten Freundin der weiblichen Heldin und Handlungsträgerin Sookie. Die schwarze, bisexuelle Tara wird von dem weißen, heterosexuellen Vampir Franklin als Geisel gehalten, sexuell missbraucht und gefoltert. Franklin ist hier tatsächlich ein weißer, heterosexueller Vampir und Tara eine schwarze, bisexuelle, menschliche Frau, die sich aus dessen gewalttätiger ‚Sklavenhaltung‘ befreit (Staffel 3, Episode 4-7).

Nicht einzelne Gruppen, Spezies oder Protagonist\_innen, sondern Konstellationen entfalten temporär Sinn in Anordnungen vor dem Hintergrund einer ethnisch und heteronormativ aufgeladenen Gewalt- und Ausschlussgeschichte. Es ist vielmehr ein Spiel um Hegemonie, Ausschluss, Einschluss, Norm, Abweichung, Innen und Außen, das die Akteur\_innen in *True Blood* unterlaufen. Dies wird darin manifest, dass sich tatsächlich immer wieder Situationen der Folter und extremer Macht-Ohnmachtskonstellationen vor dem Hintergrund der aufgerufenen, historischen Gewalt umkehren: Während die Gruppe der Hexen anfangs Opfer der Vampire ist, müssen diese später selber auf Scheiterhaufen brennen (Staffel 4, Episode 12). Eine Folderszene wird sogar an Ort und Stelle umgedreht und der ehemalige Inquisitor, der eine Vampirfrau foltert, wird bei ihrer Rettung selbst im Bruchteil einer Sekunde an deren Stelle versetzt

---

<sup>286</sup> Vgl. Darren Elliott-Smith: „The Homosexual Vampire as Metaphor for...the Homosexual Vampire? True Blood, Homonormativity and Assimilation“, in: Brigid Cherry (Hrsg.): *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*. New York 2012, S. 139-156, hier: S. 142.

und erleidet die zuvor von ihm praktizierte Folter (Staffel 3, Episode 7; 37:00).

Die Deutung der Identität der Figuren ist also eher im Sinne einer Verteilung und temporären Fixierung zu betrachten, als Konstellation oder Szene zwischen mehreren Protagonisten. Zur Aufführung geraten in diesem Zusammenhang immer wieder Relationen und Assemblagen sexueller, kultureller und ethnischer Differenz, sowie milieuspezifische Differenzierungen. Identifizierungen zirkulieren deshalb eher durch Konstellationen und Szenen, Gefüge von Differenzen und lassen sich nicht dauerhaft an einzelne Figuren binden. Sie finden nicht zufällig eine temporäre Fixierung in der Folter als extremer Darstellung von Macht und Ohnmacht bzw. Einschluss und Ausschluss. Die Logik und Politik der Repräsentation in *True Blood* ist weniger jene, in der die Wesen *jemanden* repräsentieren, vielmehr repräsentieren sie die Logik der Repräsentation selbst, das Spiel mit Bildern und Stereotypen des anderen und damit eine Aushandlung mit dem „Eigenleben der Bilder“.<sup>287</sup>

Sie verlangen dadurch keine dauerhafte Identifikation, sondern erlauben vielfältige, widersprüchliche und temporäre Identifizierungen, die sowohl subversiv als auch hegemonial zugleich sein können.<sup>288</sup> Sie erreichen dies durch extreme Verdichtungen von Polen der Festschreibung in Situationen von Macht und Ohnmacht, unter anderem der Folter.<sup>289</sup>

### 3.3 Transgressionen und die Auflösung von Körpergrenzen

Indem die Serie immer wieder die Zusammenhänge von rassistischer und sexistischer Verfolgung sowie Gewalt der Sklaverei anzitiert, um das Verhältnis zwischen Menschen

---

<sup>287</sup> Mitchell: *Terror*, S. 70. Die Bildensembles der posthumanen Lebensformen werden selbst zu Lebensformen oder zu dem, was Mitchell „Biopictures“ als „Metapictures“ der Bildproduktion im Zeitalter der Biopolitik nennt (ebd., S. 71). Bild- und biopolitische Fragen über das Leben verschränken sich in der Frage nach der Lebendigkeit von Bildern. Vgl. hierzu auch die Diskussion zu Robins Collage in Kapitel 6.

<sup>288</sup> Vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus d. Amerik. v. Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 171-197, hier: S. 187ff..

<sup>289</sup> Trotz der zahlreichen Referenzen auf stereotype Repräsentationen und Ausschlussmechanismen handelt es sich nicht um ein entkörperlichtes postmodernes Spiel oder Pastiche (vgl. Braidotti: *Life itself*, S. 203), sondern um *embodied meaning*, um eine Ansprache des Körpers durch die ständige Überschreitung von Körpergrenzen. *True Blood* folgt einem Modus der exzessiven orgischen (Deleuze: *Differenz*, S. 67ff.) und grenzüberschreitenden Inszenierungsweise. Hier steht vor allem ein sehr körperlicher Modus der Ansprache des Körpers der Zuschauenden im Vordergrund. Die Inszenierung der Überschreitung von Körpergrenzen ist viszeral und „does not mediate between sign and sensation“ (Amit S. Rai: „Here We Accrete Durations: Toward a Practice of Intervals in the Perceptual Mode of Power“, in: Patricia Ticineto Clough und Craig Willse (Hrsg.): *Beyond Biopolitics. Essays on the Governance of Life and Death*. Durham/London: Duke 2011, S. 306-331. hier: S. 315). Innen und Außen spielen nicht nur auf der (symbolischen, metaphorischen) Ebene durch die alternierende Verschiebung der Rollen von Außenseiter und Norm, Ausschluss und Einschluss, Souverän und *homo sacer* eine Rolle, sondern die verkörperte Bedeutung unter anderem der damit einhergehenden Momente von Macht und Ohnmacht steht im Vordergrund. Als gegenseitiges *enrolment* und Konstituierung von Materie und Bedeutung (Barad: *Universe*, S. 146–153) als symbolische, aber auch als verkörperte Dimension erhält Folter so ihre Bedeutung.



und anderen zu beschreiben, wird die Frage nach der Zugehörigkeit zugleich mit dem Ziehen von Grenzen in Verbindung gebracht, auf dem dehumanisierende und desubjektivierende Praktiken der Entmenschlichung durch Folter und Sklaverei basieren. Nicht nur die Überlagerung, Alternierung, gegenseitige Mobilisierung und Interferenz von Differenzen wie *race* und Gender in der Repräsentation der Akteur\_innen verweist auf die Überschreitung und Erotisierung von ethnischen bzw. Spezies-Grenzen, vor allem in der Inszenierung von Gewalt und Sexualität, Erotik und Destruktion werden das materialisierte *Zwischen* und die Überschreitung zum dominanten ästhetischen Modus in *True Blood*. Begehren und ethnische Differenz überlagern sich auch aufgrund einer Begehrenskonstellation gegenüber dem anderen, einer Strategie der Repräsentation folgend, die auf eine Überlagerung von Begehren nach und Angst vor dem anderen verweist.

*True Blood* folgt einer Ästhetik der Grenzüberschreitung, der Transgression. Nicht nur der ikonische Biss, der immer wieder Körpergrenzen überschreitet, ist eine Vermengung von Sexualität und Gewalt, erotischen und gewalttätigen Momenten, auch die direkte Montage von Folter und Sexualität produziert szenenübergreifende Montagesequenzen der Transgression und Auflösung. Sexualität und Gewalt werden vermischt oder verbindend montiert: Die beschriebene Folderszene an Lafayette wird gegengeschnitten mit einer Szene, in der Vampir Bill Handlungsträgerin Sookie erotisiert in den Hals beißt (Staffel 2, Episode 1; 55:04). Die weiße (zu deflorierende) Haut<sup>290</sup> Sookies kontrastiert mit der schwarzen Haut Lafayettes im Folterkeller. Diese ist Gegenstand der Folderszene, liest man sie als Reinszenierung von Sklaverei als/und Folter. Erotik und Gewalt werden über die Überschreitung der Körpergrenzen, die kulturell determinierte Haut und die als ethnisch motivierte Folter in einen Zusammenhang gerückt, der jedoch nicht in einem Bild/einer *mise en scène* klar zu fixieren ist, sondern als Verschiebung über mehrere Bildfolgen konstruiert wird.<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> Die auffällige Perforierung von Körpergrenzen in der Folter und beim Sex geht einher mit einer Befragung des Konzepts des Menschlichen, dessen Beständigkeit, Essenz oder seinem unveränderlichen Kern. Die Haut als perforiertes, gebranntes, durchstochenes, zerbissenes Organ steht immer wieder im Zentrum dieser Inszenierungen: Als Schwelle zwischen Innen und Außen, die auch in den Sexszenen durch Bisse und das hervortretende Blut immer wieder erotisiert und fetischisiert wird und damit auch die transgressiven Momente der Verbindung zwischen den unterschiedlichen Lebensformen. Die Fetischisierung der Hautoberflächen wird noch zusätzlich dramatisiert, indem sich Wunden in Zeitraffer schließen, Haut sich regeneriert, Brandblasen abschwellen. Besonders deutlich wird dies in der Folter an Vampirin Pam durch einen Gesandten der Vampirautorität. Pams Haut wird hier durch einen Silberstab perforiert (Staffel 3, Episode 4; 39:29).

<sup>291</sup> Eine weitere zentrale, eher topographische Konstruktion des Zusammenhangs von Sexualität und Gewalt in *True Blood* ist die Bar *Fangtasia*, Ort der Begegnung zwischen Menschen und Vampiren. Sie ist eine Art sadomasochistisches Setting, wo Vampire sich selbst als Themenparty inszenieren.

Zentrales Element der Überschreitung ist das zirkulierende Blut, welches zwischen Vampiren, Menschen und Werwölfen zu Ernährungs-, erotischen und stimulierenden Zwecken freiwillig und unfreiwillig ausgetauscht wird. Die symbolische Dimension des Bluts vor dem Hintergrund des Südstaatensettings sowie der Artüberschreitung verweist auf *miscegenation* und den Fetisch der intimisierten Verbindung mit dem anderen, bzw. der Reinhaltung durch das Verbot der „Rassenvermischung“.<sup>292</sup>

*Miscegenation*, das Verbot des intimen Verkehrs und der Heirat zwischen Angehörigen unterschiedlicher, ethnischer Gruppen wurde in vielen US-Staaten Mitte des 20. Jahrhunderts juristisch abgeschafft und trägt als deren Überschreitung in der Serie zu der Konzentration auf das Zwischen der Verbindung bei. Erotische und intime Begegnungen mit Vampiren, Begehren und Angst kulminieren in einer zweiten zentralen Inszenierungsstrategie, die sich als zwischen Folter, Erotik und Gewalt changierend beschreiben lässt.<sup>293</sup>

Blut ist jedoch vor allem der zentrale Modus des Zwischen und der körperlichen Affizierung in *True Blood*.<sup>294</sup> Nicht nur die Körpergrenzen werden aufgelöst, *True Blood* denkt die Assemblagen der Differenzen vom Dazwischen, und von dieser Relation aus muss auch der Austausch von Blut begriffen werden. In der „Transfusionslogik“ von *True Blood* wird nicht vom einzelnen Organismus aus gedacht, sondern vom Blutstrom

---

Bezeichnenderweise ist die Unterseite des exotisierten Settings kein nachgestellter, sondern ein sehr realer Folterkeller und wird gleichzeitig von Folterer und Vampirsheriff Eric als Erweiterung seines Schlafzimmers genutzt.

<sup>292</sup> Blut ist religiös und symbolisch überdeterminiert. Es dient zur Trennung zwischen Gruppen und zur Konstitution von Gemeinschaften (vgl. Christina von Braun und Christoph Wulf: „Einleitung“, in: Diess. (Hrsg.): *Mythen des Blutes*. Frankfurt am Main 2007, S. 9-15, hier: S. 8). Initiation, Blutrache und Reinigung sind nur wenige Aspekte dieser zentralen Symbolik, in der sich Natur und Kultur in unauflösbarer Weise verbinden (ebd., S. 9).

<sup>293</sup> Dies lässt sich mit einer anderen rassistisch-biologistischen Ideologie zusammen denken, der des ultramaskulinen Körpers des schwarzen Mannes, der gleichzeitig begehrt und gefürchtet wird. Als konstruiertes Angstbild des schwarzen Vergewaltigers diente es als Legitimation für (Lynch-)Gewalt und Unterdrückung. Analog dazu sind Vampire in *True Blood* vor allem mit Potenz assoziiert: Ihr Blut wird als eine Art Viagra gedealt. Vgl. zu der ethno-psychoanalytischen Dimension der Figur des schwarzen Vergewaltigers: Frantz Fanon: *Schwarze Haut und weiße Masken*. Frankfurt am Main 1985, S. 48–62; sowie zur historischen Entstehung des Bildes des schwarzen Vergewaltigers nach Abschaffung der Sklaverei in den USA: Gabriele Dietze: „Ödipus Schwarz/Weiß. Der ‚Rape-Lynching-Komplex‘ als soziale Pathologie“ in: Christina von Braun, Dorothea Dornhof und Eva Johach (Hrsg.): *Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 281–300.

<sup>294</sup> Wenn Blut nicht Gegenstand des Konsums zwischen den Arten ist, dann werden Räume und Körper in bewusst übertrieben sich verstreute Körperreste explodierender Vampirkörper eingehüllt. Nicht nur das Blut, welches zwischen den Menschen/Nichtmenschen zirkuliert, sorgt für eine permanente Betonung des Zwischen, sondern auch die explodierenden und zu klebrigen Zellhaufen sich zersetzenden Körper sterbender Vampire greifen auf andere Körper über. Hier ist Blut weniger erotisch, als in seiner abjekten Funktion visualisiert. Auditiv wird die Grenze zwischen Zuschauenden und Darstellung zusätzlich durch die akustische Dimension der explodierenden Körper überschritten, einem undifferenzierbaren, organischen Ekellaut.

aus.<sup>295</sup> Nicht mehr die einzelne Entität steht so im Vordergrund, sondern die Verbindung und die Relation.

In *True Blood* gibt es zahlreiche abjekte Figuren, die die Grenze zwischen monströs und menschlich, Leben und Tod überschreiten, ohne nur auf einer Seite zu sein und damit einen eindeutigen Ausschluss zu ermöglichen.<sup>296</sup> Nicht nur Vampire, die jederzeit von ihrer faszinierenden zu ihrer monströsen Seite umschlagen, von Erotik zur Folter übergehen sind abjekt. Vor allem Figuren wie Sookie, die Hauptdarstellerin, Mensch und Telepathin, die als *fangbangerin* stigmatisiert wird, da sie mit Vampir Bill zusammen ist, sind hier zentral. Die Grenze der Ordnung, jene zwischen Reinheit und Unreinheit der Kleinstadt *Bon Temps*, verläuft durch sie hindurch. Wie bereits erwähnt, wird im Zuge ihrer sexuellen Verbindung mit dem Vampir der Vampirbiss an Sookie mit der Folderszene an Lafayette geschnitten. Es ist diese Form der Montage, die als Kopplung zweier paralleler Handlungsstränge fungiert und durch die Verschiebung das Außer-sich-Sein bzw. Unmenschlich-Werden illustriert. Hier ist es nicht eine Figur, sondern das Zwischen, welches die Bedeutung transportiert. Dies geschieht in der Überschreitung verschiedener Grenzen. Bill/Sookie bilden in ihrer mehrfachen Überquerung von Kategorien des Menschlichen sowie von Sexualität und Gewalt im Biss und der Folter eine Montage oder Assemblage verschiedener transgressiver Modi und Themen und verbinden so im Changieren von Erotik, Sexualität, Gewalt des Bisses und Folter das Unmenschlich-Werden als Über- und Unterschreitung, als erotisierte Phantasie der Öffnung der Körper in einem Modus des Unmenschlich-/Übermenschlich-Werdens.

---

<sup>295</sup> Vgl. Dominik Maeder: „Transfusionen des Humanen. Zur visuellen Poetik des Blutes in Dexter und True Blood“, in: Vittoria Borsó (Hrsg.): *Wissen und Leben - Wissen für das Leben: Herausforderungen einer affirmativen Biopolitik*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 321–334.

<sup>296</sup> Vgl. Sabrina Boyer: „Thou Shalt Not Crave Thy Neighbor’ - True Blood, Abjection, and Otherness“, in: *Studies in Popular Culture* 33,2, 2011, S. 21–43. Das Abjekt ist für Julia Kristeva etwas, was die sozialen und kulturellen Grenzen, Positionen und Ordnungen überschreitet, von dem Subjekte und Gemeinschaften abhängen (Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982, S. 4). Der Ort des Abjekten ist der Ort, wo Bedeutung zusammenbricht, (noch) kein Ich erscheint, Subjekt und Objekt nicht differenziert sind, sondern sich durch die Expulsion des Abjekten eine kulturelle Ordnung erst konstituiert. Für die Filmwissenschaftlerin Barbara Creed übernimmt die rituelle Funktion der Abjektion und Rekonstitution heute am plakativsten der Horrorfilm und dort vor allem die Figur des Monströsen (Barbara Creed: „The Monstrous-Feminine. Horror, Theory, Film“, in: dies.: *Pandora’s Box. Essays in Film Theory*. Melbourne 2004, S. 34–60). Die Grenzen zwischen den Geschlechtern und dem, was monströs und unmenschlich ist, werden dort geöffnet und erneuert. Das Individuum bzw. die Gemeinschaft konfrontiert sich rituell mit dem Abjekten, um seine Grenzen und die der Zivilisation zu erneuern und sich zu subjektivieren. Faszination und zugleich Angst löst dort das Undifferenzierte, Amorphe, Fluide aus: Blut, Körperflüssigkeiten, geöffnete Körper, Grenzen zwischen den Geschlechtern, Menschen und Tieren, Leben und Tod, Leiche und lebendem Körper. Vor allem der Vampir überschreitet Creed zufolge die Geschlechterordnung (Barbara Creed: „Dark Desires. Male Masochism in the Horror Film“, in: Steven Cohan und Ina Rae Hark (Hrsg.): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London, New York 1993, S. 118–133.) und ist zugleich als „Körper ohne Seele“ eine der Verkörperungen des Abjekten schlechthin (Creed: *Monstrous-Feminine*, S. 32).

Auch hier wird ein Intervall zentral, das szenenübergreifend und als Abfolge über ein Zwischen Bedeutung transportiert.

Vor dem Hintergrund der Verhandlung von körperlichen und menschlichen Grenzen werden keine einzelnen Bilder, sondern sich verschiebende Bildfolgen einer Transgression beschreibbar. Dies kann man „Szenen der Unmenschlichkeit“ nennen, in ihnen wird das Menschliche zugleich sub- und superhuman, über- und unterschritten. In der Montage/Collage von Folter und Sexualität werden Grenzen überschritten und gewalttätig neue Grenzen in die Körper der Gefolterten eingeschrieben. Zentral ist der Modus des Dazwischen, welcher die Verbindung/Trennung zugleich anzeigt und nicht-organische Verbindungen in einer Art Traumsprache kombiniert.

Auch in einer weiteren Szene findet man eine vergleichbare Montage von Sexualität mit Folter. Zu Beginn der fünften Staffel wird im Anschluss an die Folter an dem Tier-Mann Sam eine Sexszene zwischen Vampiren geschnitten, die eine doppelte Überschreitung nicht nur der Grenze zwischen Tier und Mensch, sondern zwischen Leben und Tod bzw. biologischen/kulturellen Ordnungen verbindet (Staffel 5, Episode 1; 00:36:31). Die Sexszene, die direkt im Anschluss daran geschnitten wird, ist zusätzlich noch eine ‚inestuöse‘ Verbindung/Überschreitung zwischen Vampir Eric und seiner ‚Schwester‘.<sup>297</sup> Ähnlich wie der Vampir wurde auch der zentrale Protagonist dieser Szene, der Werwolf, durch seinen Ausschluss unheimlich. Durch seinen Status als Verbannter verkörpert er zugleich die Natur des Tieres, mit dem er in den Wäldern lebt, und des Menschlichen.<sup>298</sup> Er ist zugleich Mitglied einer neuen Gemeinschaft der Verbannten und Ausgeschlossener aus derjenigen der Menschen, eine Funktion, die in *True Blood* vor allem über seinen Status als Mitglied des Rudels gekennzeichnet ist. Das Rudel ist der Kontakt zur Gattung, zur Kollektivität, zur überindividuellen Allgemeinheit, dem „Leben“.<sup>299</sup> Phantasien der Entindividualisierung und Animalität, der Verhandlung zwischen Gattung und Individuum werden in der Folderszene an einem Tiermensch aufgeführt. Auch hier

---

<sup>297</sup> Da Vampire keine biologischen Verwandtschaften haben, sondern als Geschwister von gleichen *makern geturnt* werden, ist dies also kein ‚menschlicher‘ Inzest.

<sup>298</sup> Der Werwolf ist ebenfalls abjekt durch seine metamorphotische Unfixiertheit zwischen dem Menschlichen und den tierischen Lebensformen. Er ist nicht einfach „Biest“, sondern kann in beiden Welten, denen des Tiers und des Menschen, existieren. Zugleich gehört er keiner Welt wirklich an. Für Agamben ist der Werwolf, der *Wargus*, (im altgermanischen Recht der Ausgeschlossene, Verbannte, *abbandono*) eine der historischen Figuren des *homo sacer* (vgl. Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus d. Ital. v. Hubert Thüning. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 114f.). Er verkörpert die Ununterschiedenheit oder Schwelle, die zwischen dem Tierischen und dem Menschlichen verläuft (ebd., S. 115). Diese Schwelle zwischen Tier und Mensch verläuft durch den Menschen selbst und muss immer wieder neu gezogen werden, indem sich der Mensch, der sich nicht als Essenz hervorbringen kann vom Tier abgrenzen muss (Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Aus d. Ital. v. Davide Giuriato. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 26, 31).

<sup>299</sup> Vgl. Agamben: *Offene*, S. 23ff..

findet eine Inszenierung der Auflösung und Überschreitung zum Unmenschlich-Werden statt: Jene zwischen Tier und Mensch.

Die Folter beschreibt zugleich den Ort der Begegnung zwischen den verschiedenen Tiermenschen und zeigt den Körper des Gestaltwändlers als *queeren*. Der Werwolf ist nicht nur eine ultra-maskuline, sondern auch eine *queere* Figur.<sup>300</sup> Er verbindet soziale Gemeinschaft bzw. den Ausschluss daraus mit der Grenze zwischen Natur und Kultur sowie Mensch und Tier. Durch seinen freiwilligen oder durch Strafe verhängten Ausschluss lebt er zumeist in homosozialen Gruppen, was traditionell mit Wildheit und Unzivilisiertheit verbunden wurde, aber auch mit der Konstitution alternativer Gemeinschaften.<sup>301</sup>

Wenn Sam als Gestaltwandler von Werwölfen gefoltert wird, dann geschieht dies in Menschengestalt. Doch hier wird weder Mensch noch Tier, sondern das Schwellenwesen und somit die Schwelle zwischen Tier und Mensch gefoltert. Durch seine Haltung, mit freiem Oberkörper an einen Pfahl gebunden und mit einem Stab angebohrt, wirkt das Opfer wie eine Allegorie auf den heiligen Sebastian, der als Ikone *queerer* Bewegungen und Ästhetiken diente. Die masochistische Anspielung, dass Sam anstelle eines Freundes die Folter erleidet, stützt diese Deutung: Der Gestaltwandel ist so mit Geschlechtswechsel assoziiert. In der Folter kann der Gestaltwandler Sam nicht entfliehen, er ist fixiert, kann sonst immer durch Gestaltwandel entkommen. Es gibt eine Art Fixierung durch die Folter, die sein ganzes Wesen miteinzuschließen scheint. Gleichzeitig passiv, wird er von einer (maskulinen) Frau gefoltert.

Dass die Werwölfe einen Vertreter der ihnen nahe stehenden Gestaltwandler (*shifter*) foltern, ist wiederum eine Anspielung auf die rassistische Beziehung zwischen den Arten, die Abwehr, aber auch die eigentliche Begegnung zwischen ihnen beschreibt. Es ist zugleich ein Rausch der Gewalt und der Ermächtigung, die die Gruppe wie eine Blutsbande zusammenschweißt. In der Folter findet eine indirekte Erotisierung über die Ausstellung des männlichen, nackten Oberkörpers des gefolterten Tier-Mannes statt. Unterschied/Differenz wird gewalttätig zur Aufführung gebracht und dient der Bildung

---

<sup>300</sup> Vgl. Philip A. Bernhardt-House: „The Werewolf as Queer, the Queer as Werewolf, and Queer Werewolves“, in: Noreen Giffney und Myra J. Hird (Hrsg.): *Queering the Non/Human*. Hampshire, Burlington 2008, S. 159-181.

<sup>301</sup> Es gibt einen Zusammenhang von Kriegergruppen und anderen subsozialen Verbänden, die außerhalb der Gemeinschaft leben und dem Image als *outlan*, der außerhalb des Gesetzes steht (ebd., S. 160). Ebenfalls aufgegriffen wird die Verwendung der Werwölfmythologie von Kriegergruppen in der indogermanischen Mythologie. Die Nationalsozialisten und zuvor die faschistoiden Freikorpsverbände der Weimarer Republik haben sich an Werwolfssymboliken bedient.

einer Gruppenidentität, dem sprichwörtlichen Wolfsrudel.<sup>302</sup> Diese Rudelaffinität ist zugleich die Affinität zur Gattung; nicht das Individuum, sondern der Sozialkörper ist die Priorität der Werwölfe. Sie denken in animalischen Kategorien der Gattung, also absolut überindividuell. In der Folter wird das Entindividualisierte zu einem Paradoxon: Das Opfer, ein gefolterter Gestaltwandler, ist kein Werwolf, er kann weit mehr Gestalten annehmen und ist dadurch fluider. Indem er der Folter „standhalten“ kann, wird seine Individualität betont. Was hier verkörpert wird, ist die Aushandlung der Grenzen zwischen Individuum und sozialer Gruppe. Die Werwölfe bezeichnen eine äußerste Grenze in der Existenz als Gruppe in Modi der Handlungsfähigkeit. Diese Ambivalenz wird aufgegriffen, und sie werden, die tatsächliche Verwendung der Werwolfssymbolik durch faschistoide und nationalsozialistische Männerbünde zitierend, in der zweiten Staffel auch als faschistoid gezeigt.<sup>303</sup>

Auffällig ist, dass der *shifter* als Verkörperung der Individualität fungiert, sein Körper ist singulär. Indem er standhält, wird den Werwölfen der entscheidende Zugang zu ihrem Ritus, über den sie sich als Gruppe konstituieren, verwehrt. Sam verrät nicht, wo die Leiche des Anführers ist, ohne die rituelle Aufnahme des Leichnams in die Gruppe (durch Kannibalismus) kann kein neuer Rudelführer bestimmt werden. Die Werwölfe konstituieren sich als Gruppe über die Folterung eines anderen, der die Gruppe über die Zeit der Folter in Auflösung gefangen hält. Als Gruppe jedoch foltern sie das Individuelle und bringen es durch den ausgestellten Körper hervor, anstatt es zu entindividualisieren. Sam wird durch seinen Widerstand individualisiert und gibt – zugleich ein die Folter verharmlosender Akt der Männlichkeit – die Information erst heraus, als ihm gedroht wird, Frau und Kind zu entführen. Auch bei ihm wird die Sozialität also letztlich zum wirkungsvollen Einsatz in der Folter.

Nicht zufällig wird hier das Motiv der Folter für die Begegnung gewählt: Menschlichkeit bzw. deren Aushandlung wird an Handlungsmacht gebunden. Die Grenzen des Menschlichen als Bewegung der Ent-/Individualisierung sind hier deckungsgleich mit den Grenzen der Handlungsmacht. Die Folderszene funktioniert über die Demonstration oder Inszenierung einer extremen Macht-Ohnmachtssituation vor dem Hintergrund der Aushandlung von Individualität und der Auflösung dieser in der Gruppenidentität. Die biologisierte Ordnung der Hierarchie, in der die Werwölfe leben, wird so zugleich

---

<sup>302</sup> Die *shifter* hingegen sind absolute Minorität und Vielheit, sie sind nicht organisiert, haben keine institutionalisierte Sozialstruktur und haben keine „gemeinsame andere Seite“. Sie erscheinen immer als etwas anderes und haben noch weniger eine „Identität“ als Werwölfe.

<sup>303</sup> Vgl. zu den Fragen von Individuum und Gruppe in Bezug auf die Collage von Dana: Kapitel 5.

aufgelöst und konstituiert in der Folter. Die Folderszene ist als heterogene, paradoxe Bewegung verschiedener ineinandergreifender Machtensembles beschreibbar. Darauf soll später noch einmal in Termini der Bio-Macht Bezug genommen werden.

### 3.4 Zeitlichkeiten, Genealogien und Folderszenen

Zeitlichkeit und Menschwerdung bzw. Entmenschlichung sind auch in den Bildpraktiken der Folter aus Abu Ghraib ineinander verwoben. Durch die öffentliche Zirkulation der Bilder sind grundlegend Kategorien der Entwicklung und der historischen Teleologie der Menschlichkeit in Frage gestellt worden. Judith Butler hat argumentiert, dass in den Aufnahmen aus Abu Ghraib eine Art vormoderne Rückschrittlichkeit produziert werden sollte, die einer Dehumanisierung als Ausschluss aus dem Bereich des Zivilisatorischen entgegenkommt.<sup>304</sup> So geht es ihr zufolge darum, Fortschritt und Überlegenheit einer westlichen Lebensweise durch die erzwungene Aufführung von Szenarien der Scham und der Nichtemanzipiertheit in der Folter zu erreichen. Sexuelle Offenheit als „Emanzipation“ sollen Fortschritt signifizieren.<sup>305</sup> Grundlegend für die Performanz der Entmenschlichung ist dabei ein Zeitmodell, welches eine Entwicklung hin zu einem westlichen Modell der Lebensweise proklamiert. Die Folter, so Butler, sollte dabei nicht nur Wissen über das „arabische Subjekt“ performativ bewahrheiten, sondern brachte zugleich die eigene Homophobie des Militärs zum Ausdruck, indem sie sie am Körper des anderen aufführte.<sup>306</sup> Folter befindet sich in den Bildern aus Abu Ghraib in dem paradoxen Zustand einer „Modernisierungstechnik“,<sup>307</sup> die auf Ausschluss gegründet ist. In den Bildern sind jedoch grundlegende zeitliche Kategorien des Fortschritts zersetzt worden. An anderer Stelle plädiert Butler für eine grundlegende Auflösung der zeitlichen Teleologie in Bezug auf die machtanalytische Dimension der Folterbilder aus Guantanamo.<sup>308</sup> Dort verweist sie auf die Koexistenz verschiedener Machtparadigmen der Souveränität und Biopolitik. Folter und der Ausschluss aus dem Geltungsbereich der Menschenrechte durch die unbegrenzte Haft in Guantanamo offenbaren auf dramatische und schmerzhaft Weise, dass das Menschliche durch Gewalt in Frage gestellt werden kann und keine essentielle Wesenheit ist. Die souveräne Macht und die regulatorische Praxis in Guantanamo habe ein Feld von „gespenstischen“ „pseudo Menschen“

---

<sup>304</sup> Vgl. Judith Butler: „Sexualpolitik, Folter und säkulare Zeit“, in: Dies.: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Aus d. Amerik. v. Rainer Ansén. Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 99-128.

<sup>305</sup> Vgl. ebd., S. 102ff..

<sup>306</sup> Vgl. ebd., S. 121.

<sup>307</sup> Ebd., S. 123.

<sup>308</sup> Vgl. Judith Butler: „Unbegrenzte Haft“, in: Dies.: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Aus d. Amerik. v. Karin Würdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 69-120.

geschaffen,<sup>309</sup> die in einem Zwischenzustand den Begriff des Menschlichen heimsuchen. Man könnte sie als untote Körper, Vampire bezeichnen.

In den aktuellen Diskursen sowie in den Folterbildern aus Abu Ghraib wurde die Darstellung von Sexualität gegen ein „rückschrittliches“ Modell muslimischer Geschlechtersegregation und Schamhaftigkeit ins Feld geführt, welches es erlaubt, ein „fortschrittliches sexuelles Subjekt“ zu produzieren. Zeit wird als homogenes Element konstituiert, in welchem „wir“ uns befinden und außerhalb dieser Zeit, die zunehmende Menschwerdung vor allem über Emanzipation und kapitalistisch-westliche Lebensweise konstruiert, befinden sich Wesen, die aufgrund ihrer „Mangelhaftigkeit“ nicht nur vom Fortschritt, sondern eventuell auch von der Menschwerdung ausgeschlossen werden müssen. Dieser Zusammenhang wird in der Folter performativ produziert, so Butlers Analyse der Bilder aus Abu Ghraib. Moderne Sexualität und moderne, homogene, säkulare Zeit spielen bei dieser Konstruktion eine entscheidende Rolle. Die Praktiken aus Abu Ghraib sollten diesen im Projekt des Krieges gegen den Terror angelegten Zusammenhang verdichten. Zugleich ist mit dem Bekanntwerden der Bilder ein zeitlicher Zusammenhang aufgetaucht, der fast traumatisch eine Rückschrittlichkeit ins Herz der zeitgenössischen visuellen Kultur eingetragen hat.

Dieser zeitliche Zusammenhang, der die Kollision von Zukunft, Vergangenheit und dem Ver-/Entmenschlichen umfasst, wird auf paradoxe Weise in *True Blood* reinszeniert, indem in der Folter diese zeitliche Unabgeschlossenheit und damit die Unabgeschlossenheit und Unmöglichkeit der Bestimmbarkeit eines Begriffs vom Menschen und von Menschlichkeit verhandelt wird.<sup>310</sup> Eine Strategie der Durchbrechung linearer Zeit und ihrer Verknüpfung mit Menschlichkeit ist die Genealogie, welche in der Folter zentral wird. Sie ist eine *race* und Gender verbindende Form der Zeitlichkeit. Nicht nur historische Zeitlichkeiten und Repräsentationsstrategien, auch die Durchkreuzung genealogischer Zeitordnungen durch die Vampire machen also die Verknüpfung von Gender und *race* in den Folderszenen zentral. Mit den neuen posthumanen Akteuren sind auch neue Formen von Gender, Sexualität und Reproduktion aufgetaucht, die wiederum sehr direkt Begriffe von Fortpflanzung, Genealogie und Gemeinschaft affizieren. Die Folderszenen führen komplexe Genderverhältnisse auf, die *race*, *species* und Gender umfassen und unauflöslich miteinander vermischen. In den Blick geraten dadurch Kategorien der Schöpfung und Zeugung. Dies wird in *True Blood* inszeniert, da es um den

---

<sup>309</sup> Ebd., S. 111.

<sup>310</sup> Ebd., S. 109.



Zusammenhang von Leben und Reproduktion geht: In umgekehrter Hinsicht hängen im Paradigma der Bio-Macht Sexualität und Lebenstechnologien sowie die Erzeugung von (Nicht-)Subjekten zusammen.

Die Genealogie der Vampire verändert die Geschlechter- und Gemeinschaftsverhältnisse einhergehend mit einer zeitlichen Fragmentierung von Zukunft und Vergangenheit. Beide ineinander verschränkte Dimensionen – nichtlineare Reproduktion und Zeit – stellen Menschlichkeit in Frage. Vampire durchbrechen ödipale, patriarchale und lineare Familienmodelle<sup>311</sup> und die biographische „straight line“<sup>312</sup> der Heteronormativität.<sup>313</sup>

Reproduktion und Geburt sind einhergehend mit der menschlichen Zeitlichkeit somit Begriffe, die zur Disposition stehen: Die Vampire erzeugen kein biologisches Leben mehr, indem sie durch Zeugung und Geburt eine Linearität in der Erbfolge reproduzieren, sondern erschaffen ‚Kinder‘ durch ein komplexes Ritual, bestehend aus Blutzirkulation und Begraben. Dies ermöglicht eine totale Kontrolle von Geburten und produziert zugleich rhizomatische (Familien-) Beziehungen. Vampire hebeln mit dieser ‚Reagenzglasversion‘ der Reproduktion die menschliche Genealogie aus. Sie brauchen weder Partner (Frauen und Männer können allein Kinder ‚zeugen‘) noch können sie in moralische und biologische Inzestverhältnisse verwickelt werden. Sie haben keine biologischen Nachkommen und es ist ihnen daher auch erlaubt, mit ihren Kindern, Geschwistern bzw. *makern* (Erzeugern) Sex zu haben. In dieser veränderten Genealogie gibt es dennoch extrem hierarchische Verhältnisse zwischen ‚Kindern‘ und *makern*, die veränderte Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse eingehen.<sup>314</sup>

Folter und Reproduktionsverhältnisse bzw. Elternschaft werden in verschiedenen Zusammenhängen verbunden, wie im Folgenden dargestellt und in Bezug auf Religiosität und Bio-Macht-Souveränitätsverhältnisse betrachtet werden soll. Bereits die erste Folderszene der Serie ist mit einem Akt der Zeugung verbunden. Vampir Bill muss zur Strafe ein junges Mädchen töten und als Vampir wiederauferstehen lassen. Die Strafe findet im Rahmen einer Gerichtsverhandlung anstelle der durch die juristische Praxis der Vampire vorgesehenen Folter statt. Der Akt des Tötens und damit zugleich der Zeugung wird in der Öffentlichkeit inszeniert, am selben Ort, auf einer arenaartigen Bühne, wo

---

<sup>311</sup> Donna Haraway: „Race. Universal Donors in a Vampire Culture. It’s all in the Family: Biological Kinship Categories in the Twentieth-Century United States“, in: Dies.: *The Haraway Reader*. London, New York 2004, S. 252-293, hier: S. 285.

<sup>312</sup> Sara Ahmed: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke 2006, S. 83.

<sup>313</sup> Vgl. zum Begriff der Fortpflanzung des Vampirs durch Infektion auch Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 329.

<sup>314</sup> Vgl. zur Transgression und Refamiliarisierung von Genealogien und Geschlechterrollen im *science fiction* auch Florian Kappeler und Sophia Könemann: „Jenseits von Mensch und Tier. Science Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman ‚Die Abschaffung der Arten‘“, in: *ZfM*, 4,1, 2011, S. 38-47.

Minuten zuvor die Folter an einem anderen straffällig gewordenen Vampir praktiziert wurde (Staffel 1, Episode 10; 47:24). Anstatt also gefoltert zu werden, muss der Vampir Vater werden. Das Vollziehen dieses Aktes ähnelt strukturell der Folter und das Opfer, der Teenager, erscheint sichtlich als ein durch den Terror der Vampire dehumanisiertes Geschöpf. Auffällig ist hier die Verwendung inverser, dehumanisierender und aus rassistischen Diskursen bekannter Rhetoriken durch die Vampire: der Mensch sei nicht mehr als ein auf Stimuli reagierendes, degeneriertes Wesen, er sei nicht fähig, in einem Ausmaß Schmerz zu empfinden, wie die Vampire es könnten. Hier dreht sich die Entmenschlichung also um und konstruiert den Menschen ‚nur‘ als Menschen.

In der dritten Staffel werden die Zeitordnungen und Genealogien verbunden. Es wird eine Ineinanderschachtelung inszeniert, eine Assemblage aus Zeitlichkeiten der Folter, die sowohl historische Zeitlichkeiten als auch Genealogien und damit Szenarien der Zeugung und Entstehung umfasst. Folderszenen bilden hier selbst den zeitlichen Rahmen der Inszenierung: Während der Dauer einer Folderszene (Episode 4; 39:29 und 7; 37:00) finden weitere Folderszenen statt (Episode 6; 18:35 und 35:35). Jede dieser Szenen ist auf die Verhandlung biologischer und sozialer Ordnungen bezogen. Bei den sich überkreuzenden Folderszenen geht es um den Zusammenhang zeitlicher Ordnungen mit Genealogien; Eltern-Kind-Verhältnisse werden daher zum zentralen Sujet der Szenen: Vampirin Pam wird vom *magister* der Vampirregierung – ebenfalls ein zeitliches Relikt – solange gefoltert, bis ihr *maker* Eric einen Schuldigen gefunden hat. Zynisch kommentiert wird dies vom Inquisitor gegenüber dem angesichts der Folter seines ‚Kindes‘ zur Handlung Gezwungenen: „The loss of one’s child is the deepest despair“. Während der Dauer dieser Folter, die in der erzählten Zeit der Serie mindestens zwei Tage dauert und als Erzählzeit drei Episoden umfasst (Staffel 03, Episode 4; 39:29 und Staffel 3, Episode 7; 37:00), wird auch Vampir Bill von seiner *makerin* Lorena gefoltert.

In der den Rahmen vorgebenden Folderszene an der Vampirin Pam wird sogar eine neue Ordnung ausgerufen: Anschließend an die erste Folderszene in Staffel eins (Episode 10; 09:59, 37:30, 55:04), in der das Regime der Vampire eingeführt wurde und ihre auf Folter und Strafen basierenden Regierungspraktiken, wurde dies in der zweiten Staffel auf die Menschen ausgedehnt bzw. auf die Begegnung von Menschen und Vampiren; hier begegnete ein Mensch zuerst dem vampirischen Rechtssystem.<sup>315</sup> Staffel drei führt dies

---

<sup>315</sup> Im weiteren Verlauf der Serie wird sich herausstellen, dass der gefolterte Lafayette ein Hexer ist, was zu dem Zeitpunkt noch nicht bekannt ist. Insofern wird bis auf den Mitgefangenen Lafayettes in der ersten Episode der zweiten Staffel in den ersten vier Staffeln kein Mensch gefoltert. In der fünften Staffel wird dann ein Mitglied einer *anti vampire hate group* in seiner Zelle von Polizisten brutal zusammengeschlagen.

nun fort, indem im Rahmen der Folter an Pam vom neuen Souverän eine neue Ordnung ausgerufen wird: diejenige der Natur, des „survival of the fittest“, des Vampirs, der über den Menschen herrscht. Dieser neue rassistische Souverän rettet die Vampirin und zwingt den Folterer zugleich, indem er die Rollen tauscht und diesen foltert, eine arrangierte Hochzeit mit der Königin von Louisiana zu vollziehen, die seine neue Herrschaft einleitet, indem sie ihn zum König macht. Diese Folderszene geht also in ein anderes Ritual über, eine Hochzeitsszene. Diese Verhandlung von Ordnungen wird nicht zufällig in die Folderszene verlegt und mit Ritualen verknüpft.

Auch in der zweiten, zeitlich darin gerahmten Szene zwischen *makerin* Lorena und ihrem ‚Kind‘ und ehemaligen Liebhaber Bill wird Folter als Ritual anstelle eines Liebesrituals inszeniert, zugleich mischen sich hier Verhältnisse zwischen ‚Mutter‘ und ‚Kind‘, Liebhaberin und politischer Gewalt. Lorena foltert auf Geheiß des Königs in einer romantisch aufgeladenen Szenerie als nostalgische Reinszenierung der lange vergangenen Beziehung. Nicht nur die Anspielung auf die Mutter-Kind-Beziehung und die Liebesbeziehung ist in der Szene überdeterminiert.<sup>316</sup> Lorena nimmt zeichenhaft ihre Zeugung zurück, indem sie den Akt dieser in der Folter allegorisiert. Sie öffnet mit einem Skalpell die Brust des Opfers und dringt mit dem Finger in die vertikale Wunde. In dieser Szene vermischen sich untrennbar private, intime, öffentliche und politische Dimensionen. Die Angst vor der Umkehrung der Schöpfung und der Monstrosität der weiblichen Prokreation wird hier aufgeführt. Gleichzeitig fallen ähnlich wie in der genannten ersten Folderszene Allegorien der Schöpfung und Vernichtung zusammen und damit das Faszinosum/Tremendum einer Nicht-Ordnung, in der sich im Auflösen binärer Geschlechterverhältnisse Leben und Tod, Kreation, Prokreation und Vernichtung verbinden – wie im Vampirbiss, der potentiell töten und zeugen kann. Die Monstrosität dieser Weiblichkeitsinszenierung beruht dabei darauf, dass sie nicht nur die Geburt unter Schmerzen zurücknimmt, sondern darin, dass sie die Zeit umdreht und das Leben des Opfers symbolisch und tatsächlich annihiliert.

Ausgetragen wird in dieser Szene vor allem, dass Lorena Bill vorwirft, sich von seiner Natur abgewendet zu haben, während Bill die in seiner Situation verzweifelte Möglichkeit

---

*True Blood* bedient also nicht die Phantasie, dass Menschen folterfrei leben und die Vampire erst die Folter ‚wieder‘ einführen. In der elften Episode der ersten Staffel droht der örtliche Sheriff dem verdächtigen Mörder *waterboarding* an (0:51).

<sup>316</sup> Lorena foltert zwar auf einen Befehl des Königs hin, gleichzeitig inszeniert sie ein Setting, welches auch die Vorbereitung einer romantischen Zusammenkunft sein könnte, in welchem sie eine bettähnliche weiße Folterfläche arrangiert, auf die Bill auf den Boden gebunden wird und eine Reihe von Folterinstrumenten, die ‚liebvoll‘ auf einem Tisch angeordnet sind, neben einem Grammophon, welches Jazz der 20er Jahre spielt, eine Reminiszenz an die Zeit der gemeinsamen Jagd der Vampire. Bills Strafe soll so einen dem Liebesspiel gleichenden Charakter annehmen.

vertritt, dass Vampire sich ändern können und nicht essentiell böse (=folternde, mordende) Wesen sind. Ein Konflikt zwischen „Natur“ und „Kultur“, Zivilisation und Wildheit, freiem Willen und wesenhaften Gegebenheiten begleitet so diskursiv die an Bill angewandten Folterpraktiken.

In einer die religiöse Symbolik aufnehmenden Lesart erinnert der geläuterte Vampir, mit (nicht vollständig) gespreizten Armen und Seitenwunde darüber hinaus an eine nicht-humane Jesusfigur. Es gibt einen Zusammenhang der Imagination des umgedrehten Christus, des Anti-Christen und der Umkehrung der zentralen Mythologie der christlichen Gemeinschaft, in der das Blut Christi nicht für die Sünden vergossen wird, sondern von Vampiren getrunken wird.<sup>317</sup> In diesem Fall ist es Teil der Folter, Werwölfe in Menschengestalt aus der Seitenwunde trinken zu lassen. Der Vampir ist jedoch nicht nur der Verführer, der Anti-Christ, er ist zugleich als Jesus allegorisiert. Wie Jesus ist auch der Vampir aus seinem Grab zurückgekehrt – und Bills leeres Grab wird sogar von Sookie auf dem Friedhof zufällig entdeckt.<sup>318</sup> Und wie Jesus verkehrt der Vampir mit seiner Wiederauferstehung den Zyklus von Leben und Sterben (ebd.), spätestens seit seinem *outing, revelation* genannt. Da Bill generell für das friedliche Zusammenleben von Menschen und Vampiren agiert, dem sogenannten *vampire-mainstreaming*, ist diese humanisierende Lesart über diese Szene hinweg verfolgbare. In der Figurenkonstellation der Folter zwischen der überzeugten mörderischen Vampirin und dem ‚vegetarischen‘ *mainstreamer* werden grundsätzliche Fragen nach dem Charakter oder der Essenz des Menschlichen hinterfragt. Zugleich ent- und vermenschlicht die Konstellation oder Architektur der Szene das Folteropfer, einen der Hauptprotagonisten der Serie, und spielt mit den Grenzen zwischen Mensch und Nicht-Menschlichem, indem ähnliche Probleme zwischen Kontingenz und Essenz, Willensfreiheit und Determinismus, Natur und Kultur in extremer Art und Weise theatral dargestellt werden. Bill, der in seiner Vergangenheit Menschen gefoltert und getötet hat, nimmt seine eigene Strafe nun als eine Art büßenden Akt entgegen, was seine christologische Inszenierung noch unterstützt. Diese religiösen und ‚blasphemischen‘<sup>319</sup> Verweise inszeniert die Serie als

---

<sup>317</sup> Vgl. von Braun/Wulf: Einleitung, S. 10.

<sup>318</sup> Vgl. Gregory Erickson: „Drink in Remembrance of Me: Blood, Bodies and the Divine Absence in True Blood“, in: Cherry, Brigid: *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*. New York 2012, S. 74-89, hier: S. 81.

<sup>319</sup> Die Blasphemie ist jedoch nicht so stark wie es scheint: Gregory Erickson argumentiert, dass der Vampir in *True Blood* keine Negation des Christentums ist, sondern die Verkörperung der Widersprüche des Menschlichen – göttlich und als *cyborg*: „Like the intervention of Christ into history, *True Blood* forces us to shift how we think about the borders of the human and the divine, the categories of life and death and the desire for the presence of a god who continues to express only divine absence (...) the vampire is not a negation of Christianity; instead the vampire’s intervention in humanity reveals and participates in

Überspitzung von Debatten, die das Menschliche jedes Mal in Frage stellen, wenn dieses durch seine Möglichkeiten, weniger durch seine Wesenheiten definiert wird und die Grenze des Menschlichen überall dort ins Wanken gerät, wo nicht mehr klar definiert werden kann, was als gegeben und was als veränderlich betrachtet werden kann.<sup>320</sup>

Die Folter fungiert hier als intime Begegnung und zugleich körperliche Inszenierung der Fragen, in deren grundlegender Spannung sich der Begriff des Menschen auch außerhalb der Serie in biopolitischen Diskursen bewegt. Mit den Figuren des Vampirs, des Werwolfs und anderer Protagonisten wird in der Serie darauf verwiesen, dass sich das hegemoniale Subjekt immer durch Ausschließungen und niemals positiv aus sich heraus definieren konnte, gegenüber Ethnien, Homosexuellen, devianten Körpern etc. Natürlich nehmen die Figuren aus *True Blood* immer wieder Bezug auf diese Frage, aber sie historisieren sie in einem anderen Ausmaß: Die nonhumanen Akteure verweisen gleichzeitig nicht nur auf ethnische oder sexuelle Differenz, sondern auf die grundlegende Ausschließung, die einem Begriff des Menschlichen – zum Beispiel in der Form des universalisierten Männlichen – als hegemonialem Modell zugrunde liegt.

In der gerade beschriebenen Szene befinden sich beide Protagonisten in einem unlöslichen Spannungsverhältnis, getragen von der Bildsprache, der körperlichen Affizierung durch die Folterpraktiken und dem Gespräch der ehemals Liebenden. Sie spielt nicht nur mit der Erotisierung sowie dem gleichermaßen rituellen Charakter von Liebesbeziehung und Folter als einer tödlichen Intimität,<sup>321</sup> sondern verortet darüber hinaus die Akteur\_innen in einem Netz aus De- und Rehumanisierung. Lorena, die liebt und trauert und zugleich ein sadistisches Monster ist, und Bill, der als vampirischer Jesus für die Sünden der Vampire büßt, sind extreme Pole dieser Inszenierungsfigur. Religiöse Diskurse der Überhöhung verbinden sich hier mit Praktiken der Entmenschlichung in der Folterinszenierung und produzieren ein ambivalentes Bild des Posthumanen. Sie sind eingebettet in heterogene Machtensembles, in denen sich Individualisierung und Subjektivierung sowie Desubjektivierung und Entmenschlichung überschneiden.

---

the contradictions and aporias that are part of christianity itself“ (Erickson: Rememberance, S. 88).

Religion wird vor allem unter Führung einer Sekte, die an Gott als Vampir glaubt, zentrale Plotlinie. Bill wird dann tatsächlich eine Art neuer Vampirjesus, der vom Blut der Göttin Lilith getrunken hat.

<sup>320</sup> Problematisch ist es, dass der Mann, Bill hier als die Kultur verkörpernden Willen der Überwindung des Weiblich-Naturhaften (Lorena) gezeigt wird.

<sup>321</sup> Vgl. Gabriele Schwab: „Tödliche Intimität. Zur Psychologie der Folter“, in: Reinhold Göring (Hrsg.): *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*. München: Fink 2011, S. 63-84.

### 3.5 Folter, Souveränität und Bio-Macht

Hier sollen die Folterinszenierungen noch einmal zusammenfassend auf ihre Implikationen in Bezug auf Machtformationen betrachtet werden. *True Blood* ist eine serielle Form, diese Macht nicht lediglich zu illustrieren, sondern die auf den Körper bezogenen Spannungen und ihre heterogenen Anrufungen aktiv zu verhandeln.

In den beschriebenen Szenen, vor allem der letzten, scheint es sowohl um Lebensbegriffe in Termini der Reproduktion als auch um Tod und Vernichtung zu gehen. Den Folterritualen oder den Verbindungen von Folter mit Ritualen des Flirtens (Pam und der *magister*), der Heirat (Ausrufung einer neuen Ordnung), der Zeugung (öffentliche Zeugung von Jessica in der „Folterarena“) und dem Liebes- und Todesritual zwischen Lorena und Bill scheint eine vernichtende Dimension eingeschrieben zu sein.

Zeugung und Folter werden hier symbolisch miteinander verflochten. In diesen Inszenierungen wird eine sich verschiebende Grenze zwischen Leben und Tod verhandelt,<sup>322</sup> die mit der Verflechtung von Machtformationen der Produktion als Lebensmacht (Bio-Macht) und der Repression als Todesmacht (Souveränitätsmacht) durch eine Diffraktion<sup>323</sup> historischer Zeitlichkeiten der Folterregime zusammenfällt.

Ein zentrales Charakteristikum der Ästhetik von *True Blood* ist die Verdichtung von Begehren, Zeugung und Genealogie in der Folter: Der Tod ist in *True Blood* durch den Vampirbiss nicht mehr der Erzeugung von Leben entgegen gesetzt und auch die Souveränitätsmacht der Vampirgesellschaft beschreibt sich in einer biopolitischen Dimension der totalen Kontrolle über das Leben als nahezu vollständig konstruierbar und damit beherrschbar. Dies gilt sowohl für den erotisch durchtränkten Moment der Gefahr, also eine eher atmosphärische Dimension der Serie und für die Montage von Folter- und Sexszenen, als auch für die Überlagerung oder Verschachtelung von symbolischen, sozialen und Geschlechterordnungen, die in Modi der Ritualität von Folderszenen aufgeführt werden. Diese werden ebenfalls zu einer eigenen Zeitlichkeit der Folter geschachtelt.

Leben wird im Zeitalter der Bio-Macht vor allem über seine reproduktive Funktion bestimmt.<sup>324</sup> Dies erscheint als einer der zentralen Gegenstände der betrachteten Folderszenen. Hier werden die Grenzen nicht nur des Menschlichen, sondern auch eines

---

<sup>322</sup> Vgl. Braidotti: *Life itself*.

<sup>323</sup> Vgl. zum Begriff der Diffraktion: Barad: *Universe*, S. 71-94. Gemeint ist hier, dass Macht nicht lediglich reflektiert und durch die serielle Anordnung von *True Blood* gespiegelt wird, sondern medial – vor allem in den Folderszenen – neue Anordnungen produziert werden und verschiedene Diffraktionen in Bezug auf Repräsentationsregime, Machtformen und Gendernormen verschaltet werden.

<sup>324</sup> Vgl. Foucault: *Wille*, S. 80.

damit einhergehenden Lebensbegriffes als Problematisierung von Gender, Genealogie und Zeugung verhandelt. Bio-Macht, wie sie hier (im Anschluss an Foucault) verstanden wird, zielt auf die Steigerung und Optimierung von Leben, welches nicht zwangsläufig menschlich sein muss, sondern mit all seinen Ambiguitäten zum Posthumanen und Unmenschlich-Werden tendiert. Die Vampire verkörpern eine Form der Optimierung des Menschlichen, welche dessen Form zugleich aufnimmt und ihnen eine Dimension des Unmenschlichen einschreibt. Biotechnische Interventionen in das Leben zu dessen Expansion, welche das Posthumane produzieren, relativieren den Menschen als einzig handelnden Akteur. Durch die sich verschiebende Grenze wird Menschsein prekär. Diese Prekarität scheint besonders auf, wenn das Leben Gegenstand der Intervention und der Problematisierung wird, es wird dann als zu manipulierendes und potenziertes (kapitalisierbares) Leben verstanden. Der Versuch, Menschlichkeit durch Ausschlüsse und Normen zu produzieren, weckt so zugleich auch Gespenster des Menschlichen. Gleichzeitig sind die biopolitischen Machtensembles in *True Blood* heterogen: Sie zielen sowohl auf Subjektivierung und die Produktion des Subjekts, als auch auf die Optimierung des Lebens (durch den Tod) und das darin implizierte potentielle Überwinden des Menschen. Diese Bewegungen sind durchaus paradox und betten den Körper, wie in den Folderszenen deutlich wurde, in heterogene und sogar widersprüchliche Kräfteverhältnisse ein: In der Folderszene an dem Tiermenschen Sam wird eine ähnliche Spannung zwischen einer Individualisierung und Entmenschlichung, Produktion und Vernichtung deutlich, wie in der Folderszene an dem Vampir Bill durch seine *makerin*. Während es in der zweiten Szene zusätzlich um eine religiöse Symbolik geht, die sich in Form von Genderdiskursen artikuliert, beschreibt die erste Szene eher die Spannung zwischen der Gruppe oder Bevölkerung und den damit zusammenhängenden, aber davon unterschiedenen, Subjektivierungs- und Disziplinartechniken, die auf die Produktion des Individuums zielen. Beide Szenen sind in Begehrenskonstellationen eingebettet, die sich symbolisch, diskursiv und affektiv mit der Folter verbinden oder mit ihr montiert werden.

Die Kombination aus Folter und Sexualität in *True Blood* kann man im Sinne Foucaults als Wissensdispositiv bezeichnen oder in einer Erweiterung des Begriffs als Sexualitäts-Folter-Dispositiv. In den Folderszenen *True Bloods* geht es auch weniger um die direkte Erpressung einer Information, als um ein Wissensdispositiv, welches die phantasierten und erotisierten Grenzen des Menschlichen auslotet.

Foucault hatte an der Schwelle zur Moderne die Sexualität als privilegierten Gegenstand des Wissens für die Bio-Macht konzeptualisiert. Sie verbindet die Regulation der Bevölkerung und jene der Selbstüberwachung und -normierung, die das Subjekt mit Blick auf sich selbst vollzieht. Ähnlich wie die Sexualität alle Bereiche des modernen Lebens durchdringt, verästeln sich auch die Mikropolitiken der Macht in den Körpern und Verhaltensweisen der Subjekte, die ihre Sexualität in einem ständigen Prozess der Selbstbefragung im Dialog mit Medizin und Psychiatrie evaluieren. In einer globaleren Sicht ist die Regulation und Vermessung der Sexualität zentraler Zugang zur Regulation einer Bevölkerung, die so als Gegenstand überhaupt erst am Ende des 18. Jahrhunderts auftritt. Während es der Souveränitätsmacht noch darum ging, Leben zu nehmen, also mit dem Tod zu herrschen, ist es Gegenstand und Funktionsweise der Bio-Macht, Leben zu erweitern, zu potenzieren. Leben ist Gegenstand, Anstrengung und funktionales Prinzip der Bio-Macht.<sup>325</sup> Die Bio-Macht ist eine produktive Macht, die sich in die feinsten Verästelungen der Empfindungen, Lüste, physiologischen Prozesse und das Begehren erstreckt:<sup>326</sup> Sexualität und Macht werden so untrennbar ineinander verschränkt.

Die Souveränitätsmacht hingegen ist die Macht der Martern (*supplice*). Für Foucault nimmt Folter in *Überwachen und Strafen* eher den Charakter des Spektakels der Einschreibung von Macht in den Körper ein und wird noch nicht ausschließlich als Gegenstand des Wissens konzeptualisiert.<sup>327</sup> Die „Poetik der Marter“,<sup>328</sup> das öffentliche Schreckenstheater steht gerade stellvertretend für das souveräne Zeitalter. Das öffentliche Spektakel allegorisiert in der Strafe die Übertretung des Rechts, um sie in ihrer Vernichtung auf den Körper des Delinquenten zurückzuwenden: „Die Form symbolischer Martern verweist auf die Natur des Verbrechens“.<sup>329</sup> Ihr ist eine ritualisierte und komponierte Form der Schmerzzufügung als Wiederherstellung der verletzten Souveränität zu eigen, die Methoden und Praktiken der Schmerzzufügung hat „zeichenhafte Bedeutung“.<sup>330</sup>

Das kann soweit gehen, daß die Hinrichtung des Schuldigen zu einer theatralischen Wiedergabe des Verbrechens wird: dieselben Instrumente,

---

<sup>325</sup> Vgl. Maria Muhle: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguibelm*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 11 und S. 61ff..

<sup>326</sup> Vgl. Foucault: *Wille*, S. 146

<sup>327</sup> Vgl. zur Überschneidung von Wahrheits- und Strafritual, als performatives Ritual der Ermittlung sowie Manifestation der Wahrheit, Foucaults Begriff der torture: Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus d. Franz. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 54–59.

<sup>328</sup> Ebd., S. 60.

<sup>329</sup> Ebd..

<sup>330</sup> Ebd., S. 62.



dieselben Gesten. In den Martern wiederholt die Justiz vor den Augen aller das Verbrechen, das sie damit in seiner Wahrheit kundtut und gleichzeitig im Tod des Schuldigen vernichtet.<sup>331</sup>

Die spektakelhafte, öffentliche Bestrafung des Vampirgerichts der ersten Staffel, das Ziehen der Zähne in der Öffentlichkeit, scheint genau dieser souveränen Macht des Spektakels zu entsprechen: Die Strafe entspricht der Übertretung, der Vampir hat unerlaubt einen Menschen ausgesaugt, deshalb muss er nun hungern. Gleichzeitig wird hier am Ort der Folter noch neues Leben produziert – Bill muss zur Strafe für einen Mord einen neuen Vampir erzeugen. Es handelt sich hier also auch gleichzeitig um eine Dimension der Bevölkerungskontrolle, die der Bio-Macht eigen ist. Die Lebensmacht hat die Todesmacht nicht mehr nur als funktionales Prinzip untergeordnet, jede Bio-Macht kann auch potentiell zur Thanatopolitik werden.<sup>332</sup> Darüber hinaus ist die Strafe ebenfalls eine Technik der medialen, öffentlichen Wahrheitsproduktion am Körper der Verurteilten. Der Übergang zum Sexualitätsdispositiv und dem Zeitalter der Bio-Macht bestimmt das veränderte Verhältnis von Macht und Tod, welches in *True Blood* nicht mehr als Abfolge gedacht wird. „Das alte Recht, sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*, wurde abgelöst von einer Macht, leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*“<sup>333</sup> schreibt Foucault, um den Übergang von Souveränitätsmacht zur Bio-Macht zu beschreiben:

Die Disziplinen des Körpers und die Regulierungen der Bevölkerung bilden die beiden Pole, um die herum sich die Macht zum Leben organisiert hat. Die Installierung dieser großen doppelgesichtigen – anatomischen und biologischen, individualisierenden und spezifizierenden, auf Körperleistungen und Lebensprozesse bezogenen – Technologien charakterisiert eine Macht, deren höchste Funktion nicht mehr das Töten, sondern die vollständige Durchsetzung des Lebens ist.<sup>334</sup>

In *True Blood* verbinden sich die beiden Machtregime, produktive und repressive Macht, zu einer zeitlichen Logik der Unmenschlichkeit, in der sich im Ineinanderschieben der

---

<sup>331</sup> Ebd., S. 60.

<sup>332</sup> Rassismus bildet hier den Übergang zwischen den Paradigmen und Funktionsweisen der Macht. Er sichere damit „die Funktion des Todes in der Ökonomie der Bio-Macht gemäß dem Prinzip, dass der Tod der Anderen die biologische Selbststärkung bedeutet, insofern man Element einer einheitlichen und lebendigen Pluralität ist“ (Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975-76*. Aus d. Franz. v. Michaela Ott. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 305). Rassismus verbindet insofern Lebens- und Todesmacht, als dass die permanente Reinigung der Gesellschaft von einigen das Leben insgesamt gesünder machen wird. Er ist insofern logisch mit der Verknüpfung der beiden Machtformationen verbunden. Der Rassismus führt eine Zäsur in das Kontinuum des Lebens ein, zwischen dem, was leben darf und dem, was sterben muss (ebd., S. 301). Die Fragmentierung des biologischen Kontinuums erfordert jedoch zuerst seine Herstellung. Getötet wird also, um zu leben, sozusagen im Namen des Lebens, und das Töten sichert die Ausweitung des Lebens der Bevölkerung.

<sup>333</sup> Foucault: *Wille*, S. 134.

<sup>334</sup> Ebd., 135.

Machtformationen eine Verhandlung des Lebensbegriffes herausbildet. Wenn es in dieser Art von Inszenierung ein Kontinuum zwischen Kreation und Destruktion gibt,<sup>335</sup> wie in *True Blood*, dann funktioniert die historische Abfolge als Trennung der Machtformationen nicht mehr. Die Todesmacht, die funktional und analytisch von Foucault der Lebensmacht untergeordnet wurde, ist hier ein „gespenstischer Wiedergänger“.<sup>336</sup> Damit kann man die Foucault'sche Konzeption der Bio-Macht mit und gegen sich selbst bzw. in Termini der Todesmacht erweitern.<sup>337</sup>

Im Sinne Mitchells kann man hier von einer Bildpolitik der Körper sprechen, einem Ikonoklasmus.<sup>338</sup> In der Bildpolitik, die er im Anschluss an Foucault als Biopolitik oder Produktion von Bio-Pictures bezeichnet hat, verbinden sich in *True Blood* beide Machtregime. Produktive und vernichtende Dimensionen, sowie die Lebendigkeit des Bildes und der Ikonoklasmus, der aus Körpern Bilder macht und aus Bildern Körper.<sup>339</sup> Man kann Foucaults Machtbegriff dahingehend auf eine Bild- oder Medienpolitik der Folter hin lesen, dass nicht nur die Übergänge zwischen den Machtregimen heterogene Machtensembles produzieren, auch innerhalb der einzelnen Machtregime finden sich Spannungen, die in den Folterinszenierungen in *True Blood* verhandelt werden.

Zentral sind immer wieder die Blutkreisläufe, an denen Menschen und Vampire in gegenseitigem Austausch partizipieren, um beide Dimensionen der Macht zu montieren. Sie sind Medium des Rassismus sowie Gegenstand des Begehrens in *True Blood*. Für Foucault signifiziert das Blut das Zeitalter der Souveränität, während das biopolitische Zeitalter jenes der Sexualität und deren vollständiger Durchdringung aller Lebensbereiche ist: „Es ist leicht zu sehen, dass das Blut auf der Seite des Gesetzes, des Todes, der Überschreitung, des Symbolischen, und der Souveränität steht; die Sexualität hingegen gehört zur Norm, zum Wissen, zum Leben, zum Sinn, zu den Disziplinen und Regulierungen“.<sup>340</sup> Während das Blut für Foucault die Realität der Martern des souveränen Zeitalters bedeutet,<sup>341</sup> leben wir heute in einer „Gesellschaft des Sexes“,<sup>342</sup> in der „die Mechanismen der Macht auf den Körper, auf das Leben und seine Expansion,

---

<sup>335</sup> Vgl. François Debrix und Alexander D. Barder: *Beyond Biopolitics. Theory, Violence, And Horror in World Politics*. London 2012, S. 14.

<sup>336</sup> Butler: *Unbegrenzte Haft*, S. 81.

<sup>337</sup> Ich werde auf diesen Aspekt ausführlich im Kapitel XX zurückkommen.

<sup>338</sup> Vgl. Mitchell: *Cloning Terror*, S. 98.

<sup>339</sup> Vgl. zum Bild als Körper und der Zerstörung des Körpers zu dessen Bildwerdung im „Krieg gegen den Terror“ auch: Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010, S. 228-229.

<sup>340</sup> Foucault: *Wille*, S. 143.

<sup>341</sup> Vgl. ebd., S. 142.

<sup>342</sup> Ebd..

auf die Erhaltung, Ertüchtigung, Ermächtigung oder Nutzbarmachung der ganzen Art ab[zielen]“.<sup>343</sup> Auch hier verbindet *True Blood* scheinbar Gegensätzliches: Ähnlich wie sich die Machtparadigmen verbinden, verbinden sich auch im *Tru Blood* untrennbar künstliche und biologische Aspekte. Das synthetische Blut umspannt sowohl die körperliche Ansprache als auch die Symbolik der Aufhebung zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit des Lebens.

Zusammenfassend kann man das Mediendispositiv der Folter in *True Blood* als zugleich produktive und vernichtende Praktik beschreiben. Machtkonzeptionen gehen nicht einfach auf, sie werden transferiert, gebrochen und neu gekoppelt. Folter dient dabei als aktives, produktives Element der Neu-Differenzierung von Machtformen, Menschlichem und Nicht-Menschlichem und funktioniert daher selbst als Schwelle. Sie vereint souveräne, „anachronistische“ Elemente des Spektakels, der Aufführung und der symbolischen Einschreibung von Macht und gleichzeitig regulierende Dimensionen. Sie ist als Wissensdispositiv dort angesiedelt, wo es um eine Ausforschung der Grenzen des Menschlichen geht. Diese Erforschungen sind gleichzeitig in einen (Blut-)Kreislauf, in affektive Assemblagen von Lust, Macht und Wissen integriert, welche den Körper der Zuschauenden sowohl materiell und affektiv als auch symbolisch, als Einschreibung neuer veränderter Machtbeziehungen ansprechen.

---

<sup>343</sup> Ebd.. Die Schriften de Sades verbinden für Foucault zeitlich und konzeptionell Blut und Lust: „Blut der Marter und der absoluten Macht, Blut des Standes, das man in sich achtet und doch in den Zeremonien des Vaternordes und der Blutschande feierlich fließen lässt, Blut des Volkes, das man nach Lust und Laune vergießt, weil in seinen Adern fließt, nicht einmal den Namen verdient (...) Wenn sich diese Macht die Ordnung sorgfältig disziplinierter Fortsetzungen gemäß einer Abfolge der Tage auferlegt, so ist diese Übung nur der Gipfel einer einzigen und nackten Souveränität: schrankenloses Recht der allmächtigen Monstrosität. Das Blut hat den Sex wieder aufgesaugt“ (ebd., S. 143). Was für Foucault ein Übergangsmoment in den Machtformationen bezeichnet, die de Sade zu einer Ästhetik des Ausnahmezustands und zu einer absoluten Souveränität der sexualisierten Folter erhoben hat (vgl. z.B. „Die 120 Tage von Sodom“), ist entscheidend auch für *True Blood*. Das „Denken der Ordnung des Sexuellen“ in den Begriffen Gesetz, Tod, Blut und Souveränität, wie man sie bei de Sade oder Bataille findet, sind für Foucault nur nostalgische Rückwendungen in die Geschichte (ebd., S. 145). Die „Überlappungen“, „Wechselwirkungen“ und „Echos“ zwischen den beiden Regimen sind die Begründung des biologischen Rassismus, der in *True Blood* als Zitat in Bezug auf die nichthumanen Lebensformen die zentrale Rolle spielt. Die Phantasmen der Reinheit des Blutes schließlich sind wichtigste Akteure in den Eugeniken und Rassismen der Moderne.

## 4 Diagramme und Dramatisierungen der Erfahrung: James, Whitehead und Deleuze

In diesem Kapitel möchte ich zeigen, wie eine Mikroempirie aussehen könnte, die sich an den Bewegungen und Prozessen des Werdens von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur\_innen, von Gefügen und Medien herausbildet. Ich beziehe mich dabei grundlegend auf nicht phänomenale Theorien der Erfahrung und Wahrnehmung. Im ersten Teil werde ich von den Grundlagen des radikalen Empirismus nach William James sowie von einigen Konzepten Alfred North Whiteheads ausgehen und diese für die Analyse empirischen Materials fruchtbar machen. Anschließend möchte ich anhand eines Bewegtbildbeispiels aus dem Bereich medialer Collagen (dem Intro der TV-Serie *True Detective*) eine „flache Ontologie“ (Latour) der nicht/menschlichen Erfahrung und eines gleichzeitigen Werdens von Medien (Seier, Simondon) darstellen. Die These ist, dass nicht nur Menschen, sondern auch Medien Perzepte produzieren und von Medien rezipiert werden. Radikaler Empirismus wird mit dem Begriff des Diagramms und der Dramatisierung, als performativer Wahrnehmung eines Milieus (und durch ein Milieu!) verbunden. Whiteheads Begriff der affektiven Tönung verwende ich, um das Milieu aus Wahrnehmungen, Prozessen und Dingen zugleich bestehend zu beschreiben. Mit Deleuze Konzept der Dramatisierung beziehe ich mich wiederum auf den Begriff eines assoziierten Milieus (Simondon), den ich als affektives und materielles Milieu zugleich verstehe, also als eine Prozess-Realität (Whitehead), in der Dinge und Atmosphäre nicht in ideel und materiell getrennt werden können.

Im nächsten Kapitel gehe ich daran anknüpfend zur Collage als Diagramm der Erfahrung über. Ich werde dann zuerst an inhaltliche Ergebnisse aus der Analyse von *True Blood* mit einer ausführlichen Analyse einer Collage als nicht-/menschlichem Erfahrungsgefüge anschließen. D.h. es werden in diesem Kapitel Grundlagen entwickelt, die in den nächsten Kapiteln wiederholt aufgegriffen werden und den Rahmen der Untersuchung bilden, ohne dass sie ausschließlich auf eine spezielle Materialauswahl (als Anwendungsbeispiel) bezogen werden.

Die Entwicklung einer Empirie richtet sich in dieser Arbeit auf Mikrointerventionen, das heißt sie beobachtet keine *long-term* Praktiken wie z. B. subkulturelle Phänomene oder Netzwerkbildungen auf der medialen Ebene, bzw. aus medienarchäologischer Perspektive. Vielmehr soll Erfahrung hier noch vor der performativen Konfiguration von Subjekten und unmittelbar *in* ihrer Mediatisierung in den Blick genommen werden. Ich möchte zeigen, dass Mediatisierung und Erfahrung (auch wenn dies zunächst

paradox erscheint) unter der Perspektive des radikalen Empirismus verbindbar sind. Medien werden dabei selbst zu Diagrammen von Erfahrungen und bilden diese nicht als vorursprünglich, gleichsam als rohe Erfahrung ab. Ausgehend von Deleuze' transzendentalen Empirismus geht es darum, mit dem Primat der Erfahrung, also vor der Stratifizierung und der Subjektivierung zu beginnen und gerade nicht um einen Positivismus der Erfahrungen bzw. einen positivistischen Empirismus der Repräsentationen.

#### 4.1 Radikaler Empirismus: William James

Das Konzept der Erfahrung des Philosophen und Psychologen William James ist zentral für eine Rekonzeptualisierung nichtanthropozentrischer Erfahrungen, von Empfindung und Wahrnehmung. In seinen philosophischen und psychologischen Schriften konzeptualisiert er um 1900 Erfahrung als Strom und Fließen, wie sie bis dato vor allem als ästhetische Phänomene im Roman („Stream of Consciousness“, Virginia Woolf, Marcel Proust) entwickelt wurden.<sup>344</sup> Dieses Stilmittel findet sich auch in audio-visuellen Medien, z.B. als Auflösung von Innen- und Außenperspektiven oder Montageverfahren, wie ich anhand eines kurzen Clips am Ende des ersten Teils dieses Kapitels zeigen möchte. Auch für zeitgenössische Phänomene der medialen Erfahrung, der Epistemologie und des Denkens nicht-menschlicher Handlungsmacht ist James' Theorie (wieder) zentral. Seine Philosophie geht noch vor die phänomenologische Prägung der Wahrnehmungskonzepte durch Husserl und andere zurück und ist im Zuge nicht-anthropozentrischer Wahrnehmungsforschung neben den Theorien Whiteheads für ein Vorhaben wie dem Vorliegenden zugleich philosophisch und untrennbar davon methodisch von größtem Interesse.<sup>345</sup> James Philosophie des radikalen Empirismus ist nicht auf holistische Theoriebildung oder eine positivistische Methode hin orientiert. Sie ist weder rein theoretisch (abseits konkreter Erfahrung) zu verstehen, noch als eine Beweisführung oder eine Methode der Wahrheitsfindung anhand einer repräsentierbaren Wirklichkeit. Radikaler Empirismus ist nicht mit der philosophischen Richtung des Empirismus oder mit unseren heutigen Vorstellungen von empirischen Verfahren deckungsgleich. Es ist eine zugleich konkrete *und* abstrakte Methode, denn die Erfahrungen, die dem Denken zugrunde gelegt werden, sind nie nur vollkommen

---

<sup>344</sup> William James: „The Stream of Consciousness“, in: William James: *Psychology*. New York: Henry Holt 1893, S. 151–175.

<sup>345</sup> So schreibt auch Whitehead: „Human has a place in experiences, it is not organized by the human“ Alfred North Whitehead: *Process and Reality. An Essay in Cosmology*. New York: The Free Press 1978, S. 176.

konkret, sie sind keine Kategorien einer rein ideellen, subjektiven Welt. Erfahrung ist zugleich virtuell *und* wirklichkeitsschaffend. So ist die Methode zugleich konstruktivistisch, jedoch nicht anthropozentrisch. Sie geht vom Primat der Erfahrung *in der Welt aus*, ohne diese der Philosophie entgegen zu setzen. Philosophie und Empirie bilden pragmatische Gefüge, die konkret und abstrakt nicht gegeneinander ausspielen. Die hier untersuchten Collagen selbst befinden sich in diesem Spannungsverhältnis von Methoden der Philosophie, der Erfahrung und des Werdens. So bietet der radikale Empirismus eine Möglichkeit diese Spannungen zwischen Erfahrungen und ihrer gleichzeitigen Diagrammatisierung selbst *als* Erfahrung zu betrachten. Radikaler Empirismus hat für die Epistemologie und darüber hinaus ein transformatives Potential, da Erfahrung als relational, prozessual, also in und als Übergang selbst gedacht wird: „The fundamental fact about our experience is that it is a process of change”.<sup>346</sup> In der Philosophie James’ und auch in Teilen seiner Psychologie sind es nicht Entitäten oder Akteure, sondern Erfahrungen selbst, die als nicht/menschlich vorgestellt werden. Erfahrung ist weder essentiell menschlich oder unmenschlich, sondern erscheint als Prozess transversal zu Entitäten, Bewusstseinsformen und Lebensformen. Die „Welt der reinen Erfahrungen“ ist ein anhaltendes Werden und eine Transformation von Wissendem und Gewusstem, Subjekt und Objekt, Innen und Außen. „Reine Erfahrung“ ist der „flux of life“<sup>347</sup> selbst. Von der reinen Erfahrung aus zu denken heißt, weder menschliche noch unmenschliche Erfahrungen vorauszusetzen, weder Subjekt noch Objekt, sondern eine Welt, die selbst aus Affektionen und Perzeptionen als Formen des Wandels besteht. „(...) there is only one primordial stuff or material in the world, a stuff of which everything is composed, and if we call that stuff ‘pure experience’ then knowing can be explained easily as a particular sort of relation (...)”.<sup>348</sup> „Rein“ heißt, dass die Erfahrung noch nicht in Subjekt und Objekt als Pole der Erfahrung aufgeteilt ist, sie ‚gehört‘ noch keinem, sondern ist ein immanentes Feld der Erfahrung.<sup>349</sup> „Pure experience is thus firstly an immediate and immanent experience on a plane beyond any

---

<sup>346</sup> William James: *The Meaning of Truth: A Sequel to Pragmatism*. New York: Greenwood, 1986, S. 89.

<sup>347</sup> William James: *Essays in Radical Empiricism*. London, New York, Bombay, Calcutta: Longman, Green and Co., 1912, hier S. 93.

<sup>348</sup> James: *Essays*, S. 4

<sup>349</sup> Vgl. Gilles Deleuze: „Die Immanenz: Ein Leben,“ in: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1995*. Hrsg. v. David Lapoujade. Aus dem Franz. v. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 365-370; vgl. David Lapoujade: „From Transcendental Empiricism To Worker Nomadism: William James“, in: *Pli* 9 (2000), S. 190-199.

bifurcation between the object and the subject or thoughts and things<sup>350</sup>. „Rein“ heisst nicht gereinigt oder vorursprünglich, sondern beschreibt, wie Massumi ausführt, die Virtualität der Erfahrung:

It [purity of experience, J.B.] marks the processual co-presence of a self-creating subject of experience with what will prove to have been its object, together in the making. 'Pure experience' is not in the least reduced or impoverished. It is overfull. It is brimming virtually or potentially<sup>351</sup>

Erfahrung entspricht eher einem Ereignis<sup>352</sup> und befindet sich in einem kontinuierlichem Prozess, von dem momenthaft und retrospektiv Subjekte und Objekte aktualisiert werden, auftauchend aus einem „Wellenkamm“ aufwogender Ereignisse des Erfahrungswerdens:

We live, as it were, upon the front edge of an advancing wave-crest, and our sense of a determinate direction in falling forward is all we cover of the future of our path. It is as if a differential quotient should be conscious and treat itself as an adequate substitute for a traced-out curve. Our experience, *inter alia*, is of variation of rate and direction, and lives in these transitions more than in the journey's end. The experiences of tendency are sufficient to act upon - what more could we have *done* at those moments even if the later verification comes complete?<sup>353</sup>

Um Erfahrung zu beschreiben benutzt James den Ausdruck der Welle oder des Wellenmusters wie Interferenzmuster („fringes“) als intensive, verändernde, sich überlappende und auf-und-niederwogende Bewegungen.<sup>354</sup> Erfahrung ist also nicht sekundär zu einem bewussten Subjekt zu verstehen, überhaupt nicht zu einem Subjekt, sondern bezeichnet eine zeitliche Relation.

According to my view, experience as a whole is a process in time, whereby innumerable particular terms lapse and are superseded by others that follow upon them by transitions which, whether disjunctive or conjunctive in content, are themselves experiences, and must in general be accounted at least as real as the terms which they relate.<sup>355</sup>

Das Innovative an James aus heutiger Sicht ist, dass er Erfahrungen als radikal übergänglich, als zwischen und Relation konzeptualisiert hat. Er hat also all die Dimensionen aufgewertet, die als lediglich halb-existent gegenüber den ontologisch

---

<sup>350</sup> Katrin Solhdju: „Self-Experience as an Epistemic Activity: William James and Gustav Theodor Fechner“, in: Katrin Solhdju (Hrsg.): *Introspective Self-Reports. Shaping Ethical and Aesthetic Concepts 1850-2006*. Preprint 322. Berlin: MPIWG, 2006, S. 39-50, hier S. 44.

<sup>351</sup> Brian Massumi: *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge and London: MIT Press, 2011, hier S. 10; James: *Essays*, S. 23.

<sup>352</sup> Vgl. Melanie Seghal: „Wo anfangen? Wie überschreiten? William James und die Phänomenologie“, in: *Journal Phänomenologie. Phänomenologie und Pragmatismus* 32 (2009), S. 9-20, hier S. 18.

<sup>353</sup> James: *Meaning*, S. 116-117.

<sup>354</sup> Vgl. William James: *The Principles of Psychology*. New York: Henry Holt, 1890, S. 259-267.

<sup>355</sup> James: *Meaning*, S. 111.

vollwertigen Dingen galten. Er hat Erfahrungen jenseits des ‚Eigentlichen‘ der Entitäten und als im Wachstum, als virtuell aber real, wirksam und daher wahrnehmbar verstanden:

Every examiner of the sensible life *in concreto* must see that relations of every sort, of time, space, difference, likeness, change, rate, cause, or what not, are just as integral members of the sensational flux as terms are, and that conjunctive relations are just as true members of the flux as disjunctive relations are.<sup>356</sup>

Der „Stoff der Erfahrungen“ ist primär ein Hin-zu oder ein Dazwischen-Sein, transiente Bewegungen und nicht, wie wir häufig denken, statische Zustände, die nur unvollständig die Welt für ein Subjekt repräsentieren könnten. Vielmehr ist Erfahrung selbst Bewegung, „flux“, ein Werden nicht von etwas, sondern mit den Objekten bzw. Operation und Objekt der Erfahrungen zugleich.

The concrete pulses of experience appear pent in by no such definite limits as our conceptual substitutes for them are confined by. They run into one another continuously and seem to interpenetrate. What in them is relation and what is matter related is hard to discern. You feel no one of them as inwardly simple, and no two as wholly without confluence where they touch. There is no datum so small as not to show this mystery, if mystery it be.<sup>357</sup>

Hier wird deutlich, dass die Erfahrung für James das Auftauchen und Erscheinen selbst bezeichnet. Die Emergenz ist die Erfahrungsdynamik, sie wird nicht in vollständig geformte Objekte übersetzt. James berühmter Text über den literarisch adaptierten, wenn nicht ko-konzeptualisierten „Stream of Thought“ (auch *Stream of Consciousness* genannt), ein eigentlich psychologischer Text, endet dann auch konsequent mit einer Hinwendung zu den Welten der Erfahrung außerhalb des Menschen und somit zu ständigen Neuerfindung von Formen und Weisen der Erfahrung: „My world is but one in a million alike embedded, alike real to those who may abstract them. How different must be worlds in the consciousness of ant, cuttle-fish, or crab!“<sup>358</sup> Dies ist nicht nur in Bezug zu der gegenwärtigen Theoriebildung und der Hinwendung zu nicht-menschlichen Akteur\_innen interessant, sondern vor allem als eine Konzeption von Prozessen und Relationen der Erfahrung, die James zu einem nicht-menschlichen Erfahrungsbegriff oder einer nicht-anthropozentrischen Perspektive und einer nicht-subjektorientierten Empirie entwickelt. In Abgrenzung zu anderen Empiristen wie Hume, Berkeley oder Mill, die die trennenden Beziehungen zwischen den Dingen betonen und die Diskontinuität als kausale Beziehung stark machten, geht James nicht von einer

---

<sup>356</sup> William James: *A Pluralistic Universe*. London, New York, Bombay, Calcutta: Longman, Green and Co., 1909, S. 4.

<sup>357</sup> James: *Pluralistic*, S. 7.

<sup>358</sup> James: *Psychology*, S. 289.



Trennung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen aus, die durch den Geist oder das Denken synthetisch zusammengefügt würden. Als „radikaler Empirist“ behandelt er Konjunktionen und Diskjunktionen genau gleich, aber betrachtet sie situational und akzeptiert sie nicht als natürliche Trennungen zwischen Subjekt und Welt oder den Entitäten in der Welt.<sup>359</sup> Die Einheit aller Dinge und Erfahrungen, menschlicher und nicht-menschlicher, ist in ihrer Vielheit gegeben.<sup>360</sup> Kontinuität und Diskontinuität sind Bedingungen für einander: Die Kontinuität des Stroms der Erfahrungen selbst erfährt die Diskontinuität aus deren Mikrointervallen, die sich bildet. Kontinuität und Bruch der Erfahrungen sind nicht nur gleichwertig, sondern widersprechen sich in der Ganzheit eines Wahrnehmungsereignisses nicht, da sie nicht vom Geist als übergeordneter Struktur, sondern gleichsam durch ihre eigenen immanenten Bewegungen und Brüche wahrgenommen werden. Diskontinuität ist nicht das dichotome Gegenteil von Kontinuität. Die Welt ist weder atomistisch noch homogen und all-verbunden. James entwickelt in Abgrenzung zu anderen Empiristen ein nicht-atomistisches und dennoch in sich differenziertes Denken von Relationen.<sup>361</sup> Veränderung und Kontinuität, Substanz und „flux“; sie alle bilden keine Gegensätze in der Erfahrungswelt und dies *ist* die Welt bzw. ihr Werden für James. Dies resultiert aus der konstruktiven und produktiven Dimension von James' Erfahrungsbegriff. Diskontinuität unterbricht nicht das Gegebene, das Substantielle oder das ‚Eigentliche‘ der Welt, sondern es emergiert als eine neue Relation. James findet in seinen psychologischen Schriften ein Beispiel, um diesen nicht-homogenen und doch kontinuierlichen Fluss der Erfahrung zu beschreiben:

A silence may be broken by a thunder-clap, and we may be so stunned and confused for a moment by the shock as to give no instant account to ourselves of what has happened. (...) Into the awareness of the thunder itself the awareness of the previous silence creeps and continues; for what we hear when the thunder crashes is not thunder *pure*, but thunder breaking upon silence and contrasting with it. Our feeling of the same objective thunder, coming in this way, is quite different from what it would be were the thunder a continuation of a previous thunder. The thunder is itself we believe to abolish and exclude the silence; but the *feeling* of the thunder is also a feeling of the silence just gone (...).<sup>362</sup> (Hervorh. i. O.)

---

<sup>359</sup> Vgl. James: *Essays*, S. 44.

<sup>360</sup> Vgl. William James: *Pragmatismus und radikaler Empirismus*. Aus d. Engl. übers. v. Übersetzt von Claus Langbehn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 30. Vgl. auch William James: „The One and the Many“, in: *Pragmatism. A New Way for some old Ways of Thinking*. New York u.a. Longmans, Green and Co., S. 127-164.

<sup>361</sup> Ein neues Denken von Kontinuität und Diskontinuität, welches auch in Deleuze/Guattaris Konzeption der Maschine (Strom/Stromentnahme sind hier kein Gegensatz) eingegangen sein mag.

<sup>362</sup> James: *Psychology*, S. 240-241.

Der Donnerlaut, der die Stille oder der Blitz, der den Himmel zerreißt, bildet das Ereignis von Himmel und Donner in Relation zu einer neuen Beziehung, die durch diese Erfahrung entsteht. Dies alles beschreibt das Faktum, dass wir die Dinge und Ereignisse zugleich differenziert *und* zusammengehörig (relational, als einen Zusammenhang) erleben können.<sup>363</sup> Die Erfahrung der Unterbrechung ist die gelebte Kontinuität durch ihre Diskontinuität. Trotz der Heterogenität des Lebens empfinden wir die Dinge und Ereignisse als kontinuierlich, als miteinander zusammenhängend und nicht als Additionen von Unzusammenhängendem. Wir leben und erleben vielmehr durch Beziehungen und ihre Dynamiken und Bewegungen, als dass wir von vornherein Objektwahrnehmungen erfahren, die unverbunden nebeneinander bestehen. Die Erfahrung besteht aus Relationen, von Nicht-Relationen gesponnen.<sup>364</sup> Ihre Kontinuität als Hintergrund oder Atmosphäre, die uns durch das Leben trägt ist das, was die Prozesse und Ereignisse in ihrer gegenseitigen Durchdringung atmosphärisch, rhythmisch und affektiv produzieren. Es ist nicht das Subjekt, welches die Erfahrungen zusammenfügt. In den Collagen z.B. überstrahlen („fringen“) die Bilder ihre Sichtbarkeit und bilden virtuelle und ökologische Dimensionen der Intra-aktion, die nicht in ihrer Addition aufgeht. Der Hintergrund der affektiven Tönung ist den Relationen und den Brüchen immanent. Er durchzieht die Ereignisse. Die Dis/Kontinuität des *Streams* von Erfahrungen ist die Grundlage des radikalen Empirismus. Erfahrung macht sich bemerkbar als kontinuierlich-diskontinuierliche Selbstvariation. Der „flux“ des Lebens in seinen konstanten Transitionen und seinen Prozessen ist dabei immer „off-balance“<sup>365</sup>. Erfahrung ist ein nicht-identisches Prozessereignis in seiner Transition, Vibration, seinem Pulsieren, dem *Flow*, als Wachsen und Abebben, ohne einem ihm zu zugrunde liegenden Prinzip der Harmonie zu folgen. In den *Principles of Psychology* schreibt James von einem „feeling of *and*, a feeling of *if*, a feeling of *but*, and a feeling of *by* quite as readily as we say a feeling of *blue* or a feeling of *cold*“.<sup>366</sup>

---

<sup>363</sup> Whiteheads Konzeption der Hintergrunderfahrung, der „affektiven Tönung“, die uns durch das Leben gleichsam kontinuierlich trägt und durch die wir all die Mannigfaltigkeit des Erlebens erfahren, während sie gleichzeitig darin eingehen, ist eine ganz ähnliche Überlegung (ich komme weiter unten in diesem Kapitel darauf zurück).

<sup>364</sup> Dieses Phänomen macht die Collage zu einer so furchtbaren Forschungsmaschine, da sie zugleich Trennungen und Verbindungen beinhaltet, ein Ganzes *und* Mannigfaltigkeit darstellt (James: „the one and the many“).

<sup>365</sup> James: *Pluralistic*, S. 6.

<sup>366</sup> James: *Psychology*, S. 245-246. An anderer Stelle schreibt James von Erfahrungen als „(...) prepositions, copulas, and conjunctions, ‘is’, ‘isn’t’, ‘then’, ‘before’, ‘in’, ‘on’, ‘beside’, ‘between’, ‘next’, ‘like’, ‘unlike’, ‘as’, ‘but’, [that] flower out of the stream of pure experience, the stream of concrete or the sensational stream as naturally as nouns and adjectives do and they melt into it again as fluidly when we apply them to a new

Hier wird deutlich, dass Erfahrungen keine Elemente repräsentieren, sondern in Tendenzen, Richtungen, Echos und Koronen als Interferenzmuster („Fringes“) bestehen, die sich ausweiten, wachsen und in die nächste Erfahrung hinein ragen bzw. von der letzten überlagert werden.<sup>367</sup> In James „Strom der Erfahrungen“ existieren dann auch, daran anschließend, keine Dualismen zwischen Dingen, Gedanken und Gefühlen, diese lassen sich eher als Szene oder Gefüge beschreiben. So nehmen wir nicht ein Buch und einen Tisch wahr, sondern „Buch-auf-Tisch“ („Book-on-table“<sup>368</sup>). Dieser Strom besteht zur gleichen Zeit aus Trennungen und Assoziationen die, wie angemerkt, keine strengen Gegensätze bilden. Vielmehr werden sie selbst zu Erfahrungen. Erfahrung besteht aus Trennung und Verbindung – aber von der Welt aus gesehen, die sich als solche hervorbringt und artikuliert. Trennung, Verbindung, Kontinuität und Diskontinuität beschreiben Empfindungen, Denken und Wahrnehmung in einer „Welt der Erfahrungen“: „But thoughts in the concrete are of the same stuff as things are“.<sup>369</sup> Gegen einen Idealismus der Form durch die gleichnamige Philosophie konzeptualisiert James Erfahrungen als Dimension der Beziehungen und der Nicht-/Beziehung und als deren grundlegende Textur. „For such a philosophy, the relations that connect experiences must themselves be experienced relations, and any kind of relation experienced must be accounted as real as anything else in the system.“<sup>370</sup> Und anderswo ergänzt er, gleichsam als methodische Konsequenz:

Radical empiricism, as I understand it, does full justice to conjunctive relations, without, however, treating them as rationalism always tends to treat them, as being true in some supernal way, as if the unity of things and their variety belonged to different orders of truth and vitality altogether.<sup>371</sup>

Aus der Frage nach dem Zwischen von Netzwerken oder Gefügen zwischen Menschen und Medien ließe sich James Erfahrungskonzeption als Proposition einbringen. Erfahrungen würden dann nicht nur von Menschen gemacht. Nicht nur Relationen werden direkt erfahren, der Stoff der Erfahrungen transformiert sich selbst kontinuierlich aber nicht linear. Nicht das Bewusstsein des menschlichen Individuums synthetisiert Erfahrungen, Erfahrung selbst verbindet Elemente und bringt ein Bewusstsein in der Verbindung von Erfahrung hervor, es resultiert aus Erfahrung und

---

portion of the stream.” (James: *Essays*, S. 95). Oder: „With, near, next, like, from, towards, against, because, for, through, my – these words designate types of conjunctive relation arranged in roughly ascending order of intimacy and inclusiveness” (James: *Essays*, S 45).

<sup>367</sup> Vgl. James: *Principles*, S. 259-267.

<sup>368</sup> James: *Essays*, S. 111.

<sup>369</sup> James: *Essays*, S. 37.

<sup>370</sup> James: *Essays*, S. 42.

<sup>371</sup> James: *Essays*, S. 44.

erscheint ihnen gleich-, nicht übergeordnet. Es ist vielmehr die Frage *wie* die Erfahrungen verbunden werden, die als Grundlage eines immanenten Denkens in der Herstellung von Relationen operiert. Die Erfahrung erklärt sich durch ihre Verbundenheit und Relation, zugleich ist sie nicht jenseits eines Denkens als erneute Relationierung zu verstehen.

Bewusstsein ist keine Substanz, sondern eine Relation, die dem Prozess immanent ist. Die ‚entscheidenden‘ Beziehungen des Denkens werden nicht im nachhinein, sondern für James durch den Prozess selbst geschöpft. Das Bewusstsein einer Erfahrungskette besteht als Relation, sie ist keine Entität, sondern eine Funktion oder Aktivität.

Consciousness connotes a kind of external relation, and does not denote a special stuff or way of being. The peculiarity of our experiences, that they not only are, but are known, which their ‘conscious’ quality is invoked to explain, is better explained by their relations – these relations themselves being experienced – to one another.<sup>372</sup>

Die Qualität der Erfahrung ist ihr übergängiges Wesen, ihr Werden. „The relation is becoming and interval. It is the instancy of becoming that is perceived.“<sup>373</sup> Erfahrungen ist weder nur *in* oder *von* Entitäten, sondern ein konstanter Fluss als Transformation. Ihre Wellenhaftigkeit ist rhythmisch aber maßlos, sie tritt ständig neu auf. So ist der Erfahrungsfluss nicht substantiell oder homogen, sondern wellenhaft.

There is no general stuff of which experience at large is made. There are as many stuffs as there are ‘natures’ in the things experienced. If you ask what any one bit of pure experience is made of, the answer is always the same: it is made of that, of just what appears, of space intensity, of flatness, brownness, heaviness, or what not. (...) experience is just a collective name for all these sensible natures, and save for time and space (and if you like for being) there appears no universal element of which all things are made.<sup>374</sup>

Jede Erfahrung, immanent und prozessual, zwischen den Dingen, webt die Welt und ist zugleich das produktive Weben der Erfahrung. „In the play of conjunction and disjunction the event of experience itself becomes a bridge between past and the not yet happened.“<sup>375</sup> Mit der Transformation und der virtuellen Veränderbarkeit durch Erfahrungen zu beginnen heißt, nicht im Abstrakten oder im Ideal, in der Form, sondern pragmatisch bei der Invention von Relationen als Konstruktionen zu beginnen. Die Agency dieser Invention ist keine kulturelle Konstruktion, sie geht nicht allein von sozialen Konstruktionen aus, sie ist das Ereignishafte jeder Erfahrung, die sie zugleich

---

<sup>372</sup> James: *Essays*, S. 25.

<sup>373</sup>, Christoph Brunner: „Kon-/Disjunktion“, in: Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig (Hrsg.): *Inventionen* 1. Zürich: Diaphanes 2011, S. 128-130, hier S. 129.

<sup>374</sup> James: *Essays*, S. 25–26.

<sup>375</sup> Brunner: *Dis/Kontinuitäten*, S. 129.

kontinuierlich und in jedem Moment vollkommen neu und anders werden lässt. Das Werden, sein Vektor besteht in Dynamiken, in Weisen des Erscheinens und Rhythmen, die *als solche* und nicht gemessen an (theoretischen) Idealbildern Bestand haben. Die Kraft des Vektors ist die Dimension der Erfahrung, ihr Feld, Tableau oder Stoff („Fabric“), nicht ihr Ziel, Ideal oder die Form. So verläuft die Linie offen und nicht linear, ihr Vektor ist erst nach dem Prozess bekannt. Dieser „Terminus“ beschreibt für James „what the concept had in mind“.<sup>376</sup> Die Dynamik der Antizipation, die Kraft der Erfahrungen ‚in the making‘, ist eine Erfahrung aus der Mitte. Diese führt erst in ihrer aktuellen Form zu den bekannten Polen, Subjekt und Objekt.

Knowledge of sensible realities thus comes to life inside the tissue of experience. It is *made*; and made by relations that enroll themselves in time. Whenever certain intermediaries are given, such that, as they develop towards their terminus, there is experience from point to point of one direction followed, and finally of one process fulfilled, the result is that their starting point becomes a knower and their terminus an object meant or known. That is all that knowing (in the simple case considered) can be known as, that is the whole of its nature put into experiential terms.<sup>377</sup>

Brian Massumi fasst diese James'sche Wendung folgendermaßen:

Thought and thing, subject and object, are not entities or substances. They are irreducibly temporal *modes of relations of experience to itself*. The wave crest is an interference pattern between the forward momentum, or prospective tending, rolling on from its starting point in a last terminus toward an already anticipated end-object, and the backwash of the really-next-effect by virtue of which the starting point retroactively becomes a knowing subject. In experience what goes along comes around. The world rolls in on itself, over its own expectations of reaching an end (...) The world revolves around its momentous relation to itself.<sup>378</sup>

Demzufolge emergiert die Welt als Erfahrung ihrer selbst, ihre Selbstrelation alternierend als Individuation oder Ontogenese, wie ich weiter unten ausführen werde. Erfahrung ist so nicht auf dem präexistierenden Bewusstsein des menschlichen Subjektes gebaut, vielmehr emergiert Subjektivität als Relation aus der reinen Erfahrung, das heißt Erfahrung ist immer Erfahrung im/als Übergang.<sup>379</sup> Dies bietet eine veränderte Perspektive auf Epistemologie, wie es David Lapoujade beschreibt. In dieser Sichtweise sieht nicht nur eine menschliche Betrachter\_in wie Chemikalien kristallisieren, die Chemikalien selbst durchlaufen die Erfahrung der Kristallisation. „Insofar as it is pure, experience is not said of us, it is said of the things in relation: it is the chloride and the

---

<sup>376</sup> James, *Essays*, S. 31.

<sup>377</sup> James: *Pluralistic*, S. 106.

<sup>378</sup> Massumi: *Semblance*, S. 34.

<sup>379</sup> Vgl. Soldhju: *Self-Experience*, S. 44.

sodium which crystallize; it is they which can therefore rightly be said to be undergoing the experience of crystallization.”<sup>380</sup>

Kurz, zentral für den Begriff der Erfahrung nach James ist, dass Erfahrung nichts aus der Welt repräsentiert, sie wird nicht von einem Subjekt über ein Objekt gemacht, zumindest ist dies nur die eine, die aktuelle Seite der Erfahrung. Erfahrung ist das Ereignis des „worldings“<sup>381</sup>. Diese Welt ist aus Erfahrungen und nicht in Erfahrungen gegeben, die Welt wächst konstruktiv durch Erfahrungen. Erfahrung ist der Stoff, „fabric“, „tissue“ oder „stuff“ der Welt.<sup>382</sup> „Experience itself, taken at large, can grow by its edges. That one moment it proliferates into the next by transitions which, whether conjunctive or disjunctive, continue the experiential tissue (...)“.<sup>383</sup> James fordert so das hylomorphe Schema (Simondon) von Form vs. Materie heraus, indem er das Material der Erfahrung als direkt „physisch-mental“<sup>384</sup> einführt.

So wie Denken und Fühlen keine Dichotomie für James darstellen,<sup>385</sup> sind Ding und Gedanke keine durch die Repräsentation gespaltenen Pole: „There is no thought-stuff different from thing-stuff“.<sup>386</sup> Was mental oder physisch erfahren wird, stellt keine ontologische Trennung da. Es ist vielmehr ihre Relation, die erfahren wird. Dinge und Gedanken sind nicht derart getrennt, sie verbinden sich netzwerkartig. Sie sind Dis-/Kontinuität von „thing-thoughts“<sup>387</sup>: „But thoughts in the concrete are of the same stuff as things are“.<sup>388</sup> Was den Empirismus also radikal macht, ist eben dieses vorbehaltlose, nicht-schematische Anerkennen und pragmatische Ausgehen von der Relation, wie sie erfahren wird.

Should we not say that experienced as continuous is to be really continuous, in a world where experience and reality come to be the same thing? In a picture gallery a painted hook will serve to hang a painted chain by, a painted cable will hold a painted ship. In a world where both their terms and their distinctions are affairs of experience, conjunctions that are experienced must be at least as real as anything else.<sup>389</sup>

Umgedreht sagt James jedoch auch, dass das, was dem Denken zugrunde gelegt wird, erfahren werden muss. Nicht ein normatives Ideal oder das schon vorausgesetzte, von

---

<sup>380</sup> Lapoujade: *Transcendental Empiricism*, S. 193.

<sup>381</sup> Manning: *Always*, S. 169.

<sup>382</sup> James: *Essays*, S. 57.

<sup>383</sup> James: *Essays*, S. 87.

<sup>384</sup> Lapoujade: *Transcendental Empiricism*, S. 194, eigene Übersetzung.

<sup>385</sup> Vgl. zum Begriff des Denken-Fühlens (*Thinking-Feeling*): Massumi: *Semblance*, S. 39-87.

<sup>386</sup> James: *Essays*, S. 137.

<sup>387</sup> Erin Manning: *7 Propositions for the Impossibility of Isolation or, the Radical Empiricism of the Network*. <http://eicpc.net/transversal/0811/manning/en>. Eicpc 2011 (8. August 2014), S. 2.

<sup>388</sup> James: *Essays*, S. 37.

<sup>389</sup> James: *Pluralistic*, S. 108.

der Erfahrung Abstrahierte darf den Ausgangspunkt einer Untersuchung bilden – da sonst dieses immer wieder nur ideale Kategorien repräsentiert, so könnte man hinzufügen. James formuliert dies aber eher affirmativ: in der Hinwendung zu all jenen heterogenen nicht-subsumierbaren Differenzen und Mannigfaltigkeiten, die (noch) kein Maß haben und die dennoch Bedeutungen erlangen. Nicht nur das, was bereits ist, gibt an, was durch die Erfahrung werden kann, vielmehr schöpft die Erfahrung die Mikrorealitäten des Denkens. Aber nur bestimmte Erfahrungen werden aktualisiert, abhängig von anderen Erfahrungen. Diese Kontextabhängigkeit und Situationalität ist pragmatisch. In dieser Hinsicht ist James' Pragmatismus häufig als subjektiver Instrumentalismus missverstanden worden, dabei sperrt er sich doch gerade gegen eine Objektivierung der Welt. Der Pragmatismus ist vielmehr eine Situierung der radikalen Erfahrung durch Ereignisspezifität. Pragmatismus ist keine instrumentelle, aber auch keine normative Ethik des Handelns, vielmehr bilden radikaler Empirismus und Pragmatismus einen engen Zusammenhang.<sup>390</sup> Pragmatisch heißt, dass es keine allgemeinen oder subjektiven Maximen der Handlung gibt, sondern nur solche, die von der Welt ausgehen, in ihrem Zusammenlaufen und in der Komplexität von Ereignissen. Nur bestimmte Prozesse, Dinge, Gedanken und Gefühle werden subtraktiv aus der Gesamtheit der reinen Erfahrung aktualisiert und dies bestimmt sich im Hinblick auf das Zusammenlaufen bestimmter Umstände, Kontexte und Milieus. Eine Situation bringt bestimmte Forderungen mit sich, das heißt Aktualisierungsprozesse, Fragen und Perspektiven. Diese stellen aber weder einen Sachzwang dar, noch repräsentieren sie die zwangsläufig instrumentelle Notwendigkeit eines menschlichen Subjekts. Wohin die Erfahrung strömt, ist sowohl situational und pragmatisch ihr Vektor, jedoch auch spekulative Offenheit. Das Nicht-Aktuelle, Nicht-Phänomenale wird als Prozess und als Realität eigenen Rechts gefühlt. Hier zeigt sich der wohl markanteste Unterschied zu einem positivistischen Empirismus. Die Realität der Relationen geht über das Kategorisierbare oder sinnlich Eindeutige hinaus oder unter ihm hinweg. Gefühlt wird auch, was noch nicht vollkommen erschienen ist. Die ‚unvollkommene‘, gefühlte Realität und die Realität, die nicht im Sichtbaren aufgeht, ist primärer Gegenstand der Erfahrung. Von diesen Rändern der kategorialen Erfahrung aus kann auch das Neue erscheinen, welches weder in kognitiven, emotionalen oder Sinneskategorien aufgeht. Die Realität des Virtuellen wird quer durch die Kategorien der Sinne vernommen. Die Transmodalität der Sinne machen neue Phänomene der Erfahrung oder Erfahrungsdinge

---

<sup>390</sup> Vgl. Massumi: *Semblance*, S. 29.

(„thought-stuff“) erst möglich. Und diese sind ebenso Teil des Korpus, wie die Entitäten und Objekte, mit denen sie als verbunden erfahren werden. Die „Relationalität der Realität“<sup>391</sup> erscheint und emergiert nicht außerhalb der Erfahrung, die in einem spezifischen Ereignis als „Superjekt“<sup>392</sup> erscheint. In diesem nichtphänomenalen Erfahrungskonzept liegt das Potential Erfahrung nicht ausgehend vom Subjekt oder vom Menschen aus zu denken und dies lenkt den Blick zurück auf die Gefüge.

Was können dann Formen audio-visueller Medien sein, oder das Gefüge, die Ökologie, menschlicher und nicht-menschlicher Erfahrungen, wenn man James folgt? Wenn Erfahrungen nicht etwas repräsentieren, wie fungieren sie als Mikroperzeptionen von nicht/medialen, nicht/menschlichen Gefügen? Sie ereignen sich dann nicht nur im Zwischen, sondern auch transversal zu den Entitäten, Erfahrung ereignet sich dann jenseits von Innen- und Außenbeziehungen, unterhalb geformter Entitäten.

Über einen Exkurs über audio-visuelle bewegte Collagen möchte ich im Folgenden zu einer flachen Ontologie der Erfahrungen von Dingen und Medien übergehen und den Begriff der Erfahrung als Rezeption nicht nur aus menschlicher oder subjektiver Sicht einbringen, sondern die Erfahrung als Begriff *und* Methode des Gefüges skizzieren. Erfahrung liegt dann innerhalb des Werdens, auch eines Mediums, welches diese nicht repräsentiert. Daran anschließend ergeben sich Perspektiven von einer Kontinuität von Affekten und Perzepten ebenso wie jene der Rezeption und Produktion, die sich in der Perspektive der James’schen Erfahrungs-Werdens nicht mehr trennen lassen. Mediale Prozesse konstituieren sich dann selbst als Erfahrungsoperationen, so die These. Weil Erfahrung nicht *in* einem Subjekt stattfindet oder eine rein menschliche Dimension aufweist, aber sich auch nicht in der Repräsentation einer nicht-menschlichen Entität erschöpft (die Repräsentation der Erfahrung der Pflanze, eines Tiers, einer Maschine...), sondern eine Weise der Transformation des Werden ist, ist sie immer mehr als menschlich<sup>393</sup>. Das heißt nicht, dass sie moralisch überlegen oder gar übermenschlich wäre, sondern dass die Virtualität der Erfahrung sich nie vollkommen in der Aktualität der Sinneswahrnehmung des Subjekts erschöpft und dennoch etwas *bewirkt*. Es heißt auch nicht, dass die Pflanze, das Tier oder die Maschine nicht ihre eigenen Weisen des Werdens haben, aber dass die „Ontogenese der Erfahrung“<sup>394</sup> nicht auf prädefinierten

---

<sup>391</sup> Massumi: *Semblance*, S. 85, eigene Übersetzung.

<sup>392</sup> Ereignissubjekt, Whitehead: *Process*, S. 29.

<sup>393</sup> Vgl. zum Begriff des „More than Human“: Manning: *Always*.

<sup>394</sup> „Ontogenesis of Experience“, eigene Übersetzung. Brian Massumi, Jason Nguyen and Mark Davis: Interview [mit Brian Massumi], in: *Manifold. Forms of Time 2* (2008), S. 17-30 S. 25. Die Verwendung dieses Begriffs ist an Deleuze angelehnt.



Kategorien basiert, sondern diese immanent transformiert. Erfahrung ist nicht die Fähigkeit einer gegebenen Entität, die diese als ihre je eigene macht. Die Erfahrung ist virtuell transformativ, sie ist das Anders-Werden, das ihren Ausgangspunkt in einer Welt der Erfahrungen nimmt, nicht in einer Welt angehäufter Entitäten, die erst in zweiter Hinsicht Erfahrungen miteinander machen. James pluralistische Welt der Erfahrungen (sein „Multiversum“<sup>395</sup>) bietet eine Perspektive bzw. viele Perspektiven, Erfahrungen quer zu menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten in Mediengefügen oder Medienökologien<sup>396</sup> zu analysieren – ihren Trennungen und Kontinuitäten folgend.

Im Folgenden soll es um Diagramme dieser Erfahrungen gehen, die das eben Ausgeführte diagrammatisieren und dramatisieren. Dazu wende ich mich collagenartigen Gefügen bzw. Medienformen der Collage zu, um Erfahrungen als Relation und zeitliche Dimension der Bewegung zu entfalten. Um deutlich zu machen, dass es nicht nur um menschliche Erfahrungsformen geht, sondern um mediale Erfahrungskonfigurationen bzw. -weisen, benutze ich den Begriff des Diagramms und nicht des Dispositivs. Das mediale Dispositiv als Ensemble der Modularisierung von Seh- und Sichtweisen ist nicht deckungsgleich mit dem Diagramm, steht aber auch nicht im Gegensatz zu ihm. Das Diagramm prägt nicht nur die Wahrnehmung audiovisueller Medien der Subjekte, es besteht auch aus Wahrnehmungen und nimmt selbst wahr.

Zuerst soll es um eine Ästhetik des *Stream of Thought* im Intro der Serie *True Detective* gehen: Als Diagramm stellt das Intro einer Serie zugleich Themen und Motive als Skizze (Diagramm), aber auch als Form der Rezeption seitens eines anderen Mediums dar: Intros antizipieren ein affektives Milieu der Serie, indem sie Affekte und Perzepte dieses atmosphärischen Milieus intensivieren. Auch die Collage der menschlichen Teilnehmer\_innen der Workshops (in der Studie) lässt sich nach analogen Prinzipien der Erfahrung analysieren. Das Intro stellt wie die Collage eine Verdichtung dar und bearbeitet so als Element eines medialen Netzwerks ein anderes Medium als intensivierende Zitation. Prozessual werden so Bezüge zwischen Medien im Modus der Intensivierung von Erfahrung erzeugt. Dies lässt sich als nicht-menschliche Rezeptionsleistung verstehen. Collagen finden sich also schon in audiovisuellen Bewegtbildmedien als forschendes Gefüge, als Diagramm.

---

<sup>395</sup> William James: *Der Pragmatismus. Ein neuer Name für alte Denkmethode*. Meiner: Hamburg 1994, S. 93.

<sup>396</sup> Matthew Fuller: *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge, Mass./London: MIT Press 2005.

#### 4.2 Das Intro von *True Detective*: Erfahrung als Collage 1

Medien stellen Erfahrungsassemblagen dar bzw. her: Als Assemblage sind die Erfahrungen zugleich innerhalb und außerhalb des Mediums. In einer Welt der Erfahrung bestehen audiovisuelle Medien selbst aus Affekten und Perzepten. In dem Intro erscheinen die Motive, Sujets und Protagonist\_innen der Serie als abstraktes Erscheinen und Verblässen. Sie sind keine Repräsentationen dessen, was passiert, sie intensivieren Mikronarrationen, Figuren und vor allem das mystizistische religiöse Thema der Crime Story *The King in Yellow*.<sup>397</sup> Die Weise der Bild-Inszenierung ist von einem *Stream of Consciousness* geprägt, in dem Innen und Außen sowie Form und Bewegung der Objekte kontinuierliche Ketten der Veränderung und der rhythmischen Entfaltungen bilden. Das Intro operiert als eine Technik des *Layerings* von Körperumrissen; dem Regisseur zufolge zeigt es „pollution, prostitution, and wildlife across the Gulf Coast (...) taking human figures as partial windows into landscapes“.<sup>398</sup> So werden immer wieder Landschaften – untrennbare Gefüge aus Industrie, Flora und Fauna – mit den Silhouetten der beiden Hauptdarsteller überblendet. Dies stellt, wie in dem Zitat des Regisseurs anklang, den engen Zusammenhang von Landschaft *und* Atmosphäre als *Milieu* her: Indem menschliche Silhouetten wie Fenster in die sie umgebenden Landschaften funktionieren, tauchen in den Silhouetten Landschaften auf, die die Individuen nicht umgeben, sondern von innen heraus aus ihnen erscheinen. Interessant ist an dem innovativen Animationsverfahren, das sich grob als Überblendung verschiedener, sich auseinander entwickelnder Schichten beschreiben lässt, weniger, dass Menschen durch Landschaften charakterisiert werden sollen. Vielmehr ergibt sich der Effekt, dass durch den kontinuierlichen Wechsel kein distinktes Bild ein anderes ablöst, sondern sie durch- und ineinander aufscheinen: Die Tiefe eines Bildes ist bereits das Erscheinen eines anderen Bildes. Jedes Element ist im Übergang und fungiert als Antizipation des kommenden, sich entfaltenden Bildes. Die Elemente in einem Bild sind zur gleichen Zeit die Bildtiefe des aktuellen Bildes und die Rahmen des Übergangs zum nächsten Bild. Dadurch ist jedes Bild eine bewegliche Transition zum nächsten Bild und operiert als Übergang zu einem neuen Bild. Jedes Bild ist damit zwischen zwei oder sogar drei Bildfolgen in einer Teilüberblendung zu sehen. Aufscheinen, Verblässen, Werden und Vergehen erscheinen hier als stetiger Wechsel von innen und außen eines Individuums und seines ihn innerlich und äußerlich auflösenden und zugleich

---

<sup>397</sup> Robert W. Chambers: *The King in Yellow*. F. Tennyson Neely, 1895, in: *American Supernatural Tales*, London: Penguin Classics 2007.

<sup>398</sup> Gansa: Interview.

konstituierenden Milieus. Weder Menschen noch Subjekte handeln so vor einem Hintergrund oder in einem Milieu, vielmehr changieren und oszillieren Vorder- und Hintergrund anhaltend. Dies tun sie vor allem durch sich gegenseitig: In der Silhouette eines Gesichts erscheint eine Ölraffinerie, ein anderes wird zu einem Ozean, ein Telefon wiederum wird zu einem Gesicht und gekreuzte Beine werden zu einem Autobahnkreuz. In der optischen Tiefe eines Bildes ereignet sich die Emergenz eines neuen Bildes, welches gleichzeitig mit dem Verschwinden eines Bildes aus diesem heraus auftaucht. Subjekt- und Objektstatus, Vorder- und Hintergrund geraten schwindelerregend durcheinander und damit dramatisiert sich die Frage, was sich als Handlung welchen Subjektes, Objekts oder sogar ganzer (atmosphärischer und landschaftlicher) Milieus beschreiben lässt. Erfahrung funktioniert hier wie ein ökologisches Feld oder eine Umwelt, die sich in der Zeit entfaltet.

Das *Wie* dieser Erscheinungen, die Entstehung von Erfahrungen ist dem Werden der



#### Intro *True Detective* (Filmstills)

Körper als Individuation<sup>399</sup> nicht nachgeordnet. Die Weise ist die Bewegung des (erlebten) Werdens, so wie auch das Werden selbst aus Erfahrungen komponiert ist.

James Konzept der Erfahrung als Veränderung, Tendenz und Beziehung folgend kann dies als nicht-subjektiver, abstrakter Strom der Erfahrung gedeutet werden. Nicht nur Gegenstände, sondern Erfahrungen erscheinen durch ihr Werden. Aber Erfahrungen sind kontinuierliche und zugleich differierende Überblendungen. Der Effekt der virtuellen Kamera, die in und durch die Silhouetten in die nächste Szene taucht, produziert Zwischenzustände, in denen ein Bild nicht nur durch den Übergang von Bildern wahrgenommen wird, sondern auch die Bewegungen des Verblässens und Entstehens selbst zu einer immanenten Bildwahrnehmung werden. Ihre Erscheinung,

<sup>399</sup> Gilbert Simondon: „Das Individuum und seine Genese“, aus d. Franz. übers. v. Julia Kursell und Armin Schäfer, in: Claudia Blümle und Armin Schäfer (Hrsg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*. Zürich: Diaphanes 2007, S. 29–45.

ihre Formation und ihr Wandel sowie ihre Komposition und Dekomposition bilden den „Stoff der Erfahrung“. Nicht nur sind die Motive ökologisch im Sinne einer Natürlichkeit, die Bilder werden selbst zu Milieus und Umwelten durch die neue Individuationen entstehen. Dies bedeutet, dass die Bilder sich prozessual und in Relation zueinander formieren und deformieren. Was hier erscheint, ist der Prozess und das Intervall, durch welches wir Wandel und Werden empfinden. Diese Bewegungen der Formierung und Auflösung der Bilder sind als Prozesse der In-formation – Formation und zugleich mehr als Formation – ineinander gefaltet. Die Bewegung, Dynamik und der Prozess sind Affektionen und Perzeptionen, in denen die Bilder ihren Wandel vollziehen und sich gegenseitig als Elemente in der Kristallisation, wie sie mit Lapoujade weiter oben beschrieben wurde, erfahren. Sie produzieren ein prozessimmanentes Feld der Erfahrung<sup>400</sup>, bzw. ein relationales Bewusstsein, wie James es beschreibt.<sup>401</sup>

Das Intro von *True Detective* kann hier als eine antizipierende Form der Erfahrung dessen, was kommt, verstanden werden. Es ist nicht nur von Menschen produziert, sondern als Praxis und Prozess produziert es selbst eine abstrakte Bildökologie der Serie, ihrer Motive und Sujets. Es ist eine produktive oder maschinische Wahrnehmung. Es erfindet etwas Neues in Relation zur Serie und erlangt in seiner Funktion als affektiver *Opener* eine gewisse Autonomie.

Es ist nicht die menschliche Erfahrung, sondern vielmehr bilden sich Rezeptions-Perzeptionsgefüge quer zu Menschen und Nichtmenschen, Zuschauer\_innen und Formen des Films und anderen audiovisuellen Medien. Diese medialen oder künstlerischen Formen, wie das Intro von *True Detective*, werden onto-genetisch zu einer Form von Erfahrung, die keine Repräsentation bildet, sondern Erfahrung immanent diagrammatisiert.

---

<sup>400</sup> Vgl. Deleuze: Immanenz.

<sup>401</sup> Vgl. James: *Pragmatismus*, S. 20. Wenn man mediale Formen als Diagramme der Erfahrung – Hervorbringungen von Welt – versteht, sind diese nicht in subjektive und objektive Wahrnehmungen, Affekte und Perzepte oder gar Produktion und Rezeption teilbar, sondern als ihre Relation zu verstehen. Das Diagramm ist sowohl ein Feld der Erfahrung als auch ein Feld des Bewusstseins im Werden. Rhythmische De-/Kompositionen komponieren ein Milieu, auf welchem Gefüge von Bildern zeitlich und räumlich eine Ökologie der Wahrnehmung (Manning/Massumi: *Thought in the Act*) herstellen und diagrammatisieren. Ästhetiken der Transition, innen, außen, Vordergrund und Hintergrund bilden hier eine Ökologie der Erfahrung als Weisen dieses Werden zu operieren. Die oben beschriebenen Intros lassen sich analog zu dem beschreiben, was Erin Manning über Feld eines werdenden Bewusstseins schreibt: „The taking form of a field of consciousness has the quality of a vertiginous oscillation of figure and ground“ (Manning: *Propositions*, S. 3). Das Diagramm als Welt eines entstehenden nicht menschlichen Bewusstseins ist absolut immanent zu denken. Es ist selbst eine Beziehung. Das Bewusstsein ist ein Feld von Perzepten und Affekten und zugleich deren erfahrene Relationen. Es funktioniert über seine spezifischen dynamischen Prozesse des Wandels.

Auch hier werden Virtualität und Dauer zwischen Werden und Vergehen diagrammatisiert. Sie intensivieren das Drama um die beiden männlichen Ermittler, die in ein Netz von Intrigen und sektiererischen Verschwörungen geraten, welches visuell und erzählerisch eng mit der Landschaft verzahnt wird. Kulturelle, menschliche und andere umweltliche Prozesse werden, z.T. auf die literarische Vorlage zurückgehend, zu mystischen Gefügen verzahnt, die sich im Intro in einem Grundgefühl der Auflösung (männlicher) Handlungsmacht ausdrückt und in ein unheimliches Showdown weißer Mittelschichtsmännlichkeit in der Serie fortsetzt. Dadurch, dass jedes Bild als Übergang und Transition im Prozess der partiellen Montage durch Überblendung dient, sind die Bilder des Intros nicht klar in innen und außen trennbar, was einerseits der Perspektive des psychisch instabilen Protagonisten Rust ähnelt, andererseits jedoch handelt es sich um keine subjektiv gerahmte Erfahrung, sondern einen abstrakten *Stream of Consciousness*<sup>402</sup>, der Erfahrung als ein Werden des Bildes selbst erfahrbar macht. Die Bilder selbst handeln und diagrammatisieren präsubjektive Erfahrungsströme, sind Erfahrung in ihrem ständigen Wechsel von innen und außen, die der aktuellen Subjekt-Objekt-Logik virtuell vorgelagert ist.

Auch wenn die Bezüge zu der Serie als eigenständige Ausdrucksform fungieren und keine reine Repräsentation darstellen, konzentrieren sie doch die affektive und atmosphärische Landschaft des Verlusts subjektiver Orientierung und stellen zugleich den Versuch dar, durch die menschlichen Silhouetten den Bildern (Träumen, Erinnerungen, Eindrücke) einen Rahmen zu geben, der sich jedoch dramatisch und apokalyptisch in einem Meer aus Flammen aufzehrt.<sup>403</sup>

### 4.3 Diagramme und Mediecollagen

Obwohl sie keine rein darstellende Funktion haben, kann man Bild- (und Sound-) Collagen als Diagramme bezeichnen.<sup>404</sup> Das Diagramm ist nicht nur ein Schaubild, das etwas modellhaft und visuell darstellt, sondern hat auch eine antizipierende und zugleich

---

<sup>402</sup> Vgl. James: Stream.

<sup>403</sup> Das Sujet von Auflösung und Konstituierung entfaltet einerseits ein Begehren nach mystischer Auflösung in den Dingen und Landschaften, das Claire Colebrook als Phantasma der Extinction des Menschlichen bezeichnet und damit als einen problematischen Kerngedanken eines männlich geprägten Diskurses des Posthumanismus auffasst. Es ist die Auslöschung und zugleich das Wiederaufleben des männlichen Subjekts angesichts der drohenden Katastrophe der Auslöschung des Menschen in diversen Endzeitszenarien. Andererseits bildet der Vorspann eine als Ohnmacht und Hilflosigkeit codierte Bildökologie, in der die Hierarchien von männlichen, subjektiven Handlungsmacht und der beherrschten Natur nicht mehr greifen. Vgl. Colebrook: Feminist Extinction.

<sup>404</sup> Vgl für die folgenden Überlegungen zum Zusammenhang von Diagramm und Collage: Julia Bee: Gewalt, Begehren, Differenz. Zu einer Politik der Wahrnehmung. In: Jochem Kotthaus: *Sexuelle Gewalt im Film*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa 2015, S. 305-329. v.a. 313ff.

operierende/operative Funktion.<sup>405</sup> Deleuze betrachtet die Markierungen der Bilder Francis Bacons als eine Art Skizze und als Verfahren, das aber nicht schon im Immateriellen ein Bild des lediglich noch nicht materiell Verwirklichten vorwegnimmt: „Das Diagramm ist also die operative Gesamtheit der Linien und Zonen, der asignifikanten und nicht-repräsentativen Striche und Flecken“.<sup>406</sup> Für Deleuze ist „(d)as Diagramm zwar ein Chaos, aber auch der Keim von Ordnung und Rhythmus“.<sup>407</sup>

Das Diagramm begegnet dem Problem des Anfangs in der Malerei:<sup>408</sup> Es antwortet auf virtuell bereits vorhandene Klischees, deren Ausbreitung im künstlerischen Arbeiten verhindert werden soll. Es vermag für Bacon (-Deleuze) „damit Bedingungen für etwas zu schaffen, das auftauchen kann“.<sup>409</sup>

Das Diagramm ist zugleich „Katastrophe“ und Neuanfang.<sup>410</sup> Es unterhält eine doppelte Beziehung zum Werden und zum Vergehen.<sup>411</sup> Es aktualisiert und materialisiert sich als Prozess, wie es den Prozess operiert, d.h. es ist ontogenetisch ohne vollständig aktuell zu sein.<sup>412</sup>

An anderer Stelle bezeichnen Deleuze und Guattari in einem semiotischen Sinne das Diagramm auch als nicht referentielles Zeichen, als antizipierende Technik oder maschinische Praxis.<sup>413</sup> Das Diagramm ist so ereignishaft und selbst prozessual zu denken: „a schema in motion“.<sup>414</sup> Einerseits beschreibt Diagramm in der durchaus

---

<sup>405</sup> Gilles Deleuze: *Logik der Sensation*, aus d. Franz. übers. v. Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink 1995, S. 63. Der Begriff Diagramm geht auf diagraphiein, „das Einschreiben einer Linie“, zurück; Susanne Leeb: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*. Berlin 2012, S. 7-32, hier S. 12. Leeb verweist auf die Bedeutung des Verknüpfens und zugleich des Aufösens des Begriffs diagramma (ebd., S. 13).

<sup>406</sup> Deleuze: *Sensation*, S. 63.

<sup>407</sup> Deleuze: *Sensation*, S. 63.

<sup>408</sup> André Reichert: *Diagrammatik des Denkens. Descartes und Deleuze*. Bielefeld: Transkript 2013, S. 51.

<sup>409</sup> Ebd.

<sup>410</sup> Deleuze: *Sensation*, S. 64.

<sup>411</sup> Leeb bezeichnet das Diagramm auch als „Ambivalenthalten von einer sich formierenden und gleichzeitig auflösenden Gegenständlichkeit“. Leeb, *Diagramme*, S. 16.

<sup>412</sup> Vgl. Manuel de Landa: „Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Form“, in: *Amerikastudien / American Studies* 45, 1 (2000), S. 33-41.

<sup>413</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 196. „Abstrakte Maschinen sind abstrakt, singular und kreativ, hier und jetzt, real, aber nicht konkret, aktuell, aber noch nicht verwirklicht, und deshalb werden sie datiert und benannt“ (Ebd., 707). Maschinisch bedeutet das gemeinsame Funktionieren heterogener Ensemble und reduziert sich nicht auf die mechanische Maschine. Als solches umfasst sie eine semiotische asignifikante Funktion: „Die Maschine unterscheidet sich von jeglicher Repräsentation, da sich nicht-figurative, nicht-projektive reine Abstraktion ist (wenngleich sie immer repräsentiert werden kann, was allerdings weit ab von jedem Interesse liegt). Léger hat gezeigt, daß die Maschine nichts, schon gar nicht sich selbst repräsentiert, ist sie doch Produktion organisierter, intensiver Zustände (...).“ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 504.

<sup>414</sup> Brian Massumi: *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, Massachusetts / London: MIT University Press 1992, S. 156. Das Diagramm kann auch ein Film sein: vgl. Jakub Zdebik: *Deleuze and the Diagram. Aesthetic Threads in Visual Organization*. London: Continuum 2012, S. 100.

heterogenen Verwendung des Begriffs von Deleuze bzw. Deleuze und Guattari eine Technik des Werdens, der schöpferischen Aktualisierung, eine „technique of existence“<sup>415</sup> und die Antizipation eines Ereignisses. Dabei ist es selbst nicht vollends aktuell und ereignishaft, d.h. es ist dem Ereignis immanent und keine äußere Funktion oder Struktur. Es handelt und ist dennoch als Skizze des Kommenden zu verstehen: ein Keim der Stratifizierung auf dem Chaos, selbst „chaosmotisch“ und nicht als das Gegenteil des Chaos zu verstehen.<sup>416</sup> Andererseits folgt Deleuze mit dem Diagramm Foucaults Verwendung für einen immanenten, ideel-materiellen Machtmechanismus wie dem Panoptikum in *Überwachen und Strafen*.<sup>417</sup> Diagramme sind keine Repräsentationen, Illustrationen oder Inszenierungen der Macht, sondern in deren Kräftespiel zugleich begriffen und doch eine äußere anfängliche Grenze und ein Bildmilieu des Anfangens. Deleuze beschreibt das Diagramm als Tableau, beweglich und veränderbar. Das Diagramm ist eine „abstrakte Maschine“, sie „ignoriert jede Formunterscheidung zwischen einem Inhalt und einem Ausdruck“, <sup>418</sup> es ist eine „Karte der Kräftebeziehungen, der Dichteverhältnisse, der Intensitäten (...)“<sup>419</sup> und selbst „instabil“ und „fließend“<sup>420</sup>. Man könnte auch von einer Assemblage, einer heterogenen maschinischen Versammlung, einem Gefüge aus Kräften sprechen.

Das Diagramm verhält sich auf eine bestimmte Weise zur Macht, es verdichtet sie und ist zugleich eine „dynamische Inter-Relation von Relationen“<sup>421</sup>, die in ihm zusammen laufen. Insofern kartographiert das Diagramm und fungiert im Schreiben als Vehikel und nicht als Beispiel im Sinne einer Illustration. Im Begriff des Diagramms sind Aktualisierung und Macht zwei Seiten eines Ereignisses, einerseits als Stratifizierung auf dem Chaos andererseits in Foucaults Verwendung des Begriffs Diagramm als Machtoperation. Es aktualisiert das noch nicht Vorhandene, auch außerhalb künstlerischer Praktiken. Das Diagramm des Anfangs der Serie beforstet und antizipiert

<sup>415</sup> Massumi: *Semblance*, S. 87–103.

<sup>416</sup> Félix Guattari: *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Aus dem Franz. ins Engl. übers. v. Paul Bains und Julian Pefanis. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1995.

<sup>417</sup> Foucault: *Überwachen*, S. 264. Dieser Linie folgend möchte ich mit dem Diagramm in dem Kapitel Ökologien der Macht das Diagramm vor allem mit Begriffen der Macht wie *Onto-Power* und der *Preemption* entfalten. Vgl. dazu das Kapitel „Ökologien der Macht“ sowie: Brian Massumi: „Angst (sagte die Farbskala)“, in: Ders.: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, aus d. Engl. v. Claudia Weigel. Berlin: Merve 2010, S. 105-129; Brian Massumi: „The Future Birth of the Affective Fact: The Political Ontology of Threat“, in: Melissa Gregg und Gregory G. Seigworth (Hrsg.): *The Affect Theory Reader*. Durham / London: Duke University Press: 2010, S. 52–70; Brian Massumi: National Enterprise Emergency. Steps Toward an Ecology of Powers. In: *Theory, Culture and Society* 26, 6 (2009), S. 153–185, zu *Preemption* bes. S. 167.

<sup>418</sup> Gilles Deleuze: *Foucault*, aus d. Franz. v. Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 52

<sup>419</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 55.

<sup>420</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 53.

<sup>421</sup> Massumi: *User's Guide*, S. 16, eigene Übersetzung.

hier die TV-Serie, gleichzeitig erzeugt es eine Differenz zu dieser. Einerseits als Intro-Collage, andererseits als Collage aus Zeitschriftenbildern. Es verschiebt sich hier die Perspektive auf das Antizipieren und weg vom Repräsentieren, indem die zeitliche Dimension nicht dem bereits Geschehenem zugeordnet wird. Das Diagramm wird eine Dimension der nicht linearen Zukünftigkeit.

In der partiellen Überblendung der Bilder und Bewegungen im Intro von *True Detective* erscheinen weder Form noch Materie, Individuum oder Milieu einander vorgängig, vielmehr diagrammatisieren komplexe, zeiträumliche Emergenzen und Faltungen das Auftauchen aus der Mitte. Formgebung, Formverlust sind hier miteinander verbunden, als Virtualität von becoming/undoing, einer Dauer,<sup>422</sup> die nicht *in* einer gegebenen homogenen Zeit stattfindet, sondern das Werden der Zeit selbst als heterogene Veränderung antizipiert.<sup>423</sup>

#### 4.4 Dramatisierung: Wirkliche Schöpfung des Virtuellen

Erfahrung und mediale Gefüge, wie das analysierte Intro und die Collagen, die ich in dieser Studie betrachte, folgen keiner vorgegebenen Struktur. Sie bilden vielmehr „Dramatisierungen“ im Sinne Deleuze. Der Begriff soll die Performativität des Gefüges auf die Differenz, das Milieu und die Dimension der Erfahrung öffnen. Die drei Dimensionen sind durch Deleuze's Denken der Virtualität geprägt. Dramatisierung wird in allen betrachteten Collagen eine zentrale Methode bilden. In einem späteren Kapitel werde ich zudem mit Luciana Parisi auf die Dramatisierung als sexuelle Differenzierung zurückkommen.

In Differenz und Wiederholung greift Deleuze auf den Begriff der Dramatisierung zurück, um die Prozesse der Koemergenz von Individuation und assoziiertem Milieu als die Entfaltung einer Idee durch ihre zeiträumlichen Dynamiken zu beschreiben.<sup>424</sup> Dramatisierung der Idee heißt, dass sich ein Feld performativ ausdrückt, seine Spannungen, „Probleme“ genannt, führen zu Operationen des Werdens:

---

<sup>422</sup> Elisabeth Grosz: *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham / London: Duke University Press 2011, S. 51-54. Ich werde dies im abschließenden Kapitel noch einmal ausführlicher aufnehmen.

<sup>423</sup> Die Operation der Faltung von Anfang und Ende sind im Intro von *True Detective* anders umgesetzt als auch auf der motivischen Ebene von *True Blood*, wie ich argumentieren werde. Während dort beispielsweise Verwesungsprozesse, das Schlüpfen von Schmetterlingen und Bilder von Sexualität miteinander montiert werden und Lebensprozesse auftauchen, sind es in *True Detective* das Montage- bzw.- Überblendungs- und Animationsverfahren, welches das Auftauchen und Verschwinden als Wechselspiel zwischen Form und Inhalt, oder Substanz und Form animieren und die alternierend und sich verflüchtigend auseinander erwachsen.

<sup>424</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 271-280.



Individuationen.<sup>425</sup> Dramatisierung ist nicht die Performativität des Subjekts, sondern jene des Milieus, das seine Spannungen und Differentiale als Aktualisierungen ausdrückt. Die Intensität der Dramatisierung ist die Individuation, die immer neue Differentiale, immer neue Probleme für das Denken als Werden hervorbringt. Die Felder bestehen in Differentialen der Intensität, die zu Spannungen führen, energetischen Diskrepanzen, die metastabile Situationen bilden, die Operationen erfordern, sie zu lösen und dabei neue metastabile prekäre Situationen bilden. Dramatisierung produziert Individuationen, diese bilden Intensitäten, die dramatisiert werden, sie führen jedoch nicht zum Individuum oder enden dort. Eine Dramatisierung stellt diagrammatisch aus, was nicht bereits existiert. Es aktualisiert oder wiederholt in paradoxer Weise das Neue, nicht das bereits gegebene (platonische) Bild. Im Falle des Intros wird die Emergenz selbst als Dramatisierung diagrammatisiert. Sie drückt ein Milieu aus, ohne es zu repräsentieren. Es besteht in Nichts als der Expression des virtuellen Potentials, einem Prozess der Erfahrungen. Was erfahren wird ist ein ökologischer Prozess, eine Ökologie der Wahrnehmung als Wahrnehmung einer Ökologie im Sinne der affektiven Tönung. Im Konzept der Dramatisierung erfasst Deleuze die transformative Kraft der Erfahrungen in der Aktualisierung einer Idee. Dramatisierung ist Emergenz und Aktualisierung. Es ist ein Prozess der Aufführung, der unabhängig von dem wurde, was er ausdrückt. Deleuze benutzt das Theater als Konzept, um sowohl Lebensprozesse, die Evolution und die Philosophie als auch die Künste zu beschreiben:

Die Welt ist ein Ei, das Ei selbst aber ist ein Theater: Ein Regietheater, in dem die Rollen über die Schauspieler, die Räume über die Rollen, die Idee über die Räume siegen. Mehr noch, Kraft der Komplexität einer Idee und ihrer Beziehungen zu anderen Ideen spielt sich die räumliche Dramatisierung auf mehreren Ebenen ab: In der Konstitution eines inneren Raums, aber auch in der Art und Weise, wie dieser Raum auf die äußere Ausdehnung übergreift, und darin eine Region besetzt.<sup>426</sup>

Eine Idee ist kein geformter Gedanke, die Idee wird zum Prozess, indem sie die Kräfte und Mächte eines Milieus „erleidet“.<sup>427</sup> Das Drama ist das „Erleiden“ der Kräfte der Schöpfungen. Hier ereignet sich ein nicht-/menschliches Theater, in welchem die Welt sich im Werden ausdrückt, das heißt verändert und differenzierend wiederholt. Bewegtbilder (wie das Intro) als Teil dieses Welt-Werdens können so auch als Werden durch Dramatisierung, als Intensivierung, nicht als Repräsentation beschrieben werden.

---

<sup>425</sup> Simondon: Individuation.

<sup>426</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 274.

<sup>427</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 270

Die „Methode der Dramatisierung“ ist keine Anwendung auf jede beliebige Situation, es ist ein pragmatischer Weg Veränderung zu durchleben und darin mit einer emergieren Individuation zu spekulieren. Brian Massumi würde dies als die zwei Dimensionen von pragmatisch und spekulativ verstehen.<sup>428</sup> Extreme Kräfte, erzwungene Bewegungen und Mächte bis hin zur Überschreitung zu Gewalten wirken auf das „Larvensubjekt“<sup>429</sup> und/oder die Idee. Deleuze bezieht sich auf Artauds Theater der Grausamkeit, um das existentielle Drama zu beschreiben. In *Differenz und Wiederholung* sowie in seinem Text zur Dramatisierung als Methode der Philosophie von 1967<sup>430</sup> interessiert sich Deleuze vor allem für das Verhältnis von Individuation und Dramatisierung, um die Differenzen als prozessual, intensiv und produktiv zu denken, nicht als etwas, das schon gegebene Entitäten oder Qualitäten verbindet/trennt. Die Methode des Denkens liest sich zugleich als Weise des Werdens, sie intensiviert reine Akzidentalien, reine Quantitäten, die nicht etwas als ein bestimmtes Mitglied einer Klasse, Gender oder Spezies qualifizieren, also klassifizieren. Die Differenz ist positiv (also keine sekundäre Differenz) ohne aktuell zu sein und produktiv, sie ist nicht substantiell, sie ist nicht ausgedehnt, sondern intensiv. Dramatisierung ist der Prozess eines autonomen Ausdrucksereignisses der Differenz, sie übersetzt nicht eine Idee in Materie: Das Milieu und der Prozess selbst sind ‚Teil‘ der Idee. Im Prozess werden Kräfte machtvolle Attraktoren eines Milieus und diese Kräfte wirken auf einen embryonischen Körper, einen Körper ohne Organe in einem Zustand, der von keinem bereits fertig entwickelten Individuum ertragen werden könnte. Die Welt entsteht damit als ein kontinuierliches Drama: Eine Insel dramatisiert sich geologisch; der Hals einer Schildkröte, deren Halswirbel auf- und abwandert und die Pfoten eines Tiers, die sich im Ei um 180 Grad drehen, dramatisieren sich anatomisch.<sup>431</sup> Aber auch jede Idee durchläuft die Kräfte und den ökologischen Prozess der Dramatisierung eines Milieus als Denken. Es ist die Bewegung geologischer Formationen im Denken und in der Erfahrung. Deleuze schreibt, dass die Kräfte des Felds erfahren werden müssen. Es ist diese Doppelung von Denken und Werden, in der sich eine geologische, animalische, florale und kreative Involution äußert.

In der Dramatisierung wirken Kräfte des Denkens und der Erfahrung durch ein Problem. Das Problem wird nicht als negativ gesehen, es ist vielmehr das, was

---

<sup>428</sup> Vgl. Massumi: *Semblance*, S. 12ff.

<sup>429</sup> Deleuze, *Differenz*, S. 272.

<sup>430</sup> Gilles Deleuze: Die Methode der Dramatisierung, aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer. In: Gilles Deleuze: *Die einsame Insel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 139–170.

<sup>431</sup> Vgl. Deleuze, *Differenz*, S. 272.

herausfordert zu handeln, zu denken und zu werden. Und dieses Potential ist selbst das Feld-Werden von Erfahrungen, wie Lapoujade in Bezug auf Deleuze schreibt und wie es bereits in Bezug auf James angeführt wurde. Dramatisierung ist auch die Affirmation von Erfahrung als fundamentalem Drama von Lebensprozessen. Es ist nicht die Aktivität, die ein Individuum unternimmt, sondern eine Individuation, die dramatisch performed wird und *nur* performed wird, ohne das noch nicht geformte Milieu, aus dem sie emergiert, darzustellen. Vielmehr *drückt* sie es aus. Simondon, auf den sich Deleuze hier bezieht, schreibt über die Individuation als Theater seiner selbst. Man kann dies als Emergenz und Prozess der Formation aus dem energetischen Exzess eines präindividuellen Feldes verstehen. Indi-Drama-Differentiation/-*zierung* ist also kontinuierliche Differenzierung jeden Werdens und zur gleichen Zeit eine Methode, eine Philosophie der Biologie und von Lebensprozessen, wie Deleuze sie bei Darwin, Ruyer und de Baer findet. Dramatisierungen sind die Affizierungen des Denkens. Denken wird als Intensivierung affektiver Tendenzen verstanden und gleichzeitig als die Untrennbarkeit von Denken und Prozessen des Werdens.

Die Aktualisierung einer Idee als Prozess (sowohl in der Biologie als auch in der Philosophie) ist immer ein existentielles Unternehmen, es ist aber auch nicht auf diese Bereiche beschränkt, sondern kann sich genauso in den Künsten äußern. Das Drama ist das, was die Aktualisierung zu einer ökologischen Aktivität und Erfahrung noch nicht geformter Differentiale, also dem Differentiiierenden, macht. Als solche ist die Dramatisierung eine wirkliche Schöpfung, nicht nur die Verwirklichung einer immateriellen Idee, die das Individuum/Subjekt hat. Wie Deleuze im obigen Zitat schreibt, ist eine Dramatisierung z.B. nicht nur ein Ausdruck der Gene, sondern eine ökologische Aktivität. Sie wird zum Denken einer Ökologie oder eines Milieus, eines Feldes von Erfahrungen bzw. zur Erfahrung als Ausdruck eines Feldes, seiner Spannungen und Potentiale.

Deleuze entwickelt Dramatisierung als den Akt der Aufführung, den das embryonische Leben durchläuft, indem es wird. Dabei realisiert es nicht bloß die Qualitäten der erwachsenen Spezies, der er entstammt bzw. die ihn zeugte, vielmehr ist das Durchlaufen ein fundamental bedeutsamer Prozess der Ontogenese selbst, der auch die Grenzen der Spezies verschiebt. Es ist die fast nicht aushaltbare Formierung von Individuum und Milieu, aus dem das Neue emergiert. Und dies ist das Moment, wenn philosophische Methode und Techniken des Werdens ununterscheidbar werden. Hier emergiert das Neue, indem es das Milieu different wiederholt und dabei eine Konsistenz entwickelt, die

nicht außerhalb ihres Prozesses steht. Massumi nennt dies das „drama of an experiences self-enjoyment in the act“ oder: „The virtual is abstractly lived as the experience runs through itself, from one limit of its unfolding to the other (...)“<sup>432</sup> Nicht nur das Milieu als Raum, sondern die Zeit der Dramatisierung ist von fundamtaler, transformatorischer Bedeutung. Die Zeit, Dauer sowie Raum sind fundamentale Koordinaten des Prozesses, ihre Koordinaten sind die Karte oder das Diagramm der Empfindung.

Das macht die Zeit-Dynamik des Prozesses, seine Geschwindigkeiten und Langsamkeiten zum fundamentalen Aspekt der Individuation durch Dramatisierung: „Man erschafft andere Räume durch kontrahierte oder entspannte Zeitabläufe, je nach Beschleunigungs- oder Verzögerungsquotient.“<sup>433</sup> Diese zeiträumlichen Dynamiken, dieses Feld-Werden ist fundamental kreativ, produktiv und nicht die vorgegebene materielle Ausdehnung eines ideellen Bildes. Dramatisierung ist die Kraft des Prozesses, der zu einer kreativen Spannung, einem Grad der Kontraktion der Erfahrung führt, die nicht im Gegensatz zur Materie gedacht ist.

Im Begriff der Dramatisierung führt Deleuze seinen an James (und Kant) geschulten transzendentalen Empirismus und den Begriff der Individuation zusammen, um den Prozess der Dramatisierung als Aktualisierung, sowohl als Differenzierung als auch als Intensivierung, denken zu können. Dramatisierung bezeichnet die Schaffung eines transzendentalen Feldes einer Verzeiträumlichung von Erfahrung, einer Aufführung im dramatischen Prozess ohne vorhergehendes Skript, eine Improvisation oder ein Regietheater: „reine Inszenierung ohne Autor, ohne Akteur und ohne Subjekte“<sup>434</sup>

In der Dramatisierung fließen das Denken der Individuation, jener energetischen, physikalischen und psychischen Prozesse, die auf ein Individuum hin tendieren, aber kein Individuum darstellen und die Erfahrung des Werdens zusammen. Erfahrung ist die Intensität, die selbst differiert und das Differentiierte dadurch differenziert, also das nicht Homogene, aber auch nicht bereits ideenähnlich geformte Virtuelle auf dem Weg zu seiner Aktualisierung.

Dramatisierung ist so die differente Wiederholung des noch nicht Konstituierten, gleichwohl differentiierten Milieus auf dem analog zum Regietheater die Materie und die

---

<sup>432</sup> Massumi: *Semblance*, S. 16. „The Universality of surprise as a constitutive force makes the process of the ‚actualization‘ through which potential runs an existential drama. Actualization, for Deleuze, is the existentializing ‚dramatization‘ of pure, abstract potential (the virtual ‚Idea‘).“ (Ebd.).

<sup>433</sup> Deleuze, *Differenz*, 273.

<sup>434</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 276.

Prozesse improvisieren: „Dramatisierung ist die Differenzierung der Differenzierung, qualitativ und quantitativ zugleich.“<sup>435</sup>

Dramatisierung ist aber auch eine Methode, so Deleuze in seinem 1967 gehaltenen Vortrag vor dem philosophischen Kolloquium an der Sorbonne, denn sie drückt sich als Bejahung dieser raumzeitlichen Dynamiken in einer intensivierenden Frageform aus.

Diagramme antizipieren und operieren als emergente Techniken des Werdens. Sie sind immanente Konzepte. Eine Dramatisierung ist auch als ein Diagramm zu verstehen, es beschreibt das „Wie?“ „Wodurch?“ „Wer?“ nicht das substantielle „Was?“ einer Ökologie oder eines Milieus, nicht das Handeln eines bereits fertigen Subjekts. Die Fragen „Wie?“ „Wer?“ und „Wodurch?“ zeichnen sich gegenüber dem substantiellen „Was?“ aus. Sie bezeichnen Deleuze philosophische Methode und zugleich die der Aktualisierung:

Die Individuation: sie ist es, die auf die Frage welches antwortet, wie schon die Idee auf die Frage Wieviel? Und wie? Antwortete. „Welches“ ist stets eine Intensität...Die Individuation ist der Akt der Intensität, der die Differentialverhältnisse dazu bestimmt, sich gemäß den Differenzierungslinien in den von ihr geschaffenen Qualitäten und Ausdehnungen zu aktualisieren. Daher lautet die vollständige Begriffsbildung *Indi-Drama-Differentiation/ zierung*.<sup>436</sup>

Man kann das Intro von *True Detective* als Dramatisierung bezeichnen: Keine bereits vollständig existierende platonische Idee wird materiell umgesetzt; mit Simondon könnte man sagen, jede Individuation ist allererst die Inszenierung der Individuation, die sie informiert. Die Materie ist dabei nicht Trägerin der Form, sondern die Kommunikation zwischen Form und Materie informiert den Prozess des Dramas.

Durch das Denken der Virtualität beginnt Dramatisierung in der Mitte – sie hat keinen ursprünglichen Anfang, sondern wird im und durch ein Milieu. Dramatisierung beschreibt so, dass die Welt ereignishaft entsteht und nicht als Realisierung eines bereits vorhandenen *Blueprints* fungiert. Vielmehr verselbstständigen sich in der Aufführung die Prozesse und gewinnen eine eigene Qualität als Dynamik der Entfaltung eines Prozesses.<sup>437</sup>

Wie ich Abschnitt davor gezeigt habe, intensiviert und dramatisiert das Intro von *True Detective* Sujets und Motive sowie ästhetische Verfahren der Serie, die es einleitet. Einerseits kann man dies als forschende Verdichtung im Diagramm bezeichnen, andererseits ist dies eine performative Dramatisierung der Atmosphäre, die sich selbst im

---

<sup>435</sup> Deleuze, *Differenz*, S. 275.

<sup>436</sup> Vgl. Deleuze: *Differenz*, S. 311.

<sup>437</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 274.

Modus von Individuation und Milieu abspielt und Erfahrung zum Ausgangspunkt eines von der Handlung abstrahierenden und ästhetischen Verfahrens macht. Die mediale Collage des Intros wird hier zu einem dramatisierenden Gefüge, welches in sich verdichtet und intensiviert eine Rezeptionsleistung zwischen zwei Medien und zwischen menschlichen Regisseur\_innen und Produzent\_innen als erneute Produktionsleistung hervorbringt. Diese haben das Intro gleichsam als atmosphärischen Metakommentar auf die Serie konzipiert. Dabei geht der Sinn dessen, was sich verdichtend zeigt, nicht in den Intentionen des Produktionsteams des Intros auf, wie es ja auch die Serie oder andere künstlerische Leistungen nicht tun.

Analog ist dies auch für die Collagen zu verstehen: Auch sie sind, mit anderen Mitteln, spontaner, vorläufiger und unter anderen Bedingungen eine Dramatisierung bzw. eine Indi-/Drama-/Differetiation/-zierung des atmosphärisch-affektiven Milieus der Serie *True Blood* und des Films *The Dark Knight*: einer Ökologie aus Bildern und Tönen, Narrationen und Mikro-narrationen, die in Form der Collage dramatisiert wird. So steht auch hier die Collage nicht für das Subjekt ein, sondern diagrammatisiert die Prozesse der Informierung eines neuen Prozesses, in dem sich nicht-linear ein Feld ausdrückt und im Prozess der medialen Rezeption ein neues Feld/Milieu konstituiert.

In dieser Arbeit werde ich immer wieder auf das schöpferische Prinzip des Virtuellen und seines Ausdrucks als Dramatisierung zurückkommen. Die Nicht-Linearität des Ausdrucks wird zum bestimmenden Prinzip dessen, was konventionell als Wirkung beschrieben werden würde. Die Collage und das Interview, die visuellen und sprachlichen Konzepte sind der Ausdruck eines Milieus. Dies umfasst, wie ich weiter unten mit Whiteheads Begriff der affektiven Tönung argumentiere, die Prozesse, Ereignisse und Wahrnehmungen eines Feldes, als dessen Dramatisierung und Individuation sich die Forschungsmaterialien aktualisieren. Zunächst möchte ich aber noch einmal genauer die Implikationen für einen Begriff medialer Erfahrungen herausstellen, die vor allem aus der Lektüre James' resultieren, in welcher das Subjekt nicht mehr Dreh- und Angelpunkt der empirischen Forschung ist.

#### **4.5 Erfahrung als Werden des Mediums**

Erfahrung dramatisiert und intensiviert relationale Operationen, die transversal – als Trans- und Infra-Individuationen – zu menschlichen Subjekten emergieren. Es ist weniger das mediale Produkt, als das emergierende Feld der Erfahrungen, welches in einer nicht-anthropozentrischen Perspektive auf mediale Erfahrungen relevant ist.

Mediale Erfahrungen sind dann pragmatisch radikal empirisch gedacht, eine Dis-/Kontinuität zwischen maschinischen Praktiken, Dispositiven im Übergang und als Relation: eine Assemblage, deren Teile gegenüber ihren diagrammatischen Intra-Aktionen nicht präexistieren. Techniken der Erfahrungen und technische Apparate, Diagramme von Erfahrungen und Mediendispositive sind transitorische Netzwerke, deren Dis-/Kontinuitäten zu neuen Erfahrungen führen.

Erfahrungen werden also auch nicht nur *von*, sondern *durch* mediale Artefakte in Form audio-visueller Medien gemacht. Wir nehmen diese immer getrennt als Dispositive der Erfahrung bzw. Wahrnehmung oder als durch Menschen wahrgenommen wahr. Erfahrung webt aber dis-/kontinuierliche Texturen als Form medialer Erfahrung sowie als ihre Form der Hervorbringung neuer Erfahrungen, als Publikum und Zuschauer\_innen. Sie werden ästhetisch, technisch und daher ontogenetisch in der Dramatisierung des noch nicht gegebenen Virtuellen aufgenommen. Diese Expression in-formiert piktoriale, visuelle, auditorische, menschliche sowie nichtmenschliche Individuationen: Filme, Praktiken, Formate, Genres und vieles mehr. Es führt zu anderen Empfindungsblöcken, Weisen der Wahrnehmung, Begehren, Fantum, anderen Filmen sowie Fernsehsendungen. Es führt zu Individuation oder Weisen der Individuation, die nicht notwendigerweise zu einem Subjekt gehören oder ein Subjekt hervorbringen, sondern transversal emergieren und operieren. Individuation durch die Dramatisierung gelesen ist die In-Formierung von Differenzen. Die Differentiation und die Differenzierung gehen über das Subjekt hinaus, sie durchziehen es. Filmische und audiovisuelle Bewegtbildformen, wie das Intro von *True Detective* und anderen Sequenzen und Collagen, sind aus Erfahrungen gemacht, werden als Relation sowie als Dynamik Geschwindigkeiten, Langsamkeiten und als Übergänge erfahren. Erfahrung wird eine ontogenetische Kraft, die nicht notwendig zu einer menschlichen oder anthropomorphen Form tendiert, sondern die als maschinische Individuationen existieren, in denen diagrammatisch Inhalt und Ausdruck nicht getrennt werden. Medienereignisse sind selbst Individuationen und Erfahrungen, sie werden nicht nur durch Menschen erfahren, sondern bringen Prozesse und Erfahrungen quer zu, oberhalb und unterhalb von diesen, in nicht/menschlichen Assemblagen, Empfindungsblöcken und Ökologien nicht-menschlicher Erfahrungen hervor.

Mediale Erfahrung ist auch „pragmatisch“ lesbar als ein Kontinuum zwischen Praktiken, Maschinen und Dingen in Transition und Relation. Techniken der Erfahrung und

Technik, Diagramm der Erfahrung und mediales Dispositiv wären hier transitorische Netzwerke, deren Dis-/Kontinuitäten selbst erfahren würden.

Erfahrung machen so auch die Dinge und medialen Artefakte, Praktiken und medialen Formate, die wir normalerweise als Erfahrungsinhalte oder Formen verstehen bzw. als Dispositive der Erfahrung bezeichnen würden.

Erfahrung produziert in erster Hinsicht neue Erfahrungen, sie dramatisiert das nicht Gegebene. Sie in-formiert ebenso bildhafte wie menschliche Individuationen, Filme, Praktiken und vieles mehr. Sie in-formiert das Hund-Werden und Fernseher anbellend und Lichtwellen, die auf anderen Wellen treffen. Sie kann Affekt-Perzept-Blöcke hervorbringen, eigene Individuationen oder „Weisen der Individuation“, wie Deleuze und Guattari die Diesheiten beschreiben, als „ein Licht des Tages, ein Wehen des Windes, ein Hund wird eine Straße bei Virginia Woolf“:

Es gibt einen Modus der Individuation, der sich sehr stark von dem einer Person, eines Subjekts, eines Dinges oder einer Substanz unterscheidet. Wir haben dafür den Namen *Haecceitas*, *Diesheit*, reserviert. Eine Jahreszeit, ein Winter, ein Sommer, eine Stunde oder ein Datum haben eine vollkommene Individualität, der es an nichts fehlt, auch wenn sie nicht mit der eines Dinges oder eines Subjektes zu verwechseln ist. Sie sind in dem Sinne Diesheiten, daß in ihnen alles ein Verhältnis von Bewegungen und Ruhe zwischen Molekülen oder Teilchen ist, ein Vermögen zu affizieren oder affiziert zu werden.<sup>438</sup>

Auf der empirischen Ebene, die wir normalerweise als dem radikal empirischen Feld ‚übergeordnete‘ Ebene der Rezeptionsforschung verstehen, kann Erfahrung zu sprachlichen Konzepten, bildhaften, filmischen, menschlichen und nichtmenschlichen Erfahrungsindividuation führen. Jedoch sind dies nicht zwangsläufig subjektive Erfahrungen oder nicht zu gebrauchende Erfahrungen. Diese Individuationen ereignen sich in erster Linie als prozesshafte Relationen und sie können eine Praktik oder Existenzweise werden, die kein Subjekt repräsentiert. Als Weise des Werdens nehmen sie eine atmosphärisch-ökologische Bedeutung im Sinne der *Haecceitas* (Weisen der Individuation) an.

Es entstehen im Erfahrungsereignis neue Affekt-Perzept-Blöcke, Dramen des Lebens, Weisen der Werdens, Erfahrungen als Mehr-als Erfahrung, als Erfahrung des Erfahrens. Dramatisierung wäre als Ereignis des intensiven Differenzierens von Erfahrung, ihre Information selbst, nicht die Formung von etwas bereits existierendem, z.B. einer passiven Materie, zu verstehen.

---

<sup>438</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 354f.



#### 4.6 Vom Radikalen Empirismus zur Affektiven Tönung: Collage als Erfahrung 2

William James Begriff der Erfahrung ist radikal immanent und prozessphilosophisch: Erfahrung bildet den Grundstoff einer Welt, die selbst aus Erfahrung besteht. Er unterscheidet wie Whitehead nicht in zwei ontologisch getrennte Sphären, Dinge und die Wahrnehmung dieser. In James und Whitehead lässt sich eine ganze Philosophie bzw. eine Kosmologie der Zuschauer\_innen-Wahrnehmung entdecken.

The subject-object-relation can be conceived as recipient and provocateur where the fact provoked is an affective tone about the status of the provocateur in the provoked experience. Also the total provoked occasion is a totality involving many such examples of provocation. Again this phrasing is unfortunate, for the word recipient suggests a passivity which is erroneous.<sup>439</sup>

Whitehead betont dabei stärker als James die Ereignisse der Aufnahme, der Prehension, die die Grundlage für ein Denken der Rezeption bilden kann: Dinge (Wahrnehmungsobjekte) werden in einer Kettung von Wahrnehmungen, Prehensionen, die durch eine affektive Mikrodynamik der Beziehungsbildungen bestimmt werden, erfasst. Das Werden der Dinge in der Welt ist ähnlich wie bei James nicht von ihrer Erfassung abgetrennt. Wie Erfahrung beschreibt der häufig stärker kognitivistisch assoziierte Begriff der Wahrnehmung jedoch einen ähnlichen Sachverhalt: Er geht von Vorgängen des Erfassens aus, James würde dies Erfahrungen nennen. (Im Englischen schreibt auch Whitehead von „occasions of experience“<sup>440</sup>, ich werde in dieser Arbeit zwischen beiden Begriffen wechseln). Erfahrung wurde in Whiteheads Begriff der Wahrnehmung durch dessen James-Lektüre geprägt. Whitehead beschreibt Wahrnehmung noch stärker ökologisch und vor allem atmosphärisch. Sie betrifft bzw. umfasst ein ganzes Feld. Ökologie beschreibt eine Atmosphäre, die die Vorgänge der Erfassung nicht nur beeinflusst oder formt, sondern aus der Erfassung resultiert. Ein Feld erfasst sich selbst als Wahrnehmung. In die konkrete Wahrnehmung geht auch immer ein atmosphärischer, abstrakter Hintergrund ein, der sich nie vollkommen von der manifesten Wahrnehmung abgrenzen lässt und doch nicht in ihr aufgeht. Dieser Begriff der Wahrnehmung kann für die Lektüre von Medienrezeptionen fruchtbar gemacht werden. Wie im Begriff des Deleuzo-Guattari'schen Affekt-Perzept-Blocks, in welchem sich Materialien und Farben sowie Kräfte intensivierend ausdrücken, bestehen auch mediale Apparaturen aus Wahrnehmungen und Affizierungen. In der Interaktion

---

<sup>439</sup> Alfred North Whitehead: *Adventures of Ideas*. New York: The Free Press, 1967, hier S. 176.

<sup>440</sup> Whitehead: *Ideas*, S. 177.

miteinander, aber auch mit Subjekten und Objekten, bilden sich Ereignisse heraus, die subjektive und objektive Pole des Erlebens hervorbringen.

Wie wird Whitehead und James folgend der Film ‚aufgenommen‘ bzw. was wird aufgenommen im Sinne von rezipiert? Die Praxis der Collage kann selbst als ein affektiver Prozess beschrieben werden, entsprechend Whiteheads Formulierung: „the force and liveliness of one occasion of experience enters into the character of the succeeding occasions“.<sup>441</sup>

Mit dem Begriff der affektiven Tönung beschreibt Whitehead das *Mehr-als* des Prozesses.<sup>442</sup> Das Ereignis der Wahrnehmung ist der Welt und den Dingen zu eigen. Die Dinge nehmen ähnlich wie in James' Begriff der Erfahrung, in dem sich dies auf ihre Veränderung bezog, ihr Werden wahr. Es sind jedoch den Prozessen, nicht den Entitäten zugeordnete Pole von Subjektivität und Objektivität, die sich im Ereignis der Wahrnehmung herausbilden. Sie transformieren sich ständig, da die Wahrnehmung von Dingen, Objekten und Subjekten zirkuliert. Die Ereignissubjekte und Objekte, die in den Ereignisketten entstehen, sind durch die affektive Tönung verbunden. Diese bezeichnet die Weise oder Dynamik ihrer Verbindung. Whitehead beschreibt ihr „Aufkommen“ von den Dingen ausgehend, deren „Relevanz (...) bereits gegeben ist“,<sup>443</sup> die also ihre Relationen selbst herstellen, indem ihnen ein Schatten, eine Korona ihrer selbst vorausleuchtet, James würde es „fringes“ nennen. Es ist nicht nur der Affekt eines Subjekts, vielmehr ist es die Prozessdynamik und damit „Richtung“ des Erfassens, die Erlebniskontur, die bestimmt, was „of concern“<sup>444</sup> ist.

Thus the process of experiencing is constituted by the reception of objects into the unity of that complex occasion which is the process itself. The process creates itself, but it does not create the objects which it receives as factors of its own nature.<sup>445</sup>

---

<sup>441</sup> Whitehead: *Ideas*, S. 184.

<sup>442</sup> Deleuze und Guattari beschreiben diese Weisen des Prozesses als Modus der Individuation, eine Haecceitas: „Eine Haecceitas ist ein regelrechtes Gefüge in seiner individuierten Gesamtheit, und sie wird durch einen Längen- und durch einen Breitengrad definiert, durch Geschwindigkeiten und Affekte, und zwar unabhängig von Formen und Subjekten, die nur zu einer anderen Ebene gehören.[...] Man kann höchstens einen Unterschied zwischen Diesheiten von Gefügen (ein Körper, der nur als Längen- und Breitengrad betrachtet wird) und Diesheiten von Zwischengefügen machen, die auch die Potentialitäten des Werdens im Inneren jedes Gefüges kennzeichnen (der Schnittpunkt von Länge und Breite). Aber beide sind eigentlich nicht voneinander zu trennen. Klima, Wind, Jahreszeit oder Stunde haben kein anderes Wesen als Dinge, Tiere und Personen, die sie bevölkern, die ihnen folgen, in ihnen schlafen oder aufwachen.“ (Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 357)

<sup>443</sup> Alfred North Whitehead: *Abenteuer der Ideen*, aus dem Englischen von Eberhard Bubser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 326.

<sup>444</sup> Whitehead: *Ideas*, S. 176.

<sup>445</sup> Whitehead: *Ideas*, S. 179.

Diese sind allerdings nicht als Intentionalität, sondern als Prozess der Aktualisierung, die als immanentes Prozessziel fungiert, zu verstehen. „Ein Erlebnisvorgang ist Subjekt im Hinblick auf die Aktivität, in der es um ein bestimmtes Objekt geht.“<sup>446</sup> Die subjektive Form des Erfassens ist die affektive Tönung, die den „Erlebnisvorgang“ bestimmt. Die Form der Aktualisierung ist selbst eine raumzeitliche Erlebniskontur, d.h. prozessual zu denken. Sie ist nicht von vornherein bestimmt, vielmehr wird sie sich in ihrer Richtung aktualisiert haben.

Die Collage nun ist, was man mit Whitehead eine „Gesellschaft von Vorgängen“ nennen könnte. Diese bilden selbst Beziehungen zwischen Subjektivitäten und Objektivitäten als plurales Ensembles immanenter Kreativität:

The creativity is the actualization of potentiality, and the process of actualization is an occasion of experiencing. Thus viewed in abstraction objects are passive but viewed in confunction they carry the creativity which drives the world. The process of creation is the form of unity of the universe.<sup>447</sup>

Schon die Bilder ordnen eine Vielzahl an Perspektiven, Wahrnehmungen und Perzepten an, die einander in einer Kettung zugeordnet sind, durch die je einander sich Ereignisse der Prehension herausbilden. Die Praxis der Collage, ihre Herstellung ist in Begriffen der Prehension und der affektiven Tönung beschreibbar. Dabei geht es nicht um einen ursprünglichen Affekt, der im Subjekt stattfand und sich dann in der Collage ausdrückt. Vielmehr sind die Collage und ihre Anfertigung Teil einer „Kettung von Ereignissen“, die nicht linear durch einander verursacht werden. Sie äußert sich als Subjektivität und Objektivität, als gegenseitige Vorgänge des Erfassens, in der affektiven Tönung des Ereignisses des Films. Die Collage ist darüber hinaus selbst entstanden durch affektive Tönungen einzelner Ereignisse, die sich getragen von der affektiven Tönung im nicht-linear fortschreitenden Prozess aktualisieren. Die Auswahl der Bilder, das Anordnen, Schneiden, Reißen und Kleben bilden einen Prozess, der sich im Lichte einer Dynamik aktualisiert, die als affektiv beschreibbar ist. Dabei ist es zentral, dass der Affekt in den Prozess selbst eingeht. Affekt ist hier prozessual gedacht: Es gibt kein Subjekt, das einen Affekt empfindet und diesen als Collage (bewusst oder unbewusst) anordnet, die Aktualisierung und damit die Materialität der Hervorbringung einer Collage/eines Interviews (...) ist. Aber es gibt auch keinen Prozess, der eine affektive Tönung *hat*, vielmehr *ist* die affektive Tönung die Weise seines Werdens, sein Geschehen und damit

---

<sup>446</sup> Whitehead: *Ideen*, S. 327.

<sup>447</sup> Whitehead: *Ideen*, S. 179.

auch die ereignishaft-kristallförmige Entstehung von Subjektivitäten und Objektivitäten „of concern“: „concernedness is of the essence of perception.“<sup>448</sup>

Was geschieht, ist das *Wie* des Geschehens, eine Richtung oder ein Vektor des Werdens und seiner Wahrnehmung. Die Wahrnehmung ist somit nicht von der Collage abgeschlossen, sondern dauert in der Anfertigung und darüber hinaus. Nur ein kleiner Ausschnitt aus einem viel weiteren Wachstum kristalliner Erfahrung kann hier betrachtet werden bzw. wird hier aktualisiert. Erleben ist selbst Prozess, aber nicht linear gedacht. Aufgenommen werden nicht nur vergangene Ereignisse, sondern auch Objekte: „Thus primarily the term ‚object‘ expresses the relation of the entity (...) to one or more occasions of experiencing“<sup>449</sup>

Dies können z.B. auch Farben oder Konzepte sein, also abstrakte ‚Objekte‘. Die Collage ist nicht nur ein „Block aus Affekten und Perzepten“, sondern auch ein Prozess, eine anhaltende, kristalline, ereignisoffene jedoch dynamische und konsistente Form der Affizierung. Erfahrung, so hatte schon James argumentiert, findet nicht im Subjekt, sondern in der Welt statt. Man kann nun eine radikal nicht lineare Dauer aus Wahrnehmungen mit Whitehead postulieren, die sich an das Ereignis der Filmwahrnehmung und -erfahrung anschließt: Sie bringt eine Assemblage aus Wahrnehmung und Erfahrung hervor, Prozesse der Wahrnehmung und Subjekt-Objekt-Subjekt-Relationen, die sich quer zu Körpern, Dingen und Medien ereignen. Wahrnehmung (mit Whitehead) bzw. Erfahrung (mit James), die sich in den Materialisierungen von Rezeptionsforschungen (hier wären dies Interviews, Gruppendiskussionen und Collagen) niederschlägt, ist nicht subjektiv zu beschreiben. Sie ist ein dauernder, produktiver Prozess des Werdens von Subjektivitäten und Objektivitäten. Die Collage und das Interview sind daher auch keine Repräsentationen eines Ereignisses und seiner Aktualisierungen. Eine Collage besteht als Diagramm eines bestimmten Prozesses der Wahrnehmung fort und ist zugleich das Werden mannigfaltiger Prozesse. Wahrnehmung bzw. Erfahrung ist ganz einfach der Materialisierung und dem Werden der Collage nicht entgegengesetzt. In ihrem Prozess entstehen vielfältige Subjektivitäten und Objektivitäten, die Vorangegangenes aufnehmen und durch ihre Dynamik Zukünftiges antizipieren. Die Funktionsweise und die Themen der Collagen, ihr ‚Sujet‘ ist daher auch wie im Einzelnen argumentiert werden soll, auf heterogene Weise selbst in Weisen des Werdens und gleichzeitigen Vergehens artikuliert.

---

<sup>448</sup> Whitehead: *Ideas*, S. 180.

<sup>449</sup> Whitehead: *Ideas*, S. 178.

Die Gleichzeitigkeit von Subjektivitäten und möglichem Objekt-Sein zieht sich durch alle hier besprochenen Bilder. So erscheint die Wahrnehmung selbst als Prozess – und wie in einem späteren Kapitel herausgestellt werden soll – als Bewegung.<sup>450</sup> Die Collage ist somit Einheit und Vielheit des Wahrnehmungsereignisses, um es mit James zu sagen. Die Wahrnehmung als Kettung bewegt sich jenseits von konjunktiv und disjunktiv. Die Collage lässt das Heterogene unaufgelöst nebeneinander bestehen. Sie besteht nicht von vornherein als Idee, sondern erscheint als Prozess, der immer wieder affektive Tönungen produziert und aufnimmt, die sich durch mannigfaltige Aktualisierungen von Ereignissen manifestieren und immer an einem Mehr, einer abstrakten Ökologie der Wahrnehmung partizipieren, die sie mit hervorbringt. Dabei betrachte ich die Collage nicht als Dokumentation dieses Prozesses, sondern als andauerndes transduktives Werden, dessen Dynamiken sich analog aber nicht repräsentativ in der Analyse fortsetzen. Diese ‚Fortsetzung‘ ist jedoch nicht als Aufgreifen der Präsenz des Affekts gedacht, sondern als sich auf einer anderen Ebene, der des wissenschaftlichen Denkens fortsetzende Dynamik. Die affektive Tönung drückt sich in Ereignissen aus, die diese nicht linear wiedergeben, sondern sich in einem Modulieren dieser Aufnahme ausdrückt. Diese Modulation und Aufnahme besteht aus vielen Mikroschritten, die auch die Collagen als Mikroereignisse, eine Gesellschaft von Vorgängen, beschreibbar machen.

Die Form der Wahrnehmung ist selbst mediale Ontogenese, d.h. sie fließt zentral in den Konstitutionsprozess des medialen Objekts Collage ein, lässt sich aber in vielfacher Hinsicht auch auf anderen atmosphärische Medien (wie das Intro) übertragen. Die Collage selbst ist eine Wahrnehmungsform oder ein Wahrnehmungsereignis, welches nicht das Subjekt repräsentiert, sondern eine Gesellschaft aus Subjektivitäten und Objektivitäten bildet. Das Diagramm der Wahrnehmung ist die Aktualisierung einer Form, eine Dramatisierung als Prozess, die im Werden eine Idee und ein Milieu verkörpert. Das mediale Produkt ist zugleich als affektive Tönung die Form seines Werdens als Wahrnehmungsereignis. Die Collage ist eine Form der Wahrnehmung, d.h. sie kann über Wahrnehmung und nicht repräsentational als Aufnahme vorheriger Ereignisse etwas über Perzepte und Konzepte der Serie aussagen. Allerdings besteht sie selbst aus Perzepten und Affekten, die bestimmte Wahrnehmungen aktualisieren. Die Collage aktualisiert in Form der Erfahrung und des Prozesses, der Bewegung und Dauer mögliche Wahrnehmungsereignisse. Zugleich sagt sie etwas über Wahrnehmungen in

---

<sup>450</sup> Dort zeige ich, wie sich die Collage als Diagramm eines Werdens, welches sich zugleich als Dauer seines Vergehens und Entstehens materialisiert.

spezifischen Kontexten aus, da sie selbst aus diesen entsteht. Massumi beschreibt die affektive Tönung nicht als Inhalt eines Moments, sondern als „mutual immanence“. Die Stimmung eines Ereignisses ist nicht im Subjekt, vielmehr befindet sich dieses in der Stimmung oder Atmosphäre: „What Whitehead calls affective tonality is something we find ourselves in, rather than finding in ourselves“.<sup>451</sup> Affektive Tönung ist keine linearkausale Beeinflussung oder eine linear abzuleitende Folge, Massumi nennt sie „carry-over“: „What it does carry-over is the qualitative nature of what happens. It gives an abstract purely qualitative background continuity to the two moments“.<sup>452</sup>

Wie bei James gibt es eine Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität. Die affektive Tönung ist den Worten, die geäußert werden, nicht entgegengesetzt. Sie besteht nicht aus einem bestimmten Gefühl, sondern aus virtuellen Mikrointervallen, angefüllt mit abstrakt gefühlten Affekten. Als „weather patterns“ der Erfahrung umgeben sie als Feld die Subjekte der Erfahrung. Das „carry-over“ des Ereignisses verbindet nicht-linear und dis-/kontinuierlich das Ereignis des Schauens mit der Anfertigung der Collage. Es bildet das affektive Environment und ist allen produzierten Gegenständen immanent. Jedoch fungiert es darin nicht als Abbildung oder Repräsentation, sondern als das affektive Milieu aufnehmend und transformierend. Die affektive Tonalität ist nicht nur als Stimmung eines Milieus zu denken, sie ist auch prozessual. Es ist nicht etwas, was über den Prozess hinweg gleicht bleibt, sondern die Dynamik des Prozesses selbst, zu dessen Teil die Aufnahme gehört oder beiträgt, über den der Prozess jedoch auch verändert wird.

The thoughtfelt continuity of the anger is the virtual event of an unperceived background continuity leading from one moment (or occasion) to the next. The anger doesn't determine what happens one-to-one, specific cause to linear effect. This affective tone is not a cause in that sense. It's a carry-over. What it does is carry across the qualitative background nature of what happens.<sup>453</sup>

Während die Worte des Ärgers diskontinuierlich folgen, bildet die affektive Tönung eine alles umhüllende Kontinuität: „anger as subjective form is non-sensuous perception of the past emotion.“<sup>454</sup>

Kontinuität und Diskontinuität sind jedoch nicht zu trennen, sondern wie virtuelle und aktuelle Seiten eines Ereignisses zu denken. In der Affektivität ereignen sich die Worte, sie produzieren jedoch auch die affektive Tönung. Beides folgt nicht linear auseinander.

---

<sup>451</sup> Massumi, *Semblance*, S. 65.

<sup>452</sup> Ebd..

<sup>453</sup> Massumi, *Semblance*, S. 65.

<sup>454</sup> Whitehead, *Ideas*, S. 183.

Weder sind die Worte einfach nur Ausdruck des Gefühls, noch ist das Gefühl Ausdruck der Worte. Die virtuelle Ebene hat eine ebensolche Autonomie wie die Expression der affektiven Tönung. Dennoch sind sie nicht unabhängig, die affektive Tönung ist nicht der Inhalt des Satzes, es ist die Weise, wie die Worte sich entfalten. Dabei nehmen auch die Wörter die Weise, wie sie geäußert werden, welche Dynamik ihnen innewohnt, die affektive Tonalität, auf und stellen diese zugleich her. Die Collagen, ihre Dynamiken, Operationen, Bewegungen sind so dis-/kontinuierlicher Teil der Entfaltung eines Prozesses im „affektiven Wetter“ des Films oder der Serie, so wie sie selbst ein „weather pattern“ der Erfahrung formen. Sie sind Teil und Gegenstand einer affektiven Tönung eines Films/einer Serie, ohne dass sie dessen affektive Tönung abbilden. Sie sind selbst ein Übertragungsereignis, das in sich dauert und einen Prozess der Inflexion, der Ab- und Umbildung und der Interferenzen herstellt. Und doch sind sie Teil einer dadurch hergestellten Kontinuität, die Whitehead als nicht-linear beschreibt und die als Realität der Relationen, die eine kontinuierliche Wahrnehmung von Zusammenhängen von Mikroereignissen, ein „Feld von Mikroereignissen“<sup>455</sup> herstellt.

---

<sup>455</sup> Erin Manning hat diesen Ausdruck einmal im Rahmen eines Workshops zu Whitehead gebraucht.

## 5 Die Collage als Diagramm der Erfahrung: Individuationen und *Engenderings*

Wenn ein audiovisuelles Medium aus Erfahrungen besteht und diese im Modus der Erfahrung diagrammatisiert wird bzw. sich Medien in diagrammatischen Prozessen aufeinander beziehen, welche Implikationen hat dies für die Analyse der Zuschauer\_innen-Collagen? Im Folgenden möchte ich den Begriff des Erfahrungsdiagramms mit seinen dramatisierenden Dimensionen konkreter für die Forschung mit Zuschauer\_innen-Gefügen entwickeln und den Korpus der Medien der Forschung durch Collagen und Aussagen erweitern. Anstatt audiovisueller Bewegtbild-Collagen geht es nun um die Dimension der Rezeption als Affektion und Perzeption in Zuschauer\_innengefügen, ohne dies vollkommen von den anderen Medien abzutrennen. Im Gefüge geht es ja gerade nicht um eine linear-kausale Verursachungslogik, sondern um ein Zirkulationen, dessen Teil die Zuschauer\_innen-Assemblagen sind. Im zweiten Teil initiere ich eine Diskussion, die den durch die Dramatisierung stark gemachten Begriff der Individuation sowie das anknüpfende Konzept des *Engenderings* (Manning), Wahrnehmung und Gender aufeinander bezieht.

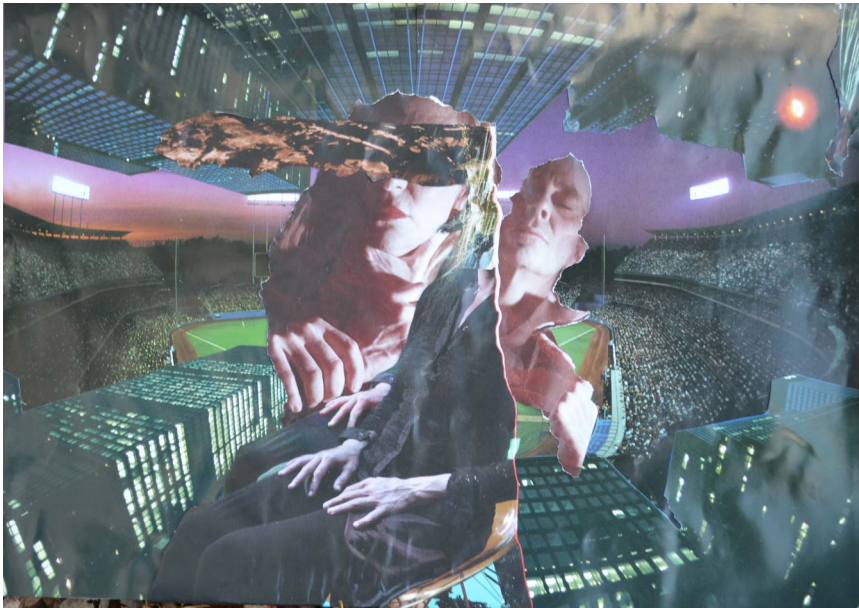
Ich möchte hier mit der ausführlichen Gruppendiskussion als Transkription beginnen, um eine Dynamik – die affektive Tönung – des Gesprächs und das gemeinsame Entwickeln von Themen aufzuzeigen. Die einzelnen Zitate werde ich später an den entsprechenden Stellen einführen.<sup>456</sup> Man sieht beim Lesen die Dynamik der Entwicklung eines Themas als Gruppe: Immer wieder nimmt die Collage schon während der Gruppenpräsentation und Diskussion einen erkenntnisproduzierenden Mehrwert ein, sie wird Vehikel der Produktion von Konzepten, auch für andere Teilnehmer\_innen in der Gruppe. Natürlich kann man hier eine pädagogische Komponente, wie sie der Gruppenwerkstatt immanent ist. Aber diese Pädagogik ist keine Belehrung über die eigenen verborgenen Begehren, sondern das gemeinsame Entwickeln von Themen und Fabulationen, in der affektiven Tönung des Ereignisses.

---

<sup>456</sup> Dieses ausführliche Vorgehen werde ich noch einmal in Bezug auf Michaels Collage wiederholen und die längere Transkription der Collagediskussion einbringen, an anderen Stellen werde ich stärker mit Einzelzitaten arbeiten.



## 5.1 Collage Dana



Collage von Dana zu *True Blood*

### 5.1.1 Inflexionen der Erfahrung

Dana beschreibt ihre Collage wie folgt – und die Präsentation wird sehr rasch dialogisch fortgeführt:

Dana: I don't know. I didn't really thought about it that much. I think the building: it's a baseball stadium here, but Jason plays football. It is about Americana a lot and I think the show is kind of a perspective on a certain type of Americana, like what you are saying, like this southern very specific idea of what that is so...and then I was sticking in a lot of hands (...) grabbing a lady

Tom: a la-i-idy?

Lachen

Robin: wow, that's super deep space. pffffff [macht ein einsaugendes Geräusch]

Julia: It is like that viewing experience

Maria: It gives me a vertigo. It has a similar vertigo [spielt auf Michaels Collage an]

Dana: Vertigo? Wow, that's the buildings.

Julia: It seems to me the impression of viewing, like a viewing experience.

Dana: Yeah maybe

Julia: Like being fragmented

Sandra: Like that bubbling up from the underworld

Dana: Ah, I wanted a nice pair of lips for her but I couldn't find one. I wanted that red [zeigt auf den Farbton auf ihrer Collage], the other ones where just too big. [deutet auf die Lippen aus Christophs Collage, die aus Serien von Lippen besteht]

Maria: Just quick! Just by saying it. It gives me the impression of an advertisement of a cheap theatre place! Lachen

Dana: Come In! Come In! To our theatre

Julia: Here are weird things happening!  
 Maria: I would even go in just to see how bad this place is  
 Michael: yeah yeah like a broadway show or so  
 Maria: I don't know. Something really light and with no subject at all  
 Thomas: Did you cut it?  
 Dana: No, It was there  
 Thomas: Was this water? [Deutet auf den Streifen an einem der Köpfe]  
 Dana: No it's all one piece, strangeley, not the eyes, but that was attached to the body - I just cutted her head out. I don't know what that is!  
 Robin: But it works!  
 Tom: The hybrid monster  
 Dana: Ah! I know! The telepathy, that's the telepathy! Shshshs [folgt mit dem Finger dem Strich, der aus dem Kopf strömt]. Oh now I see it: It has some depth, oh I see it  
 Lachen  
 Robin: There is this trend if there is one eh of removing faces or bodies of specific identifiers like faces. Especially eyes, I wonder what this is about  
 Tom: If you go to a stadium, that's what's like being in a stadium. Did you know this guy who is working with his head. He's awesome. He's making...he goes to a stadium like football matches or so. He got this big print like A0 of his head with him in the stadium. He is making faces like looking angry. It's like him...and then him-bigger [zeigt über seinen Kopf um die Umrisse des Plakats mit dem Kopf darauf zu markieren]. It reminds me to that [zeigt auf die Figur in Danas Collage]  
 Andere: lachen, yeah  
 Dana: We should go to a game. Tom, we should definitely go to a football match  
 Thomas: Is it in all of our collages?  
 Robin: No, not in all collages, but it seems to be a recurring ah...just removing specific identifyers...you know, I was just picking fancy women's leg. I don't want persons, I just wanted legs. You know...  
 Verschiedene: yeah yeah  
 Dana: Like taking the eyes out  
 Tom: But in your collage I then I just there are three black mens heads and on the other side, the legs. You are decomposing the movements there is a head with legs and it is moving!  
 Lachen: Yeah Yeah  
 Julia: So the movement is doing another thing? So there's bodies AND movements?  
 Verschiedene: Mmhh ahah...  
 Tom: Here also, in Dana's Collage  
 Julia: It's a movement from the space, like Maria said, a vertigo it's not entirely comfortable to watch it  
 Thomas: Did you find the images already like that?  
 Dana: I just cut the buildings out. They were not in the right order. I cheated the author.  
 Julia: It is really intense – there's no white left from the paper  
 Dana: Yeah – that was highly stressfull, to fill it all out. I was like...[deutet hektische Schneidebewegungen an]

Ich werde nun zuerst die Collage beschreiben und dabei zunehmend die sprachlichen Aussagen verschiedener Teilnehmer\_innen in die Beschreibung miteinbeziehen, sie jedoch nicht, um dies noch einmal anzuführen, als alleinige Interpretation verwenden.

Vielmehr beziehe ich sie in die Prozesse der gemeinsamen Bedeutungsproduktion durch „kollektive Aussagegefüge“<sup>457</sup> mit ein.

Danas Collage zu *True Blood* operiert mit einer Art immersiven optischen Technik der Anordnung räumlicher Elemente, v.a. einer aus Körpern zusammengesetzten Figurengruppe im Zentrum. Zentral angeordnet ist ein Bild, welches aus einem Bildband stammt und aus der Froschperspektive einen von Wolkenkratzern umrahmten Ausschnitt des Himmels zeigt. Der Himmel wurde entfernt, die Wolkenkratzer auseinander gezogen, im Zentrum erscheint eine Assemblage aus Körpern, Gesichtern und Händen. Insgesamt wird eine urbane Atmosphäre erzeugt, die eher aus anderen Vampirfilmen bekannt ist, eine Art *Nightiness*, eine Nachthaftigkeit, die sich atmosphärisch auch im Abendhimmel (oder Morgenhimmel), wenn Vampire aus ihren Särgen steigen (oder in diese zurückkriechen) von Danas Collage finden lässt.<sup>458</sup>

Der immersive Effekt wurde dadurch zugleich erweitert (räumlich gesehen ergibt sich dadurch mehr Fläche) als auch intensiviert (die gesamte innere Fläche erscheint gerahmt). Links und rechts wurden Teile eines Stadions benutzt, vor allem die Zuschauer\_innenränge, um den Effekt einer räumlichen Tiefe zu generieren. Im Zentrum des Bildes befinden sich zwei Bilder, die bereits collagenförmig in einem Magazin abgedruckt waren und die schon jeweils Hände (vorderes, schwarzes Bild) und Gesichter und Hände (hinteres, rötlich gefiltertes Bild) collagieren. Der Nachthimmel des Stadions setzt sich aus genau jenen Farben zusammen, die die einzelnen Collagenelemente größtenteils enthalten: Purpur und violett, wie es das Bild der Gesichter prägt, gehen über in schwarz. Durch das Beschneiden entlang eines weiß-neonorange Streifens setzen sich der Oberkörper und die Beine eines weiblichen Körpers mit dem Gesicht eines Mannes zusammen. Das eigentliche Gesicht, das zu dem schwarz gekleideten Körper der Frau gehört, ist kaum zu sehen, da es durch Blitze und Streifen verborgen wird. Aus dem Hintergrund des Bildes wurde ein Streifen eines Nebels, Wassers oder einer Wolke übernommen, der sich über die Augen der Frau zieht. Die Frau und der Mann auf dem Bild, die sich durch identische Farben und Texturen auf der gleichen Bildebene befinden, haben überdeckte oder verschlossenen Augen.

---

<sup>457</sup> Félix Guattari: *Schizoanalytic Cartographies*. Aus d. Franz. v. Adrew Goffey, London u.a.: Bloomsbury 2013, S. 2.

<sup>458</sup> Die Bilder der Gebäude aus dem Bildband, die in mehrere Collagen Eingang fanden, sind auffällig. Es handelt sich um eine Serie von Aufnahmen aus einem Bildband, u.a. von San Francisco bei Nacht. Nicht etwa Wälder, wie es das ländliche Environment in *True Blood* ausstrahlt, vielmehr Häuser und die Lichter sind in diesen Collagen die zentrale Wahrnehmung. Auch wirken die Häuser wie Raumschiffe. Ich werde auf diese Natur-Kultur in Bezug auf Toms und Michaels Collagen zurückkommen.

Während die Gebäude sehr genau an den Linien ausgeschnitten wurden, finden sich in der Mitte verschiedene, flächigere Schnitt- und Reißtechniken. Das schwarz-bunte vordere Bild, der orange-weißen Linie folgend, ist stark wellenförmig entlang der Kontur ausgeschnitten. Auf der Höhe des Mundes des durch die blitzartigen Schraffuren aus Lichtern verdeckten Körpers sind wie Zungen oder Extensionen filigrane schwarze Streifen geschnitten worden. Das hintere rot getränkte Bild ist durch das feine rot-purpurne Netz geprägt und wurde entlang der Körperformen ausgerissen.

Das Farbspiel der Bilder im Zentrum sowie jenes des Abendhimmels im Stadion nimmt stereotype Farben aus Vampirfilmen auf, die nahezu direkt dem Abendhimmel bzw. der Morgenröte entlehnt zu sein scheinen. Violett, schwarz und purpur sind charakteristische farbliche Gestaltungselemente des Vampirfilms bzw. der daran anknüpfenden *gothic* - Ästhetik. Die räumliche Anordnung ist in ihren Proportionen auf die punktgroßen Menschen im Stadion ausgerichtet. Die fast gebäudegroßen Ausschnitte aus den Gesichtern und Körpern der menschlichen Gestalten lässt diese dadurch übergroß und monströs erscheinen. Ähnlich wie in Toms Collage, in der sich die Figuren wie Götter oder Monster über der Ebene der Stadt befinden, scheinen auch diese Körper aus den menschlichen Dimensionen herauszufallen; sie scheinen Großaufnahmen zu bilden. Mit dem Monströsen ist ebenfalls an eine Parallele zur Aufnahme der Doppelheit von Monstern und Göttern aus anderen, z.B. Toms Collagen-Interview-Assemblage zu denken, die den Vampir in seiner Doppelheit als monströs und übermenschlich aufgreifen. Die räumliche Anordnung der Collage – um den hybriden Körper in der Mitte – ist, verglichen mit den anderen Collagen, sehr klar in Vorder- und Hintergrund getrennt. Während andere Collagen, vor allem zu *The Dark Knight* flache räumliche Anordnungen bilden, die Vorder- und Hintergrund nicht klar voneinander trennen (z.B. Annette), erzeugt diese Collage einen deutlichen Immersionseffekt in die Tiefe des Bildes und um die Bildmitte herum. Dadurch wird eine Bewegung erzeugt: Die Vielköpfigkeit erzeugt zusätzlich dabei einen Effekt der Bewegungsphotographie, der vor allem hervortritt, wenn man anstatt frontal leicht von der Seite auf das Bild blickt. Das Ensemble simulieren zugleich das Auftauchen oder Verschwinden als Bewegung der Figur aus der Tiefe des Raumes heraus (oder in ihn hinein). Je nachdem bei welcher Figur man diese Bewegung aufnimmt, um das Ensemble zu rekonstruieren (bei der Frau links im Bild oder bei dem Mann rechts im Bild) erscheinen oder verschwinden die Figuren. Dieser Bewegungseffekt wird durch die etwas nach hinten gesetzte Position des Mannes entwickelt, was wiederum auch ein Effekt der Größenverhältnisse zwischen den

Figuren ist. Das Gesicht des Mannes ist etwas kleiner und wirkt dadurch etwas weiter entfernt, in der durch den Mittelpunkt des Bildes fokussierten Raumfluchten, die die Hochhäuser vorzeichnen. Zum anderen wird dieser Effekt durch das Farbspiel von Nachthimmel und dessen analoger Farbgestaltung in den Figuren erzeugt. Diese werden so automatisch mit dem Nachthimmel assoziiert, der die horizontale Mitte des Bildes ausmacht: Die Figuren ‚verschmelzen‘ mit diesem bzw. tauchen sie aus diesem auf. Sandras Assoziation zu dem geisterartigen Emportreten der vampirartigen Gestalten in der Collage greift in der Diskussion diese Bewegung auf: „Like that bubbling up from the underworld“, sagt sie. Damit fasst dieses Bild das Hervortreten aus dem *Closet* der Vampire und zugleich ist es das allnächtliche Emporsteigen der Vampire, welches ihren halb-seienden Status (z.B. farblich) anzeigt.

Hier findet eine analoge diagrammatische Operation der Gleichzeitigkeit von Emergenz und Auflösung oder von Werden und Vergehen statt, wie wir sie in Modi der Gewalt schon in *True Bloods* Inszenierungen sowie im Intro von *True Detective* in der Montage gesehen haben und wie wir sie anders ausgeführt in den anderen Collagen wiederholt auffinden werden.<sup>459</sup>

Auch die Abstufung nach Graden der Farbintensität bewirkt eine Abstufung der Figuren entsprechend ihres ontologischen Status: Auftauchen oder Verblässen. Während die Figuren vorne farblich satter sind, befinden sich die Figuren im hinteren Bereich in der ‚Auflösung‘ (umgekehrt wäre die Mikronarration oder der zeitlichen Folge jene des Erscheinens aus den farblich blässeren Bereichen). Für den gesamten inneren Bereich der räumlichen Architektur gilt, was auch Robin während der Collagenpräsentation seiner eigenen Collage sowie über die Inszenierungsweise von *True Blood* sagt; dass es visuell schwer sei, die Umrisse einzelner Figuren zu unterscheiden, da das Licht häufig diffus sei und die Bewegungen die Körperumrisse verwische.<sup>460</sup> In dieser Collage hat diese Beobachtung Implikationen für die Unterscheidung der Körper der aufgeklebten Figuren: Links ist ein weiblicher, rechts ein männlicher Kopf zu sehen. Im inszenierten Akt des Auftauchens bzw. Verschwindens befindet sich die Figur zwischen dem weiblichen und dem männlichen Gesicht. Der ‚eigene‘ Kopf unterliegt dem Effekt der Auflösung in Striche und Flecken. Für die Portraits Bacons beschreibt Deleuze, wie zuvor angedeutet, die Auflösungsprozesse, mit denen die Bildung eines visuellen Klischees durch verzerrende Skizzen (Diagramme) verhindert werden soll. Etwas Neues

---

<sup>459</sup> Ich werde darauf noch einmal ausführlich in Kapitel zu Bewegung zurückkommen.

<sup>460</sup> Darauf werde ich noch einmal in den Auswertungen von Robins und Michaels Collagen zurückkommen.

konstituiert Bacon demzufolge, indem er durch diagrammatische Interventionen ein Gesicht auflöst und malerisch ins Werden stürzt.

Obwohl die linke Körpersilhouette weibliche Brüste andeutet, können die Hände auch einem geschlechtlich unbestimmten anderen, vielleicht männlichen Körper, zugehörig sein. Darüber hinaus erinnert die Darstellung der Körper in ihrer Auflösung an Figuren Bacons.<sup>461</sup> Die Schraffuren des Kopfes lassen diesen nicht vollkommen abstrakt aber auch nicht vollkommen figürlich erscheinen. Deleuze unterscheidet in *Die Logik der Sensation* zwischen einer figuralen und einer figurativen Kunst, einer darstellenden und einer abstrahierenden, modernistischen Inszenierung der Figur. Bacon bewegt sich mit seinen Körperbildern auf einem dritten Weg zwischen darstellend (figural) und rein abstrakt (figurativ). Somit könne er die Wirkung der Kräfte auf den Körper aufzeigen, ohne diesen einer Illusion des dargestellten intakten und fertigen Körpers zu unterwerfen. Auch die Figuren der Collage bewegen sich zwischen figural und figurativ.<sup>462</sup>

Die Figuren scheinen in Danas Collage Serien von Zuständen zu bilden oder sich herausbildende Zustände eines Körpers zu sein. Sie erscheinen entweder als Bewegungen, die ununterscheidbar aus der Tiefe des Raumes heraus oder in die Tiefe des Raumes hineingesogen werden. So bilden sie auch zeitliche Entstehungszustände einer Figur als Metamorphose oder Transformation quer zu verschiedenen Geschlechtern und gegenderten Körpern. Der ‚Zustand‘ zwischen dem Mann und der Frau führt gleichzeitig über beide Geschlechter hinaus, indem er in den Raum hinein verfließt und sich der Kopf in einen Streifen reflektierenden Wassers oder in eine Wolke auflöst. Hier wurde eine Bewegung des Werdens aufgenommen, die sich auch in anderen Collagen finden lässt, sich jeweils aber auf unterschiedlichen Vektoren abspielt, also unterschiedliche Diagramme erzeugt. Während Annette das Subjekt-Objekt-Werden entwirft und Toms Collage mit der Gewalt und den damit verbundenen Differenzen entlangarbeitet, funktioniert auch Michaels Collage, wie ich jeweils zeigen werde, über die Inszenierung von Bewegung durch Spannungen zwischen den Körpern in den Bildern und zwischen den Bildern.

Die Inszenierung der Sinneseindrücke in dieser Collage ist mit den Prozessen der Bewegung verbunden. Auffällig ist, dass die Augen aller Figuren entweder verdeckt, verschlossen oder überzeichnet sind. Dafür stehen Hände wortwörtlich im Vordergrund

---

<sup>461</sup> Die Sitzhaltung und der sich auflösende Kopf erinnert an die Figuren aus der Papst-Serie.

<sup>462</sup> Vgl. Deleuze: *Sensation*, S. 9f.

der Inszenierung. Die Betonung des Taktiles lenkt den Blick auf die sehr sinnliche, körperliche Inszenierungsweise von *True Blood*, die Körpergrenzen und ihre Perforation betont. Zugleich ist das Haptische hier nicht nur symbolisch in den Händen, sondern auch in der Bewegung der Figuren zu finden. Das Taktile ist die sichtbare Dimension (Hände), während das Haptische die Sinnlichkeit transversal als Bewegung des Auftauchens/Verschwindens durchzieht.<sup>463</sup> Auch die Hände sind wie die Gesichter differente Versionen voneinander: Transformationen, die in den Händen und Gesichtern besonders hervor treten. Was man aber, basierend auf dieser Betonung unterschiedlicher Sinnesmodalitäten in der Collage findet, ist die Dimension der Auflösung von innen und außen der Wahrnehmung, wiederum eine Art *Stream of Consciousness*, in der die äußere Wahrnehmung eines Körpers mit seinen Wahrnehmungen in einem Strom, einer Bewegung der Faltung, unmittelbar verschmilzt.

Die Figur besteht nicht nur als Bewegung, sondern als zeitliche Variation ihrer selbst. Sie ist nicht allein keine wahrgenommene, sondern wahrnehmende und zugleich wahrgenommene und diese Bewegung führt sie performativ auf. In dem ‚Originalbild‘, welches in der Collage verwendet wird, wird deutlich, dass nicht eine zweite Figur hinter der schwarz gekleideten Figur sitzt, sondern die Aufnahme aus einer partiellen Überblendung des gleichen Bildes besteht. Auch der Hals bzw. Kopf wird, farblich anders gefiltert und mit Schraffuren und Lichtblitzen versehen, etwas versetzt auf den Körper gesetzt. Der grelle, weiß-orange Blitz zerteilt diese Figur sowie die beiden Figuren aus dem gleichen rötlich gefärbten und mit einem Netz überworfenen Bildmaterial: die Frau links und den Mann rechts. Die Hände auf beiden Bildebenen haben eine Art Eigenleben, sie gehen ineinander über, berühren einander. Es ist nicht klar, wem sie zugehörig sind. Hier differieren die Sinneseindrücke und die Sinnesorgane voneinander und erzeugen eine haptische Intensität, die sich nicht auf den einzelnen Körper beschränken lässt. Das Erleben, die sinnliche Erfahrung ist hier nicht eine subjektive, sondern eine, die nicht auf einzelne Körper oder Sinne festlegbar ist. Sie ist zugleich transsubjektiv und transmodal, d.h. sie geht nicht in den herausgebildeten Sinnen wie Sehen und Fühlen auf. Die Erfahrung wird nicht nur über mehrere Sinnesmodalitäten sowie Körper verteilt, sondern auch über die Differenz zu sich selbst und die damit einhergehende Verschiebung der Körper hergestellt. Die Sinneserfahrung ist zugleich visuell und haptisch sowie kinetisch. Die Bewegung als Serie und Spannung

---

<sup>463</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 682; Gerko Eger: *Berührungen. Haptische und affektive Beziehungen im zeitgenössischen Tanz*, unv. Dissertation, S. 207ff.

ist hier die Intermodalität der Sinne. So wie die Körper und Geschlechter multibel, übergänglich und im Prozess von sich differierend sind, ist auch die Sinneswahrnehmung hier als kinetisch-prozessual adressiert.

Weder Objekt noch Apparat der Wahrnehmung sind hier eindeutig festgelegt oder voneinander unterscheidbar. Es handelt sich vielmehr um ein Diagramm einer sich herausbildenden Wahrnehmung, ko-emergent mit dem Körper als Ereignis bzw. des Körpers als auftauchendem Ereignis, welches partielle Körperperspektiven und partielle Wahrnehmungen seriell übereinanderlegt. Statt einer Körperentität, emergiert hier ein Körper als „Gesellschaft von Ereignissen“. Erin Manning bezeichnet dies mit dem Verb „Körpern“ („bodying“).<sup>464</sup>

Durch die serielle Iteration eines distinkten Körpers und der Inszenierung seiner sinnlichen Wahrnehmung in ihrer topologischen Überlagerung in der Collage wird ein zeitlicher Prozess der Wahrnehmung, der gleichzeitig mit einem Körper erscheint, inszeniert. Dieser stellt selbst vielfache Körper und Geschlechter in einem Prozess oder der Serialität der Collage her. Das Wahrnehmungsereignis und das Ereignis der Formierung bzw. Deformierung bilden ein Gefüge, eine „Körpern“-Wahrnehmungs-Assemblage.

Der Kopf der Figur geht in Abstraktion über oder wird zunehmend abstrakt. Dargestellt wird ein Ereignis der Wahrnehmung, keine Wahrnehmung eines bestehenden Subjekts, sondern der transformative Prozess einer Wahrnehmung, die von sich selbst differiert: die Aufführung einer Wahrnehmung.<sup>465</sup>

Auf dem ‚Originalbild‘ aus dem Magazin erkennt man, dass der Frau eine Hand um ihren Hals gelegt wird. Unklar bleibt, ob es ihre eigene Hand ist oder die des Mannes, der auf dem Bild hinter ihr steht. Die Hände am Hals der Figur sind ein inneres Bild-Motiv, das Durchstreichen des Gesichts ein meta-visueller Akt der Gewalt. Die Verdeckungen verweisen aufeinander, da der Streifen, der die Frau links hinten im Bild gleichsam anonymisiert, direkt aus den Abstraktionen und Schraffuren der Figuren in der Mitte erwächst.

Die Hände im purpurnen Bildteil links und rechts von der Figur mit dem durchgestrichenen Kopf umfassen einander jeweils an den Handgelenken, wobei die Hand der Frau die Hand des Mannes umfasst, der wiederum ihre Hand umfasst, die um

---

<sup>464</sup> Vgl. Manning: *Always*, S. 10. In dem Ereignis des Körperns findet eine Individuation von Geschlechtern statt. Mit Erin Manning kann man dies als „Engendering“ bezeichnen, wie ich zum Abschluss dieses Kapitels ausführen werde.

<sup>465</sup> Massumi, *Semblance*, S. 71.



ihren Hals gelegt ist. Es ist offen, wer was gegen wessen Willen versucht, so als ob die einzelnen Körperteile nicht den Willen der zugehörigen Figur, sondern den einer anderen ausführten. An dieser Stelle findet eine Ebenenvermischung statt: Der sich nach links aus dem Kopf der Frau heraus entfaltende Strom oder die Flamme/Wolke/Wasserreflektion interagiert mit der Figur, die optisch dahinter steht, indem sie sie verdeckt. Gehört die Frau dahinter dem ‚Innen‘ der anderen Figuren an, oder ist sie Teil der äußeren Umgebung? Auch dass sich die Hände der Frau „vorne“ und jener daneben oder dahinter fast berühren bzw. die Hände im Bild eine voneinander abweichende Serie bilden, wirft die Frage auf, wie die Ebenen der Collage zueinander in Beziehung stehen. Der Raum ist dann nicht das Environment, streng genommen ist die schwarze Figur nicht *im* Raum, sie befindet sich quer zur immersiven Raumkonstruktion d.h. ihr Unterkörper ist auf den Gebäuden, die sich zum Zentrum hin neigen, während der Oberkörper zunehmend parallel zu den angedeuteten Fliehkräften des Raums, entlang der Fluchtlinien, sich verjüngt. Dadurch wird die Figur in Teilen abstrahiert. Während diese Figur also ein paradoxes Verhältnis zum Raum unterhält und zugleich Vorder- und Hintergrund verkörpert, indem sie in der oberen Hälfte sich bezogen auf den Hintergrund auflöst/konstituiert, sind die purpurnen Figuren klarer auf den Fluchtpunkt des Raumes und ‚in‘ der offenen Arena der Ränge verortet. Eine spezifische Blickachse in Relation zu der Figur und dem Raum bilden auch die Hände. Diese mögliche Blickachse könnte bei den Händen im Schoß der schwarzen Figur beginnen und sich in den gedoppelten Händen der Figur durch die Überblendung mit dem gleichen Bild fortsetzen und wiederum durch die äußersten der drei sich gegenseitig umklammernden Hände berührt werden, die schließlich am Hals der Frau enden. Im ‚Originalbild‘ der Zeitschrift, das Dana benutzt hat, wird ebenso offen gelassen, wie in diesem etwas veränderten Arrangement, wessen Hände es sind, die sich um den Hals der Frau legen und wessen Hände diese daran hindern wollen, indem sie das Handgelenk umklammern und wegziehen oder sogar fester zudrücken wollen. Durch die verschiedenen Ebenen im Bild wird ein Spiel erzeugt, welches auch dieses Arrangement der Hände betrifft. Welche Figuren miteinander interagieren, bleibt ebenso offen, wie die Richtung des Prozesses des Auftauchens oder Verschwindens. Verschiedene zeitliche und Realitätsebenen interagieren so miteinander und übereinander in einer Verflechtung.

Über die schon erwähnten Finger wird aber nicht nur ein visueller Zusammenhang zwischen dem purpurnen und dem schwarzen Bild, sondern auch eine taktile Qualität erzeugt. Die Hände im Schoß der schwarzen Figur haben eine unmenschliche Qualität;

lange bleiche Finger mit knöchernem, geisterhaften Aussehen. In den Händen rechts unten und den Extensionen links unten wird die entgrenzende Qualität deutlich, die die Finger haben und die unmittelbar mit der Umgebung interagieren. In der Diskussion sagt Dana, wenn über die Verwendung des Bildmaterials gesprochen wird, dass sie andere Bilder von Händen hatte, aber sie wollte diese, weil die anderen „too fleshy“ gewesen seien.

Die Collage operiert als Diagramm der Wahrnehmung, sie *tut* etwas, sie zieht die Blicke an und immersiv in die Tiefe. Sie entwirft eine Tiefe, einen „super deep space“, wie Robin es nennt. Damit repräsentiert sie nicht nur, wie Wahrnehmung funktioniert, sondern erzeugt eine Wahrnehmung als prozessuales Gefüge oder Erscheinen/Verblässen. Sie operiert mit diesem Sujet der Faltung der Hände an der Grenze von Individuum und Kollektiv und lenkt den Blick auf die Hände als extensives empfindsames Organ und Grenze zur äußeren Umwelt.

Die rot-weiße Linie ist auf der Ebene der drei Köpfe an weitesten aufgeklafft. Dort nimmt der Abstraktionsgrad in der Darstellung der Figur signifikant zu. Dieser Punkt liegt knapp oberhalb der räumlichen Fluchtlinie, den die Hochhäuser andeuten, würde man ihre Linien erweitern und den Kreuzungspunkt als Fluchtpunkt bestimmen. Das Innen dieses Kopfes, der sich abstrakt abhebt, entgrenzt sich gegenüber dem Kollektivkörper aus dem purpurnen Teil, den dieser mit der schwarzen Figur bildet. Einerseits wird dies durch den Einsatz der flektierenden Flüssigkeit, die als vertikaler Streifen mit dem Kopf zusammen ausgeschnitten wurde, und die andererseits mit dem schnabelartigen Auswuchs, der sich zur Spitze hinaus fortsetzt, und der auf der Höhe des Kopfes angebracht wurde, erreicht. Die Position der schwarz gekleideten Figur durchbricht den Raum der Fluchtlinien und die Immersionstopologie. Der Körper ist vielmehr gleichzeitig vor der Flucht und in der Flucht positioniert. Der Oberkörper ist von der Schulter an abstrahiert bzw. unkenntlich gemacht. Das geisterhafte, spektrale und Todesassoziationen aufrufende Szenario war schon bereits so im Magazin zu finden, wie Dana in ihrer Präsentation anführt. Der Sinnesapparat scheint sich gegenüber der Umwelt zu entgrenzen bzw. umgekehrt dringen die Umweltreize in den Körper ein. Dana assoziiert das, wie aus dem obigen Interviewausschnitt hervorgeht, nach einer Zeit der Betrachtung mit Sookies Telepathie: Innen und Außen sind nicht klar zu trennen und die Bilder, die angrenzen, können sich ebenso aus dem Kopf heraus entfalten. In der abstrahierten Zone scheint eine Art Indeterminationszentrum oder Kräftezentrum zu liegen, ein Umschlagpunkt, der wie ein fraktaler Raumbruch das, was wahrgenommen

wird und die wahrnehmenden Person ineinander faltet. Wahrnehmendes Subjekt bzw. der wahrnehmende Körper und Wahrnehmung umhüllen sich wechselseitig oder erwachsen auseinander. Der vertikale rote Riss, die vielen kleinen Risse, die mehr Kratzer sind, sind in dieser Sicht schließlich Mikrofaltungen, in denen das wahrnehmende Subjekt mit dem Sinnesapparat und der Sinneswahrnehmung als gemeinsames Ereignis ko-emergiert. Wie ein Gedankenfluss tauchen Bilder aus der Tiefe des Raumes auf und verfließen zugleich mit ihm. Gleichzeitig sind die Bilder untrennbar mit dem Äußeren und Innen (neben und hinter, um und in) der Körper verbunden, als das ungeformte Subjekt des Wahrnehmungsprozesses. Dieses Subjekt, wie bereits beschrieben wurde, ist selbst prozessual und differiert im Prozess von sich, wie man anhand und mit der Figurendarstellung in der Collage ausdrücken kann. Gleichzeitig ist dieser Akt der Wahrnehmung nicht im „Kopf“ – die spektralen Figuren entgrenzen sich gegenüber anderen Figuren und der Umwelt. Sie formieren sich in ihr, wie sie sich in ihr auflösen.

### 5.1.2 Vampire und die Dramatisierung der „Americana“

Diese abstrakten Prozesse der Diagrammatisierung der Wahrnehmung finden jedoch bezogen auf *True Blood* statt. Die Wahrnehmung abstrahiert nicht *von True Blood*, sondern *mit True Blood*. Das Motiv des aufwachenden Vampirs (sich outenden Vampirs) wird abstrahiert und damit zur Bühne oder zu einem Plateau anderer Materien und Motive. Diese Abstraktion ist eher ein Spiel, wie Brian Massumi es als Abstraktionsleistung beschrieben hat, eine Improvisation auf dem Motiv als Plateau.<sup>466</sup> Es ist aber auch ein Erfahrungsereignis:

To abstract in this fuller sense is a technique of extracting the relational-qualitative arc of one occasion of experience – its subjective form – and systemically depositing it in the world for the next occasion to find, and to potentially take up into its own formation.<sup>467</sup>

*True Blood* wird nicht zur willkürlichen Ausdrucksmaterie, sondern es aktualisieren und intensivieren sich Abstraktionen. Abstraktionen sind der Wahrnehmung und ihrer Intensität nicht entgegengesetzt. Die Themen und Wahrnehmungen artikulieren sich gegenseitig und sind nicht abstrakt im Sinne von allgemein, sondern abstrakt in Hinsicht

---

<sup>466</sup> Brian Massumi: *What Animals Teach us About Politics*. Durham und London: Duke 2014, S. 69. Mit Abstraktion ist hier keine höhere Ebene, sondern eine immanente Variation des Themas durch Techniken der Wahrnehmung gemeint: „Aktuelle Form und abstrakte Dynamik sind zwei Seiten derselben empirischen Medaille. Sie sind untrennbar, sie sind vereint wie zwei Dimensionen der gleichen Realität. Wir sehen doppelt.“ (Massumi: *Ontomacht*, S. 134-135).

<sup>467</sup> Massumi: *Semblance*, S. 15.

auf die Konkretion bestimmter Themen, die durch ihre Intensivierung abstrakte Diagrammatiken der Wahrnehmung werden.

Das Geflecht aus Körpern und die Auslotung von Körpergrenzen, so wurde in Kapitel 3 argumentiert, sind Themen und Inszenierungsweisen in *True Blood*. Das gesamte vielhändige, vielköpfige Figurenensemble stellt ebenso einen Akt der Differenzierung in sich dar, wie er zugleich mit einem Akt der Gewalt verbunden ist. Die Collage funktioniert so abstrahierend und konkretisierend gleichzeitig: Sie nimmt Gewalt und sexuelle Differenz als Themen von *True Blood* auf und entfaltet sie als Politik der Wahrnehmung.

Die Figur sitzt halb im Geschehen und halb außerhalb dessen. Nicht nur die Figur, auch die Welt formiert sich ausgehend dieser Faltung der Wahrnehmung neu. Der gleichzeitige Prozess der Formierung von Wahrnehmungssubjekt und Objekt, also von Wahrnehmung als Welt der Erfahrung ist nicht nur dargestellt, sondern als operative Wirkung entworfen. Diese versetzt das Auge der Betrachterin selbst in Bewegung zwischen den Ebenen und Figuren bzw. Figur und Grund. So entstehen Bewegungen zwischen unten und oben, indem man dem Körper der Figuren folgt, der zugleich durch die sich verjüngende Silhouette in die Tiefe des Raums und seitlich zu den angrenzenden Körpern verläuft. Die Spannung der Geschlechter drückt sich in drei Bild-Kombination aus: 1. im Vergleich zwischen weiblicher und männlicher Figur rechts und links, 2. in der Unklarheit des Geschlechts der Figur in der Mitte und 3. In den ebenfalls in ein Spiel von unklaren Geschlechtern verstrickten Händen, die sich umklammern. Ihre Intention in Bezug auf die Verhinderung oder Verstärkung von Gewalt durchzieht diese Dimensionen. Wie es Robin in der Gruppendiskussion herausgestellt hat und wie es seine und andere Collagen zeigen, sind Gewalt und Geschlecht in *True Blood* vielfach ineinander verwoben (vgl. das folgende Kapitel). Hier wird der Akt des Auftauchens und Verschwindens der Wahrnehmung selbst mit der Gewalt verknüpft. Dana sagte, dass die Hände die Frau ergreifen („hands grabbing a lady“). Im Zuge ihrer Präsentation fällt ihr ein, dass dies eine Darstellung der Telepathie Sookies sein könnte. Demzufolge nehmen die Hände Sookie ebenso in Besitz wie die Gedanken, die in sie eindringen, wie es in der ersten (gemeinsam geschauten) Episode inszeniert wird. Auch hier sind innen und außen nicht klar zu trennen. Man kann sagen, dass Danas Collage diese Figur der Telepathie aufnimmt und intensiviert bzw. dramatisiert. In der Collage erscheint es als eine Idee im Deleuze'schen Sinne der Dramatisierung, die ein ganzes Diagramm des Zuschauens ergreift. Die Gewalt ist in der Serie und zugleich in der Wahrnehmung, die auftaucht und

sich zugleich auflöst. Diese komplexe Bewegung wird in der Collage verkörpert: Sie selbst zieht in den Raum hinein, erzeugt Bewegungen und verwickelt Motive der Serie mit Prozessen der Wahrnehmung auf abstrakte und zugleich konkrete Weise. Es handelt sich also nicht um eine Lesart im Sinne der Steinbruchmetapher der Medienwirkungsforschung.<sup>468</sup> In diesem Konzept bräche das Subjekt nützliche Informationen und Motive aus dem Ganzen der Serie heraus. Hier geht es vielmehr um die intensivierende und konkretisierende Abstraktion im Ereignis einer Wahrnehmung, die dem Subjekt voraus geht. Es erscheint als Herstellung einer Wahrnehmung, die immer zugleich konkret und abstrakt ist. Motive aus *True Blood*, Narrationen und Prozesse der Serie werden in der Wahrnehmung nicht nur neu verbunden, sondern zu einer *Form* der Wahrnehmung selbst. Die Faltung der Wahrnehmung ist keine Identitätsbildung, sondern ein differentieller Prozess. In ihrer Rückwendung auf sich entsteht etwas Neues so, wie aus der Serie etwas aufgegriffen und wiederholt wird. Hier dramatisiert, intensiviert und entfaltet sich eine Idee von *True Blood*. Aus den Farben, der affektiven Tönung, werden Intensivierungen der Wahrnehmung erzeugt: Die Wahrnehmung dramatisiert sich in den Motiven oder besteht in den Motiven, Sujets, Tonalitäten und Prozessen. Diese erscheint aber nicht losgelöst von Themen, wie Gewalt und von un-/menschlichen Differenzen, vielmehr differenziert sie sich in und durch diese Themen und Sujets. Die Ideen der Serie werden nicht reflektiert oder durch eine bestimmte Perspektive inszeniert, die das Subjekt auf die Serie einnimmt. Vielmehr ist die Wahrnehmung ein immanenter Prozess, keine Reflektion oder eine Sicht, die eine Subjektivität vertritt. Die emergierenden Prozesse sind Wahrnehmungen, die noch nicht unbedingt auf ein Subjekt bezogen werden müssen, um sie zu verstehen. Sie sind erst einmal Linien der Subjektivierung oder vielmehr Prozesse nicht-/menschlicher Individuation.

### 5.1.3 Abstraktion, Konkretion und Individuation

Neben der Doppelheit von Abstraktion und Konkretion ist Danas Collage wie auch andere Collagen auf andere Weise und mit anderen Motiven von einem Verhältnis von Formverlust und Formierung gekennzeichnet. Abstraktion und Konkretion sind vielmehr Termini von Aktualität und Virtualität. Als Doppelheit von Formation und Deformation benutzt Erin Manning den Begriff der In-formation im Anschluss an

---

<sup>468</sup> Vgl. für den Uses-and-Gratification-Approach Kai-Uwe Hugger: „Uses-and-Gratification-Approach und Nutzeransatz“, in: Uwe Sander, Friederike von Gross und Kai-Uwe Hugger: *Handbuch Medienpädagogik*, Wiesbaden: VS 2008, S. 173–178.

Gilbert Simondon.<sup>469</sup> Dieser beschreibt damit das Phasieren des Seins als Werden, welches keine stabile Ausgangssituation beschreibt und das Werden als sekundären Prozess. Phasieren heißt immer auch Dephasieren, Auflösung, Neuformierung des Seins.<sup>470</sup> In der oben stehenden Transkription der Aussagen von Dana adressiert diese ihre Collage als die Perspektive auf die Americana-ness, die *True Blood* bietet. Dabei spielt sie mit dem Begriff auf bestimmte mythische Bezugspunkte der US-Amerikanischen Kultur an, die hier z.B. das Baseballstadium darstellt. Interessant ist hier, dass der mythische Zusammenhang, den die Collage dramatisiert, durchaus zu *True Blood's* Erzählungen, Protagonist\_innen und Inszenierungsweisen analog ist. Die Collage als Intensivierungsform im Sinne der Dramatisierung erreicht hier ihre abstrakt-konkrete diagrammatische Qualität: Die Themen von *True Blood* sind die Themen der Americana, *True Blood* dramatisiert die Americana. In dem hier ein Stadium zu einem Spektakel monströser Körper wird, faltet sich Inhalts- und Ausdrucksmaterie ineinander, wie es das Diagramm als abstrakte Maschine charakterisiert. Nicht zufällig handelt es sich um einen Raum der Tiefe, der einen Punkt seines eigenen Auftauchens markiert, in dem sich Inhalt und Ausdruck an einem unmöglichen Punkt (einem geometrisch nicht zu erfassenden Punkt) ineinander umwandeln/umschlagen. Innen und außen werden wechselseitige Bezüglichkeiten, keine dichotomen, abgegrenzten Sphären. Doch inwiefern handelt es sich um Mythen?

*True Blood*, so wurde argumentiert, verschaltet die US-amerikanische Geschichte mit der Mythologie des Vampirs als anderem und Ausgeschlossenem. Zentral dabei ist es, dass Dana eingangs von der *Americana* als Mythos spricht. Tatsächlich ist das Stadion, ihr zentraler Bezugspunkt, in ihrer Collage zu einem mythischen Ort geworden. Es ist, passend zu den angeordneten Gebäuden und Lichtern, dem Abendhimmel und den spektralen Figuren sowie ihrer Auflösung/Konstitution, in ein geradezu prototypisches Ambiente transformiert worden. Die *Americana*, das Archiv typischer Praktiken und Ikonen der USA, ist ebenso in *True Blood* dramatisiert worden, wie *True Blood's* Americana-ness durch Danas Collage dramatisiert wurde. Das Stadion wird zum theatralen Raum und zugleich zu einem kulturell-mythischen. Er bekommt dadurch seine Zentralität, dass eine starke Spannung zwischen den verschwimmenden Miniaturen von Menschen auf

---

<sup>469</sup> Manning, *Always*, S. 20; „Information is that by which the incompatibility of a non-resolved system becomes an organizational dimension in its resolution: information supposes a change in the phase of a system, since it supposes a first preindividual state that individuates accord to the discovered organization.“ Gilbert Simondon: *L'individuation psychique et collective*. Aubier: Paris 1989, S. 22. Übersetzung nach Erin Manning.

<sup>470</sup> Vgl. Simondon: *Individuation*, S. 31.

den Rängen des Stadions und den riesigen Figuren im Vordergrund erzeugt wird. Wie bereits anhand der Beziehung der einzelnen Körperteile zum „Gesamtkörper“ der menschlichen Figurengefüge im Vordergrund wie Finger-Hand, Köpfe-Körper, Männlich-Weiblich bzw. einzelne Figur und Gesamtgeschlecht der Figur deutlich wurde, geht es hier auch um mannigfache Modi der Transindividuation. Diese Thematik wird visuell in der Collage in Analogie zum Hobbes'schen Leviathan allegorisiert. Versteht man diesen Bezug zwischen den Zuschauer\_innen auf den Rängen und dem Körpergefüge als einen Körper, ist er zusammengesetzt aus vielen kleinen Körpern. Diese totalitäre Vision steht hier allerdings nicht im Vordergrund. Dennoch geht es um den oder die einzelne, die wir nicht sehen und erkennen können und die Figuren im Vordergrund, die relativ viel größer sind und dennoch ins Unwahrnehmbare umkippen bzw. unkenntlich gemacht wurden. Robin fällt dies in Bezug auf die Collage auf und er nimmt auch Bezug auf seine und andere Collagen, die die Praxis des Unkenntlich-Machens von Gesichtern und das Zerteilen der Körper praktiziert haben: „There is this trend if there is one, eh, of removing faces or bodies of specific identifiers like faces. Especially eyes, I wonder what this is about.“ Auch hier, und das erwähnt Robin nicht, wurde allerdings die Frau genau wie in seiner Collage etwas stärker verundeutlicht als der Mann, der lediglich die Augen geschlossen hat. Einerseits ist dies eine Anonymisierung, ein Entziehen des Blicks, andererseits eine Entpersönlichung oder Entindividualisierung. In Robins Collage entspricht dies dem Bild rechts außen, in welchem ein Fleck die Gesichter eines Mannes und einer Frau verschmilzen lässt, wobei die Frau auch darauf etwas weniger kenntlich ist als der Mann.

Eine andere Geschichte emergiert auf dem Spannungsfeld der Ent/Individualisierung in der Präsentation von Danas Collage; sie wird von Tom eingebracht. Er erwähnt eine satirische Kunstaktion, bei der ein Mann sich regelmäßig im Stadion sein eigenes auf Din A0 ausgedrucktes Foto über den Kopf hält. Die Inszenierung greift auf die Erfahrung zurück, im Stadion in der Masse unkenntlich zu werden. Mit dem Bild wird dieses Aufgehen umgedreht, man verschafft sich eine Bühne für das eigene Gesicht. In Stadien werden ja tatsächlich einzelne Zuschauer\_innenreaktionen auf riesige Leinwände projiziert. Diese Inszenierung scheint ähnliche Effekte zu haben, wie sie die Kunstaktion zu ihrem Thema macht. Das Aufgehen und Untergehen in der Masse, die Abstraktheit gleichzeitig der Masse, dessen Teil man sowohl im Stadion als auch als Zuschauer\_in einer Serie ist, umfasst die Gemeinschaft der Zuschauenden. Tom fühlt sich durch Danas Collage an genau diesen Effekt erinnert, wenn der Aktionskünstler sein Bild in die

Höhe hält. Es ist als ob einer der Zusehenden sein eigenes Bild in die Höhe hält und damit der ‚Vermassung‘ entgeht. Gleichzeitig, wie auch die Stadiongroßaufnahmen, handelt es sich um die Abstraktheit eines Affekts, der sich auf dem Gesicht ausdrückt. Auch der Künstler stellt auf dem Plakat einen Ausdruck aus, wie es Tom erklärt. Hier sieht man keine Emotionen, der Affekt wird durch die Körperdynamiken, nicht durch eine am Gesicht ablesbare Emotion ausgedrückt. Das Bild des Stadions verdichtet die Aporien und Pole, zwischen denen sich die „Americana“ als Mythos bewegt. Es geht nicht um den sportlichen Anlass allein, der ein zentraler Bestandteil vieler Kulturen, besonders der US-amerikanischen ist, sondern um die gleichzeitige Individualisierung und Entindividualisierung, die das Bild zeigt, als den liberalen Fetisch des Individuums und zugleich die Hingabe an etwas, das den eigenen Körper und die eigene Individualität übersteigt. Nicht nur in einem symbolischen und nationalen/nationalistischen Sinne ist dies zentral, sondern auch im Sinne des Affekts und damit der Zuschauer\_innen-Gefüge, die diese Collage adressiert und inszeniert. Das ‚Aufgehen‘ in einer Menge und die damit verbunden Affekten und Resonanzen, ist ebenso charakteristisch wie die Angst davor, wie sie in populären Medien inszeniert wird. Was hier im Stadion aufgeführt wird, ist nicht nur eine zentrale Spannung, die die Grenze zwischen Individuum und Gruppe inszeniert, indem sie sie zugleich auflöst und neu zieht, wie es in Bezug auf *True Blood* argumentiert wurde. Ebenso kann man dies als Vorgang der Trans-/Individuation verstehen, die diese Aporie anders aufnimmt und inszeniert. Bezogen werden kann dies auf die Zuschauer\_innenschaft selbst. Dabei ist nicht das einzelne Individuum das Konkrete und die Masse das Abstrakte. Beides ist zugleich, wie die Wahrnehmung, in einer Bewegung der Abstraktion und Konkretion gehalten. Vielmehr findet die Transindividuation in der Ko-Emergenz beider statt, eines Kollektivs und einer Individuation.

Die Tiefe des Raumes in der Collage ist dabei das, was Deleuze beziehungsweise Simondon die „Intensität der Individuation“ nennt, bzw. die Individuation als intensiven Akt, wie es im Kapitel zur Dramatisierung dargestellt wurde. Jede Individuation ist als Intensität der Zeiträumlichkeit virtuelles Milieu neuer Individuationen. Der Raum bzw. die Zeit ist Prozess der Individuation und das Milieu sowie die intensive Potentialität neuer Individuationen. In diesem Raum, der kein euklidischer Raum, sondern selbst ein Prozess sich entfaltender Dynamiken ist, ist auch der Affekt keine dargestellte Emotion, sondern eine Tendenz der Aktualisierung. Er findet als Affektbild seinen Ausdruck in der



Großaufnahme.<sup>471</sup> Als reine Potentialität des Ausdrucks ist noch unentschieden, welche Emotion er wird. Daher sind die Ausdrücke der Gesichter verdeckt, in Abstraktionen übergehend: präindividuell und zugleich individuierend. Simondon beschreibt, wie der Vorgang der Individuation immer zugleich auf das Präindividuelle bezogen ist, als ein Bezug auf das assoziierte Milieu, wie es in der mangelnden Trennung von innen und außen in in der Collage seinen Ausdruck findet. Jede Individuation entwickelt sich zugleich über das Individuum hinaus und setzt Energien frei, die sich nicht in diesem erschöpfen, das heißt stabilisieren. Die Intensität, die hier erzeugt wird, ist genau jene der Schwelle zwischen Individuation und Transindividuation, die einander umhüllen und ständig ineinander übergehen. Für Simondon ist das Individuum nicht der oder die Einzelne als *partes extra partes* der Gruppe. Beides ist in Termini des Prozesses nicht voneinander zu trennen.<sup>472</sup> Es gibt nicht die Gruppe, von der das Individuum ein Teil ist. Die Gruppe ist auch mehr als die Addition der Einzelnen, sie ist eine gemeinsame Bewegung, der singulären Differenzierung, ein Gefüge aus Singularitäten, die abstrakt und zugleich konkret sind. Der Raum und die Gruppe sind als Milieu dem Individuationsprozess nicht äußerlich. Streng prozessual gedacht ist es die gleichzeitige Transformation von Milieu und Individuation, die nicht im gegebenen Raum stattfindet, sondern beide in der Individuation transformiert. Wenn Deleuze in Bezug auf die Dramatisierung von der Individuation als dem intensiven Akt spricht, dann meint er diese Entfaltung einer Raumzeitlichkeit als differentiellen Akt. Die Individuation bezieht sich immer zugleich auf den sich transformierenden Akt, den sie betrifft und transformiert. Sie ist daher eine Bezüglichkeit von Prozessen. Es differenziert sich daher nicht das Gegebene, sondern der Grund der Differenzierung ist selbst Individuation und Differenzierung. Der Grund selbst ist Vielfalt und Mannigfaltigkeit.<sup>473</sup> Die Individuation ist daher immer kollektiv und prä-individuell zugleich. Das Sein als Differentiertes und nicht Differenziertes ist nicht etwas, was in einem zweiten Schritt differenziert wird, sondern differentielle Potentialität, die Spannungen für energetische Ausgleichsmomente bildet (Metastabilität), die nur momenthaft und nur in Bezug auf neue Individuationen prekäre Gleichgewichte herstellen. Gleichgewicht heißt hier nicht Harmonie oder Ausgleich, sondern ein Moment jenseits von Stillstand, der einer Bewegung gegenüber

---

<sup>471</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Aus d. Franz. übers. v. Ulrike Christians und Ulrike Bokelman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 123.

<sup>472</sup> Vgl. Simondon: *Individuation*, S. 37.

<sup>473</sup> Vgl. Deleuze: *Differenz*, S. 376

gesetzt wird. Simondon spricht von einer Stabilität jenseits von Stabilität und Instabilität.<sup>474</sup>

*True Blood* nimmt nun eine bestimmte Weise auf, Grenzen zwischen Individuen zu adressieren, die hier wiederum anders aufgenommen werden. Die Individuation des Mediums lässt sich selbst in Termini der „Konkretisation“ eines Problems beschreiben.<sup>475</sup> Wie bereits dargelegt, wird in *True Blood* Differenz und Identität des nicht-menschlichen anderen verhandelt. Die Geschichte der sexuellen, kulturellen und Klassen-Differenz und die damit verbundenen Bewegungen und Positionierungen in der Politik, der Alltagskultur, in Musik, Film, Fernsehen etc. tauchen in *True Blood* in der Verkörperung des ‚Post‘humanen wieder auf bzw. werden aktualisiert. Dieser Raum der Differenzen wird unterschiedlich aufgenommen. Robins Collage z.B. hat dies mit der für die Collage sehr typischen Methode der Serialisierung von Stereotypen und ihrem angedeuteten Eigenleben umgesetzt, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden. Toms Collage hat eine Intensivierung des ungeklärten ontoepistemologischen Status der Protagonist\_innen und der Bilder des Vorspanns vorgenommen, wie ich ebenfalls im nächsten Kapitel zeigen werden.

Hier taucht das Spiel zwischen Differenz und Körper, allgemeinem Status einer damit verbundenen Identität und des differentiellen Werdens auf, jenseits fixer Körper, die dieses tragen bzw., die diesen signifizieren. Die Collage greift diese Spannungen in einer Haltung, einer Linie des Zuschauens selbst wieder auf. Das Gefüge, die Assemblage im Werden, greift den Status des Spiels zwischen dem, was eine Differenz bezeichnet und wie *True Blood* dieses Spiel spielt, wieder auf. Diese Bewegungen und Prozesse der Darstellung, die *True Blood* – häufig parodisierend und anspielungsreich – aufnimmt, werden in der Collage zu einer Individuation des Zusehens als Zuschauer\_innenschaft transformiert und moduliert. Dies findet immer an der Grenze zwischen Individuation und Transindividuation, Auflösung und Neukonstitution statt. In der Gruppe werden dann immer andere Potentiale in Bezug auf die Collage und *True Blood* aktualisiert und andere Transindividuation ereignen sich.

Aber auch die transgressive Ästhetik von *True Blood* darf diesen differentiellen Bewegungen nicht entgegengesetzt werden und spielt in dieser Collage eine mindestens ebenso große Rolle. Wie bereits beschrieben, spielen sich die Intensitäten in *True Blood* an den sich ständig öffnenden Körpergrenzen statt. Wie es Robin in der Gruppendiskussion

---

<sup>474</sup> Vgl. Simondon: Individuation, S. 36ff.

<sup>475</sup> Gilbert Simondon: *Die Existenzweise technischer Objekte*. Aus d. Franz. übers. v. Michael Cuntz. Zürich: Diaphanes 2012, S. 19-78.

hervorhebt, fällt es häufig schwer, die einzelnen Körper visuell voneinander zu unterscheiden. Hier wird nicht nur ein Raum der Aushandlung adressiert, sondern auch einer des Begehrens.

Die Ästhetik von *True Blood*, die Auflösung von Körpergrenzen, die Inszenierung monströser Körper, ist nicht nur der Spannung zwischen Fremdem und Eigenem, Menschlichem und Posthumanem geschuldet. Vielmehr bewahrt die Figur des Vampirs (und später folgender unmenschlicher Figuren) die singuläre Allgemeinheit dessen auf, was die sexuelle/kulturelle Differenz bezeichnet: Das Verhältnis von Gruppe und Individuum wird anhand der Ästhetik der Körpergrenze zu jener der Individuation und Transindividuation moduliert. Dadurch, dass immer wieder neu ausgehandelt wird, wer der Vampir ist und dabei zahlreiche Kontexte aufgerufen werden, changiert auch die sich ständig verschiebenden Grenze von Individuation und Transindividuation. Die Collage transformiert dies in eine Zuschauer\_innenbewegung, eine Gleichzeitigkeit von Allgemeinem und Singulärem einerseits sowie Konkretion und Abstraktion andererseits, von prä-individueller Affektion und individuierenden Bewegungen, die sich gleichzeitig ereignen.<sup>476</sup> *Americana* bezeichnet in Bezug auf diese Collage auch die zentrale Bedeutung, die in der multiplen, figürlichen und bildlichen Adressierung dieser Bewegung liegt. Sie wird in der Serie *True Blood* auch durch alternierende De-Kompositionen von Körpern umgesetzt. Diese Bewegungen von differentieller De- und Rekomposition von Figuren und Körpern greifen auf die Ebene der Wahrnehmung über und werden hier als eine Weise der Individuierung-Entindividuation, des Erscheinens-Entschwindens und des Abstrakt-Werdens/Konkret-Werdens übertragen. Das Zusehen in einem Stadion, selbst in Begriffen der Entgrenzung/Grenzziehung zu verstehen, als zentraler Teil der US-amerikanischen Populärkultur wird mit dem Mythos des Vampirs und dem Spektakel der Auflösung von Körpergrenzen verwoben. Dabei handelt es sich auch um einen Prozess der Typisierung dieser Kultur. Die Collage rückt *True Blood* damit in einem Kontext, der auch die differentiellen Rhythmen von Auftauchen und Verschwinden, der Individuation (De-Phasieren, In-Formation) als einer Bewegung der De-/Komposition der Wahrnehmung im Register der Transindividuation begreift. Dabei geht es weniger um Empathie den Figuren gegenüber oder um Einfühlung, sondern um die Intensivierung eines Prozesses, der das Abstrakte des Individuellen genauso über sich hinaus treibt, wie jenes der Masse und diese in das ständige Umschlagen von Abstraktion und Konkretion der Trans-Individuation überträgt. Im Akt der Wahrnehmung selbst werden Abstraktion

---

<sup>476</sup> Vgl. zum Verhältnis von Abstraktion und Affekt: Göring: *Szenen*, S. 162-166.

und Konkretion zu einander überkreuzenden Vektoren. Dieser Akt des Zusehens ist selbst schon in *True Blood* antizipiert, das den Mythos kollektiver Repräsentation zu einer Auseinandersetzung zwischen medialer und bildlicher Repräsentation und ihrer Auflösung, in einem Exzess an interferierenden (intersektionalen) Anspielungen und Referenzen aufgehen lässt. Deshalb ist die Collage wie ein Screen oder Fernschirmschirm aufgebaut, auf dem sich die Ereignisse im Zwischen dessen, was ‚im‘ Fernsehen passiert und was aus ihm heraus aufsteigt abspielen. So erscheinen die Figuren nicht nur, sie überragen das Stadion und den Bildrand, sie verlassen den Bildraum und zeitigen ‚wirkliche Effekte‘. Diese Transgressivität greift nicht nur den Körper in der Serie an, sondern weitet sich auf die nicht klar verortbare Grenze zwischen innen und außen auf. Das Mythische, das aus dem Stadion durch *True Blood*-Materien hindurch emergiert und mit ihm die Doppelbewegungen von Individuation und Transindividuation, ist nicht außerhalb der Individuation der Serie zu verstehen. Es repräsentiert diese Spannungen nicht, sondern besteht aus dessen Bearbeitungen und differentiellen Bewegungen. Diese werden im Zuschauen aufgenommen und weiter differenziert, intensiviert und dramatisiert.

## 5.2 Diskussion: Gender, Performativität und Wahrnehmung - Engenderings und Remediation

Ich möchte nun von den Erfahrungscollagen zu einer Perspektive der Genderforschung übergehen, die das Konzept der Individuation einerseits und der performative Konstitution von Medien und Geschlecht andererseits zentral macht: Wie lässt sich im Hinblick auf die Topologie von Gender und Wahrnehmung eine Rahmung finden, die die oben beschriebenen Prozesse und Themen der Collage theoretisch im Sinne der Performativität von Geschlecht, Wahrnehmung und dem Werden von Medien entwickelt?<sup>477</sup> Die gegenseitige performative Konstitution von Realität und filmischen Praktiken lässt sich auch auf Remediationen durch Collagen übertragen.

In *Politics of Touch* beschreibt Erin Manning das „Engendering“ als Ereignis und Prozess der Individuation.<sup>478</sup> Im Anschluss an Simondon formuliert sie eine Kritik an Judith

---

<sup>477</sup> „Wenn Gender und Medien nicht *sind*, sondern *werden*, sind beide ihrer jeweiligen Analyse nicht vorgängig, sondern werden jedes Mal neu auf ihre Konstituierung hin befragt.“ (Andrea Seier: *Remediation. Die Performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster u.a.: Lit 2007, S. 111, Hervorh. i. O.) In den folgenden Kapiteln soll immer wieder dieser Zusammenhang von Gender, Begehren und Differenz mit dem Ereignis der Wahrnehmung verbunden werden. So schließe ich im folgenden Kapitel mit einer Perspektive auf die Wunschmaschine an.

<sup>478</sup> Vgl. Erin Manning: „Engenderings: Gender, Politics, Individuation“, in: *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2007, S. 84–109.

Butlers Materialismusbegriff. Für Manning geht es statt um die performative Konstitution um das Ereignis der Formung, sogar ein Exzess der Formung, der die Form immer übersteigt. Statt vom Subjekt oder auf das Subjekt bezogen, geht *Engendering* von der Transformation des Milieus aus.

To engender is to explore the potentialities of form and matter at the level of individuations rather than identities. To engender is to reach toward bodies that are not pre-defined as gendered, not pre-constituted within static representations that befit the systems in which they operate. Engendering bodies are bodies that move, that metamorphose always in relation to their environments and to one another.<sup>479</sup>

Aus der prozessphilosophischen Denktradition kommend, lassen sich ihre Ansätze über den Begriff der Individuation mit dem durch Andrea Seiers medienwissenschaftlichen Lektüren einer nicht nur sprachlichen, sondern medialen Performativität von Geschlecht und Film bzw. Bild verbinden. Damit lässt sich im Denken von Erfahrung, Empirie und Gefüge noch eine Dimension einfügen, die jenen zuerst thematisierten Ebenen, die das Forschen medialer Gefüge betreffen, nicht nachgeordnet ist. Jede der Ebenen ist zugleich Gegenstand und Methode: So ist das *Engendering* wie die Erfahrung nicht nur Gegenstand der Untersuchung, es ist das Ereignis des Differierens, das nicht nur die Wahrnehmung oder die Medien betrifft.

Manning schlägt im Anschluss an Luciana Parisi Begriff des „Abstract Sex“<sup>480</sup> und den Begriff der Individuation vor, Gender nicht als Produkt von Normen und Diskursen zu verstehen, sondern auch als inventiven Akt der Hervorbringung von Körperprozessen und Wahrnehmungsprozessen. Manning entwickelt *Engendering* als produktiven Akt der Individuation multipler Gender. Gender ist dabei prozessual zu denken, geht jedoch weder in einem *Doing* noch in der Performativität einer Subjektivierung auf, sondern ist ein Exzess der Formung, der nicht nur im Bereich kultureller Normen operiert. Körper werden nicht nur geformt, sie bringen im Zusammenspiel mit ihren Umwelten auch *Engenderings* hervor. Engenderings sind nicht nur menschliche, sondern auch animalische und bakterielle Akte, wie Parisi in Bezug auf Lynn Margulis Endosymbiontentheorie mit ihrem Begriff des *abstract sex* ausführt. Dabei denken Margulis und Parisi das Individuum nicht als Gegenstand, sondern den Prozess der abstrakten Sexualität als Motor der Entwicklung neuer nicht-menschlicher Artenbildungen. *Engenderings* bilden neue Ensembles von Geschlecht: Nicht nur von der Wiederholung, von der Überschreitung

---

<sup>479</sup> Manning: *Engenderings*, S. 90.

<sup>480</sup> Luciana Parisi: *Abstract Sex: Philosophy, Bio-Technology and the Mutations of Desire*, New York: Continuum 2004.

der Klassifikation der Geschlechter in n-fache Mikrogeschlechter<sup>481</sup> sind Engenderings zu denken. Wie auch Parisi kritisiert Manning dabei die konzeptuelle Reproduktion und das klassifikatorische wiederholende Festhalten an Gender als zweigeschlechtlicher, diskursiver Kategorie. Vielmehr müsse das *Engendering* von seinen Möglichkeiten her begriffen werden, neue Geschlechter auch situational und kontextuell hervorzubringen. Ein Tanz ist dann nicht, wie Manning es ausführt, eine Performativität von Gendernormen, sondern kreiert selbst neue *Engenderings* oder abstrakte Sexualitäten.<sup>482</sup> *Engendering* ist hier von der Virtualität des Prozess-Ereignisses her gedacht und nicht von der Wiederholung normativer und zwangssubjektivierender Gendernormen, die vor allem durch diskursive Akte ausgeübt werden. Dabei soll Gender keineswegs als Analyse-kategorie abgeschafft werden, um restriktionslos neue Gender zu erfinden, sie geht nicht davon aus, in ein genderloses Zeitalter überzugehen. Vielmehr liegt die Produktivität des *Engenderings* nicht in einem Überkommen, sondern in der Bejahung von Prozessen, die nicht nur in einem theatralen Sinne heterosexuelle Zweigeschlechtlichkeit parodieren. Es sind die uneinholbaren Mikroprozesse, die als noch unbekannte *Engenderings* affirmiert werden.<sup>483</sup> Und damit geht es im *Engendering* um ein Ereignis, welches nicht die Realisierung eines bereits bekannten Genders ist. Analog zum Begriff des Begehrens bei Deleuze/Guattari ist Gender nicht als menschlich zu denken, sondern als eine affirmative Bewegung, neue Gefüge zu formen und damit Gender, die transindividuell und relational sind. In einem späteren Text schließt Manning mit dem Begriff der Artenbildung („Speciation“) an Whitehead an.<sup>484</sup> Artenbildung, so die Übersetzung, ist ein affektives Ereignis der Wahrnehmung, wie Manning es unter Bezugnahme auf das Spiel von Mensch und Schimpansin beschreibt: Im Prozess des Spiels emergieren verschiedene Ebenen der Bezugnahmen aufeinander, die jeweils Arten/Weisen der Wahrnehmung bilden, die nicht auf eine der beiden Spielpartnerinnen beschränkt sind, sondern im Prozess emergieren und durch das Spiel modifiziert und variiert werden. *Speciation* bezieht sich nicht auf das Aufeinandertreffen zweier distinkter

---

<sup>481</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 381.

<sup>482</sup> Manning: *Engendering*, S. 100ff..

<sup>483</sup> So stellt auch Colebrook den Unterschied zwischen einer prozessualen und einer performativen Umgangsweise mit Genderidealen anhand der Betrachtung weiblicher und männlicher Idealbilder in Form von Modellen auf Werbebildern heraus. Es gehe nicht darum, die Gendernormativität in Form von Bildern abzulehnen oder zu kritisieren, vielmehr soll man dem Bild affirmativ begegnen. Es gehe darum, die Bilder zu vervielfältigen, aber auf eine Weise, die ihren Status als Referenzen von Weiblichkeit und Männlichkeit zugunsten einer Vermännlichung der Geschlechter der Bilder selbst vermännlichen. Nicht das Bild ist das Problem, sondern das Vertrauen in eine richtige Form der Repräsentation eines Körpers durch ein Bild. Vgl. Claire Colebrook:

<sup>484</sup> Vgl. Manning, *Always*, 204–221.

Akteurinnen, sondern ist vom Ereignis der Intra-aktion (Barad) und von der Relation aus gedacht. Im Spiel, aber auch in anderen Kontexten, entstehen Arten/Gattungen als Praktik und Wahrnehmung zugleich: *Engenderings*. So sind die entstehenden Arten transversale, differentielle Ritornelle, die beide Akteurinnen affektiv aufeinander abstimmen und dabei über beide hinausgehende Genres/Arten/Weisen des *erfahrenen Engenderings* zu produzieren. *Speciations* sind dann Akte, die *zugleich* Wahrnehmungen und Affekte sind. In *Politics of Touch* steht die Ebene der Wahrnehmung in Bezug auf *Engenderings* nicht so zentral im Vordergrund wie im Ereignis der Artenbildung, die Bewegung und der Prozess sind jedoch der Ausgangspunkt: So wird auch hier der Begriff des *Engendering* an einem Beispiel aus dem Tanz entwickelt. Ähnlich wie bei der Genderperformativität geht es um die Produktion von Geschlechtern, ihre De-Essentialisierung durch den Prozess. Dies zeigt sich bei Butler jedoch vor allem in einer sprachlichen Dimension, dem Diskurs.<sup>485</sup> Hier wird das vergeschlechtlichte Subjekt und ihr Begehren durch die sprachlichen Normen und die Diskurse hervorgebracht und zugleich reguliert. Manning geht es im Anschluss an Simondon, Parisi und Marguilis jedoch nicht allein um die Re-Produktion eines vergeschlechtlichten Subjekts. Wie auch Deleuze/Guattari es im *Anti-Ödipus* denken, führt das Festhalten an der Zwei-Geschlechtlichkeit zu einer männlichen Ordnung. „Anthropomorphe Repräsentation nennen wir gleichermaßen die Idee, daß es zwei Geschlechter gibt, wie die, daß es nur eins gibt.“<sup>486</sup> Das Unterlaufen dieser Ordnung darf diese nicht reproduzieren, sondern muss andere Begehren entfalten.<sup>487</sup>

*Engenderings* sind im Anschluss an den Begriff des Begehrens prozessuale, metastabile, ritornellartige Produktionen von (n-)Geschlechtern quer zu menschlichen und nicht-menschlichen Gattungen. Es ist vielmehr das Interrelationale und nicht mit dem Subjekt identische Hervorbringen selbst, nicht die vergeschlechtlichte Subjektivierung allein, welches als *Engendering* bezeichnet wird. Es ist der Prozess und zwar nicht als das wiederholende, sondern als das Ereignishafte seiner Neukonstellierung.

Manning betont, dass *Engenderings* bereits auf der Ebene der Formierung gewaltsam operieren. Gewalt ist keine nachträgliche Wirkung auf den bereits konstituierten Körper, die auf allen Ebenen der Formierung wirksam ist.

Violence happens at all levels: this is a lesson cellular biology teaches us. Engenderings are not straightforward. Alterations cause mutations. Mutations cause infestations. Infestations become populations. But this is a violence at the

---

<sup>485</sup> Vgl. Butler: *Körper*.

<sup>486</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 379.

<sup>487</sup> Vgl. ebd., S. 381.

level of individuation, not identity. Violence of individuation creates potential energy. Violence here operates as a denominator for instability: systems of individuation are volatile. Matter and form interact in an exchange that is not based on individual equality.<sup>488</sup>

In Bezug auf die Figur einer gleichzeitigen Formierung eines multiplen geschlechtlichen Prozesses und eines gewaltvollen Akts ist dies in Bezug auf die Collage von Dana zentral. Hier wurden Differenzierungsbewegungen in einer gewaltvollen Szene inszeniert, in denen sich die Hände um den Hals einer Figur legen und diese bedrohen während die Hände und die Figur zugleich verschiedene Ebenen des Werdens anzeigen. *Engendering*, bezogen auf die Ereignishaftigkeit von Wahrnehmung und die in ihr emergierenden Subjektivitäten und Objektivitäten, beschreibt dann nicht ein Ereignis, welches wahrgenommen wird. Verbindet man Mannings früheren Begriff des *Engenderings* mit jenem der *Speciation*, dann ist das Engendering nicht nur ein Prozess, der nicht beim Subjekt beginnt oder endet, sondern ein ontogenetischer Prozess der Erfahrung. *Engendering* wird nicht nur ein Handeln, sondern eine prozessuale und relationale Dimension *der* Wahrnehmung.

Butler widerspricht zwar der Behauptung, das Subjekt sei eine Interiorität, eine Substantialität; sie konstituiert eine Person vielmehr als eine Wiederholung von Attributen. Ebenso hat sie die relationale Dimension der Sozialität, die dem Subjekt voraus geht und es übersteigt, zentral in einem Denken von Performativität herausgestellt.<sup>489</sup> Sie hat jene jedoch rein menschlich und sozial verortet und für die geschlechtliche Konstitution nur die materialisierende Praxis der menschlichen Zweigeschlechtlichkeit berücksichtigt. Unter der Perspektive des Engenderings ist der Körper nicht Träger einer Genderidentität, die ihm vorausgeht und die dieser performativ wiederholt. „Production comes into contact with reproduction through the machinic assemblage that connects a body to biophysical, biocultural, and biodigital organizations of sex. Engenderings are not stable renderings of bodies-as-machines. Engenderings call forth bodies, inciting them to recombine.“<sup>490</sup> *Engendering* ist vielmehr die Entfaltung und zugleich die Transformation einer Ökologie, eines Milieus, zu dem auch affektive Tönungen und ihre ökologische Dimension gehören. In diesem Kontext hieße das, Gender ist nicht Gegenstand einer Wahrnehmung zu konzeptualisieren oder die Wahrnehmung fundamental in die Zweigeschlechtlichkeit dichotomisiert zu denken. Dies sind absolut zentrale und relevante Ebenen für eine feministische Methodologie

---

<sup>488</sup> Manning: *Engenderings*, S. 98. Auf den Machtbegriff möchte ich im folgenden Kapitel zurückkommen.

<sup>489</sup> Vgl. Butler: *Körper*.

<sup>490</sup> Manning: *Engendering*, S. 93.



von Wahrnehmungsforschung. *Engendering* fügt diesem jedoch hinzu, dass Wahrnehmung selbst ein immanentes Ereignis der Individuation ist, welches nicht zwangsläufig subjektiv ist. Es beschränkt sich dabei nicht auf die klassifikatorische Ebene der Wahrnehmung. *Engendering* ist dann Gegenstand und Form der Wahrnehmung zugleich. Wahrnehmungsprozesse oder Erfahrungsprozesse sind selbst produktive Dynamiken des Engenderings. Die Wahrnehmung erschöpft sich somit nicht in einer nachträglichen Kategorienbildung oder meint eine gleichsam von einer zweigeschlechtlichen Matrix infizierte Wahrnehmung. Nicht einmal führt das *Engendering* zu einer in einem performativen Sinne gegenderten Subjektivität, das *Engendering* ist vielmehr bereits die entstehende Prozessualität einer Wahrnehmung selbst, die sich nicht vom Gegenstand der Wahrnehmung ablösen lässt. In der differentiellen Vielheit bildet das Ereignis eine multiple Einheit, wie es mit James argumentiert wurde. Im Begriff des *Engendering* bzw. der *Speciation* wird die Individuation eines Prozesses aufgerufen. Die Zentralität des Simondon'schen Konzeptes liegt darin, dass sich der Prozess der Individuation eines energetischen Exzesses nicht darin erschöpft ein Subjekt hervorzubringen und somit nicht auf Stabilisierung zielt, sondern auf reaktionsfreudige Metastabilisierung. Auch hier ist das Subjekt nicht das performative Endstation des Wahrnehmungsprozesses: „Bodies matter in excess of them-selves. As matter is potentialized, it actualizes into form. This form plays an in-forming role by exerting forces that limit the actualization of matter's potential energy.“<sup>491</sup>

Auch wenn im *Engendering* stärker von Energien ausgegangen wird, lässt sich dieses Konzept mit einem Ansatz verbinden, der die performative Konstitution von Medien mit einbezieht. In *Remediation und Vergeschlechtlichung* beschreibt Andrea Seier die relationale, performative Konstitution von Gender und Medien, anhand der Remediationstheorie von Jay Bolter und Richard Grusin. Sie verschiebt Performativität damit einerseits von der Sprache zum Bild, andererseits wird eine prozessuale Sicht jenseits von Entitäten und diesseits von Gefügen entwickelt. So entwickelt sie statt der Perspektive der Beeinflussung ein Konzept der Ko-Konstitution von Film und Geschlecht.

Ein Medium konstituiert sich in diesem Sinne überhaupt nur als solches, insofern es eine Wiederholung von Medien darstellt. Medien lassen sich in diesem Sinne als performative Akte der Mediatisierung auffassen. Insofern jeder Mediatisierung bereits eine Mediatisierung voraus geht und es keinen ursprünglichen Akt der Mediatisierung gibt ist jeder dieser Akte als *Remediation* zu begreifen.<sup>492</sup>

---

<sup>491</sup> Manning: *Engendering*, S. 102–103.

<sup>492</sup> Seier: *Remediation*, S. 70.

Es handelt sich um eine De-Essentialisierung von Medien und Geschlecht und eine Verschiebung zum Handeln in gegenseitiger Relation. Performativität von Gender ist in ihrer These dort selbst ein mediales „Schmiermittel“ und wird weder von Medien repräsentiert, noch bewirkt. Mediale und menschliche Praktiken greifen hier nicht nur in einem diskursiven Sinne, sondern gerade auf der Bildebene ineinander. Das Handeln und die Ko-Konstruktion von menschlichen Gendern und medialen Genres und Bildformen spielen sich hier als wiederholende Praktiken ab: „Geschlechterkonstruktion und Mediatisierung gehen in diesem Sinne ein wechselseitiges funktionales Bedingungsverhältnis ein.“<sup>493</sup> Genderkonventionen bringen ebenso mediale Formen und Formate hervor wie mediale Codes Gender, wobei sich diese eben gerade nicht als Repräsentation, sondern als gegenseitige Mediatisierung und Zitationen ereignet. Die Konstitution von Medienformen ist hier keine neutrale Praxis, sondern ereignet sich unmittelbar als Gegenderte. Gender ist hier nicht als allein menschliche, sondern als maschinische (mediale und menschliche) Performativität gedacht. Wie lässt sich daran anknüpfend Wahrnehmung als ontogenetisches Ereignis des Begehrens und des *Engenderings* denken? Die Virtualität des Prozesses der Neukonstitution lässt sich nicht allein auf bereits bekannte und sich nur über lange Zeiträume verschiebende geschlechtliche Praktiken beziehen. Auch in der Wahrnehmung, die sich in diesen performativen, maschinischen Praktiken ereignet, in denen sich mediale und menschliche Praktiken gegenseitig in Gefügen hervorbringen, ereignen sich *Engenderings*. Gender ist dann kein ideelles Konstrukt, welches durch materialisierende verkörperliche und medialisierende Praktiken hervorgebracht wird, aber doch nie völlig verkörpert wird, *Engenderings* als Remedialisierung interferieren performativ mit diesen Prozessen und bringen neue Gefüge ins Spiel.

Gender als *Engendering* wird vielmehr zum kreativen Prozess der Entfaltung von Gefügen selbst. Das Gefüge der Maschinen bildet Variationen von Gendern, nicht nur das Subjekt oder das Medium. *Engenderings* sind Gefüge des gemeinsamen Werdens. Nicht eines wiederholt das andere und verschiebt es als bereits bestehendes. Dazwischen, darunter und darüber verlaufen multiple menschlich-maschinische Prozesse der Wahrnehmung, die selbst als Teil der *Engendering*-Maschine gedacht werden können. Für das Wahrnehmungsereignis in Bezug auf Gender bedeutet dies, dass die Intensitäten mannigfaltige Begegnungen mit Bildern, Bewegungen, Musik etc. produzieren und ihre

---

<sup>493</sup> Seier: *Remedialisierung*, S. 110, vgl. auch S. 116.

mannigfachen Abstimmungen und Modulationen in der Wahrnehmung zusammentreffen und einander *Engendern*. Wahrnehmung ist selbst Teil dieses performativen und prozessualen Gefüges. Der Begriff der Dramatisierung setzt genau hier an und erweitert die Performativität um die zentrale Dimension der Virtualität der Wahrnehmung: Die Iteration basiert darauf, dass etwas iteriert wird und dies muss vor dem Akt der Iteration bestimmt sein. Die Wiederholung der Dramatisierung und der Individuation geht der Grenzziehung und der Bestimmung einer Einheit voraus. Deleuze denkt die Wiederholung als expressiven und variationsreichen Akt und geht von einer Differenz aus, die in der Wiederholung entsteht. Verortet man die Wahrnehmung im performativ agierenden Gefüge beidseitiger Remediationsen, die sich erst im Prozess als Praxis hervorbringen, so muss für die Ebene der Wahrnehmung ähnliches gelten: Auch sie wiederholt nicht etwas, sie verschiebt und dramatisiert selbst. Die Prozessualität ist hier nicht von einer Stabilisierung aus gedacht, sondern betont „zwischen Struktur und Ereignis“<sup>494</sup> die Seite des Ereignisses selbst als zentral. Die Wahrnehmung selbst ist jedoch nicht auf männlich oder weiblich einzugrenzen. Wahrnehmung geht dem Subjekt als Entität voraus, wie es die Praxis der vergeschlechtlichten Wiederholung vollzieht. Im Ereignis der Wahrnehmung entstehen mannigfache Subjektivitäten des Wahrnehmens und mannigfache *Engenderings* sind daran anschließend möglich. Diese sind keine Strukturkategorie jenseits des Empfindens, vielmehr greifen diese, wie Seier es für die medialen und menschlichen Gender-Gefüge dargelegt hat, bezogen auf die damit untrennbar verwobenen Wahrnehmungen, ineinander. Wie es bereits mit James argumentiert wurde, befinden sich die Objekte nicht *in* der Erfahrung. Erfahrung ist selbst die Veränderung der Welt und in der Welt, nicht im Subjekt. *Speciation* und *Engendering* sind Phenomena (Barad) der Welt, ihres *worldings*. Farben, Rhythmen und Bewegungen sind ebenso Ritornelle und Intensitäten des *worldings* wie *Engenderings*. Seier hat dies beispielsweise mit dem Begriff Genre konzeptualisiert, welches nicht nur menschliche, sondern auch filmische Körper als wiederholende und zitierende Praxis spezifischen Ineinandergreifens von ästhetischen Konventionen und Normen bestimmt.<sup>495</sup> Abstrakt betrachtet lassen sich im Genre als Ansammlung relational operierender Codes und Konventionen keine klaren Grenzen zwischen wiederholenden/wiederholten Geschlechternormen und wiederholenden/wiederholten Filmästhetiken ziehen. Es ist ja gerade die Praxis der spezifischen Konstellation des

---

<sup>494</sup> Seier: *Remediation*, S. 62ff..

<sup>495</sup> Vgl. Seier: *Remediation*, S. 129–136.

Collagierens von Farben, Stimmungen, Lichtgestaltung etc., der ein bestimmtes Genre als Konvention hervorbringt, welches sich auf ein Außen bezieht, welches es dadurch einfaltet. Es geht so weniger um die Unmöglichkeit eine Einheit zu wiederholen, sondern um die Bejahung einer differenten Wiederholung, einer Wiederholung also, die von der Differenz aus gedacht ist. Hier gilt für Subjekte und für Medien, was im Kapitel zur medialen Erfahrung ausgeführt wurde: Die Prozesse selbst oder die Weisen der Individuation sind in ihren Übergängen, Transitionen und Zwischen-Sein zentral. Dies erfordert das methodische Vorgehen einer Mikro-Empirie.

Der Begriff Genre umfasst hier nicht die Darstellung von Geschlecht, sondern wird zum Geschlecht, jenem des Films als relationalem Gefüge (Wunschmaschine). Unter Aspekten der Virtualität und der Wahrnehmung ergeben sich zwei damit verbunden Implikationen: Erstens ist die Frage, warum sich diese Prozesse ineinander spiegeln sollten und nicht etwas Neues entsteht in der Wiederholung. Nicht nur Film, auch Rezeption wiederholt dann different neue Geschlechter. Zweitens entsteht darüber hinaus Gender gedacht als *Engendering* im relationalen Ereignis bzw. in der Welt und nicht nur als Gendernorm des Subjekts. Unterhalb der großen molaren Anordnungen der Geschlechter, so Deleuze/Guattari, ereignen sich 1000 Mikrogeschlechter.<sup>496</sup> Diese gilt es aufzuspüren. Diesen Mikrofaltungen zu folgen ist nicht automatisch machtfrei gedacht. Wie in anderen Collagen gibt es auch in Danas Collage Fluchtlinien, aber auch Re- und Deterritorialisierungen: Linien des Werdens, die sich in der Konstitution schon mit Gewalt und Macht verknüpfen. Von der Virtualität und der Dimension der Wahrnehmung einer schöpferischen, ereignishaften Wahrnehmung her zu denken, bringt die Konsequenz mit sich, dass auch Begehren und *Engendering* von seinen Potentialitäten und Fluchtlinien her gedacht werden und nicht von seinen Schließungen.

Ich möchte diese Stränge im nächsten Kapitel noch einmal unter der Perspektive des Begehrens aufgreifen und anschließend auf Fragen der Macht beziehen. Im hier betrachteten Diagramm, dessen Diskussion und Präsentation in der Gruppe zu neuen Fabulationen und Konzepten geführt hat, trägt sich das *Engendering* unmittelbar in die emergierende Wahrnehmung ein, ja stellt diese her. Die Transindividuation als Thema und Technik der Collage ist nicht ohne ein *Engendering* zu denken. Gerade in Danas Collage wird dies deutlich: Das Spiel mit den Händen und zu wem sie gehören, das Zwischen eines männlichen oder weiblich gegenderten Gesichts als topologische aber auch als differentielle Bewegung der Dauer verweist darauf genauso, wie der Akt der

---

<sup>496</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 291.

Gewalt. Diese ist der Inszenierung der Entstehung der mehrköpfigen Figur immanent. Die Form der Collage lässt auch kaum eine andere Nicht-Gleichzeitigkeit zu, da sie anders als der Film keine zeitliche Sukzession kennt (sehr wohl aber Formen der Dauer, vgl. Kap. 10).

Das Hervorbringen, das Erscheinen der Figur (über den Rand des Stadions hinaus), die transgressive Ästhetik der Überschreitung von Körpergrenzen, wie es in *True Blood* inszeniert wird, stellt somit selbst ein *Engendering* als heterogenes, nicht-lineares Gefüge dar. Gleichzeitig ist es eine performative Konstitution durch das Zitieren und daraus Entstehen der Medien der Collage. *Engendering* ist hier nicht nur der Prozess, der zu einem gegenderten Subjekt führt, sondern das Werden selbst ist erfinden, erzeugen, kreieren von mehr als menschlichen Geschlechtern, also Prozessen, die das Subjekt und das Medium nicht nur hervorbringen, sondern auch darüber hinaus Prozesse bilden. Individuation und Erfahrung gehen im *Engendering* einander nicht voraus. Dieses Differenzierungsereignis verbindet den Akt des *Engenderings* mit medialen Ereignissen selbst, die in diese Prozesse inbegriffen sind. Der analytische Blick verschiebt sich hier zu einer Diagrammatik, die fragt, was ein mediales *Engendering* als Ereignis der Wahrnehmung und Herausbildung dieser als Gegenstand und Operation *macht* anstatt was es *ist*.

## 6 Gewalt, Begehren, Differenz: Mikropolitiken der Wahrnehmung

In *True Blood* entfalten sich, wie herausgestellt wurde, verschiedene Konstellationen von Macht, Gewalt und Sexualität.<sup>497</sup> Ich möchte in diesem Kapitel zwei Collagen betrachten und den Zusammenhang zwischen Gewalt, Begehren und Differenzen unter der Perspektive der Wahrnehmung verdichten.<sup>498</sup> Es erscheint mir in Bezug auf Gewalt zunächst zentral, ausführlicher die Produktivität einer Analyse von Gewalt und Wahrnehmung unter der Perspektive des Gefüges zu entwickeln. Ich stelle im Folgenden den Zusammenhang von (sexueller und sexualisierter) Gewalt und ihrer komplexen Darstellungspolitik zwischen Öffentlichkeit und Privatheit sowie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit aus einer feministischen Sicht dar. Anschließend biete ich, ausgehend vom *Anti-Ödipus*, mit dem Begriff des Gefüges eine Möglichkeit an, Gewaltdarstellungen zu betrachten. Ich möchte mich zunächst einem aktuellen Filmbeispiel widmen, um den Zusammenhang von Gewalt und Gefüge herzustellen.

Steve McQueens Film *12 Years a Slave* (2013) inszeniert die Autobiographie von Solomon Northup (Chiwetel Ejiofor), einem Mitte des 19. Jahrhunderts in die Südstaaten und die Sklaverei verschleppten New Yorker Musiker. Der Film zeigt nicht nur das Schicksal, die Entführung, den Verkauf und die Versklavung des frei geborenen Afro-Amerikaners und Hauptprotagonisten, sondern auch eine Reihe anderer Schicksale von Frauen, die ihm auf seinem qualvollen Weg nach Louisiana und von einem zu einem anderen Sklavenhalterregime begegnen. Vor allem erzählt der Film von Patsy (Lupita Nyong'o), die gemeinsam mit Solomon auf seiner letzten Station gefangen gehalten, gefoltert und sexuell misshandelt wird. Patsy wird aber nicht nur – und im Gegensatz zu Solomon – sexuell versklavt, die sexuelle Gewalt gegen sie ist nicht nur ein gewaltsames Mittel der Sexualität des Täters, sie wird durch den Film beschreibbar als ein Ensemble aufeinander bezogener psychosozialer Vernichtungstechniken, die das Dispositiv der Sklaverei, die Sexualitäten und Begehren dieses „necropolitischen“ Regimes (mit-)konstituieren.<sup>499</sup>

Die Erzählung schließt so neben der Versklavung, dem Verlust der Freiheit und der

---

<sup>497</sup> Das folgende Kapitel beruht mit Veränderungen (insbesondere dem Exkurs) auf dem bereits veröffentlichten Text der Autorin: Julia Bee: „Gewalt, Begehren, Differenz. Zu einer Politik der Wahrnehmung“, in: Jochem Kotthaus (Hrsg.): *Sexuelle Gewalt im Film*. Weinheim/Basel: Beltz Juventa 2015, S. 305–329.

<sup>498</sup> Im anschließenden Kapitel möchte ich Macht noch einmal gesondert betrachten und einen ebenfalls an der Wahrnehmung orientierten Begriff der Macht entwickeln.

<sup>499</sup> In diesem Regime der Necropolitik nimmt Patsy sich als lebende Tote wahr und bittet Solomon, sie zu töten. Vgl. zum Begriff der „Necropolitik“: Mbembe: *Necropolitics*.

Bürgerrechte sowie der Befreiung des männlichen Hauptdarstellers auch das Schicksal einer weiblichen Figur ein. Der Film zeigt anhand der Figur Patsy Praktiken sexueller Gewalt, alltägliche Folter, Desubjektivierung, Demütigung und ein Ausnahmeregime, welches zwischen tödlicher und depersonalisierender sexueller Gewalt willkürlich umspringt. Die Inszenierung dieses Gewaltregimes führt unmittelbar zu den Fragen, die in Bezug auf eine Darstellungspolitik dessen zentral sind. So sehr man die Fragen stellen muss, inwiefern hier die sexuelle Folter von Sklav\_innen – definiert man diese als Praktiken der Zerstörung von Subjektivität und nicht als Mittel der Wahrheitsfindung – ausschließlich an die Erzählung einer afro-amerikanischen Frau gebunden wird und nicht an jene des Hauptprotagonisten, so zentral ist doch eine Inszenierungsweise, in der der Film auf die historische Bedeutung sexueller Gewalt für das politisch-ökonomische System der Sklaverei aufmerksam macht.<sup>500</sup>

Die Gewaltpraktiken der Sexualität in *12 Years a Slave* sind gleichzeitig sexuelle Praktiken der Gewalt und damit ethnische, gegenderte und Begehrenspraktiken, in denen die Differenzen einander nicht vorausgehen. Edwin Epps (Michael Fassbender) und seine Frau (Sarah Paulson) sind in ihrer Existenz als Sklavenhalter\_innen und als Paar fixiert auf Patsy. Die Eifersucht der Ehefrau führt zu einer sehr extremen Szene, in der Patsy sowohl von Epps also auch von Solomon ausgepeitscht wird, was ebenfalls eine Technik der Folter für diesen darstellt. Patsys Misshandlungen, sowohl die öffentlichen Auspeitschungen als auch die sexuellen Übergriffe kursieren als mehr oder weniger öffentliche Botschaft, so dass sie auch eine Wirkung auf alle Beteiligten und Wissenden haben und ebenfalls als Teil dieses Regimes fungieren.

Der Film zeigt die Nähe der Sklavenhalter\_innen zu den Häusern und Körpern der Sklaven sowie die alltäglichen damit einhergehenden psychosexuellen Misshandlungsszenen. Diese bilden keine normalisierte Routine, wie es stärker in Bezug auf das erste Regime, die erste Station der Sklaverei für Solomon gezeigt wird, sondern ein umfassendes Begehrensmodell, indem sich eine gewalttätige Sexualität als Praktik eines rassistisch-ökonomisch-politischen Dispositivs errichtet. Man kann es problematisch finden, dass so ein aufwendiges Begehrensszenario konstruiert wird, womöglich eine Fixierung der Sklavenhalter\_innen auf die Sklavinnen wiederholt und damit eine rassistische Sexualität geradezu produziert wird, aber es zeigt, dass das Begehren, die Sexualpraktiken, die Folter, das historisch-politische System der Sklaverei,

---

<sup>500</sup> Gabriele Dietze hat die rassistische Phantasie und gleichzeitige Legitimation für Lynchjustiz, die bis in die 1930er Jahre im Süden der USA praktiziert wurde, als eine Umkehr der strukturellen sexuellen Gewalt gegen Frauen seitens der Sklavenhalter gedeutet, vgl. Dietze: Ödipus Schwarz/Weiß.

gegenderte und rassistische Praktiken untrennbar ineinander verwoben sind. Die Figur Edwin Epps ist nicht einfach nur ein Sadist bzw. ein sadistischer Sklavenhalter und damit ein Ausnahmefall, in dem sich eine Neigung in einem vorteilhaften politischen Milieu entwickeln konnte, die sich aber unabhängig vom historisch-politischen System ereignet, vielmehr stützten sich hier die psychischen Subjektivitäten und politischen Technologien gegenseitig.

Dieses Ensemble aus Macht-, Gewalt- und sexuellen Praktiken ist zentral für die politische Rahmung sexueller Gewalt in filmischen Medien. Wie erscheint sexuelle Gewalt in der Darstellung im Hinblick auf die Umstände und Ursachen? Wie werden diese durch eine persönliche Neigung, eine politische Ideologie, eine Geschlechterstruktur oder sogar im Falle der Folter und Sklaverei durch ein staatliches Handeln und/oder einer staatlichen Duldung gerahmt? Inwieweit werden psychische, strukturelle und staatliche Dynamiken verwoben? Und inwiefern sind die Rahmungen in filmischen Medien auf die Wahrnehmungen Dritter und anderer bezogen?

### **6.1 Gefüge und Begehrensformationen: Gewalt und Begehren aus Sicht feministischer Debatten**

Gerade in Bezug auf *True Blood* ist es zentral, dass Sexualität und Gewalt nicht nur auf der Ebene des Zeigens, sondern auch der Wahrnehmung funktionieren. Bezüglich des Zusammenhangs von Gewalt und Begehren sind Formen und Sichtbarkeiten von Gewalt immer schon Gegenstand feministischer Debatten gewesen, wie ich darstellen möchte. Diese lassen sich jedoch auch an Deleuze/Guattaris Theorieapparat anschließen. Meine These wäre, dass diese Ansätze bietet, feministische Fragestellungen (affirmativ) zu reformulieren. Aktuelle feministische Diskurse bieten aber auch eine Lesart des Gefüges an, die in Bezug auf das vorliegende Projekt von zentralem Interesse ist.

Als zu problematisierende Un-/Sichtbarmachungen und (Wieder-)Einschreibungen sind Darstellungen sexueller Gewalt (in Abwandlung der „Technologien des Sexes“<sup>501</sup>), Technologien sexueller Gewalt und somit nicht nur als Repräsentation, sondern als (produktive) Gefüge aus Gewalten, Sexualitäten und Mächten deutbar. Sie sind aber nicht nur die Gewaltformen, sondern die Bilder sind selbst politische Begehrensformationen.

Wahrnehmung ist dabei dem Erscheinen von (sexueller) Gewalt in filmischen Medien nicht äußerlich. Mikrotechnologien der Wahrnehmung sind zugleich von Gewalt und

---

<sup>501</sup> Foucault: *Wille*, S. 143.



Begehren hervorgebracht und durchdrungen und die Rahmung von Gewalt ist wiederum untrennbar mit der Frage des Geschlechts verwoben: Geschlechterverhältnisse und Gewaltverhältnisse kodieren sich hier wechselseitig.<sup>502</sup> Die Geschlechterverhältnisse sind dabei mit der politischen Rahmung der Gewalt als privat oder staatlich und der medialen Inszenierung als Herstellung von Öffentlichkeit und Privatheit verbunden: In einer Analyse der Entstehung internationaler Völker- und Menschenrechtsabkommen macht Alice Edwards etwa darauf aufmerksam, dass „the public private divide is said to be nowhere as pronounced as in the issue of violence against women“<sup>503</sup>, was beispielsweise auch die Erfahrungen sexueller Gewalt betreffe, die häufig nicht die Erfahrung darstelle, von der die Definitionen ausgingen.<sup>504</sup> Louise du Toit stellt darüber hinausgehend für Südafrika und die Politisierung sexueller Gewalt in der Apartheid und danach heraus, dass sexuelle Gewalt nicht nur in Abgrenzung beispielsweise zur Praxis der Folter als eher privates Schicksal verstanden wurde, sondern selbst als Grenze des Politischen fungiert. So werden durch sie die Grenzen auf den zumeist weiblichen Körpern gezogen und gleichzeitig sexuelle Gewalt als politische Machttechnologie zum Verschwinden gebracht. Sie ist insofern aber selbst eine politische Technologie, als dass sie das Politische als Abgrenzung gegenüber dem Sexuellen allererst hervorbringt. Es sei daher grundsätzlich von einer Problematik auszugehen, das Sexuelle politisch denken zu

---

<sup>502</sup> Vgl. Michael Meuser: „Geschlecht“. In: Christian Gudehus (Hrsg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 209-214, S. 211.

<sup>503</sup> Alice Edwards: „The ‚Feminization‘ of Torture Under International Human Rights Law, in: *Leiden Journal of International Law*, 19. Jg., H. 2, 2006, S. 341-391 S. 357.

<sup>504</sup> Edwards hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, wie Frauenmenschrechtsgruppen z.B. die definitorische Festschreibung der Folterkonvention als ausgehend von einer männliche Erfahrungssphäre beschreiben. Auch wenn sexuelle Gewalt als Folter mittlerweile juristisch definiert ist (ECHR/UN), so gibt es immer noch wenig Verurteilungen in der Praxis (vgl. Edwards: Torture, S. 375). Zugrunde gelegt wird bei dieser politisch-nationalen und internationalen Debatte die Problematisierung der Dichotomie öffentlich-privat, staatlich oder nicht-staatlich. So wird sexuelle Gewalt als Menschenrechtsverbrechen entweder in Kriegszeiten anerkannt, als Folge der Tribunale nach Ruanda und Jugoslawien im Römischen Statut oder als Folter in staatlicher Obhut/Ausübung bzw. Duldung. Teresa Wölte (Teresa Wölte: Von Lokal nach International und zurück: Gewalt gegen Frauen und internationale Menschenrechtspolitik, in: Dackweiler, R.-M./Schäfer, R. (Hrsg.): *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*. Frankfurt am Main: Campus 2002, S. 221-248) macht deutlich, dass die Grenze zwischen privater und staatlicher Gewalt und zwischen Straf- und Völkerrecht dabei selbst zu problematischen Komplizenschaften führen kann: »Indem das Völkerrecht die Grundlagen für die Herstellung von Machtbeziehungen reproduziert, und durch eigene Normen und Strukturen absichert, wirkt es als Komplize des Staates. Es verlängert geschlechtsspezifische Herrschaftsverhältnisse in den internationalen Raum, anstatt sie zu überwinden – wie das der ursprünglichen Menschenrechtsidee, die als Schutz vor ungerechter und unterdrückender Herrschaftsform gedacht war, entsprechen würde« (Wölte: Lokal, S. 230). Auch der UN-Sonderbeauftragte für Folter von 2004 bis 2010 Manfred Nowak weist darauf hin, dass die rechtlichen Grenzen der Anerkennung von Folter und Menschenrechtsverbrechen gerade Frauen betrifft und häufig, z.B. im Falle der Verschleppung und Sklaverei mit Rassismen westeuropäischer Asylgeberländer verbunden sei. Ländern, in den Gewalt gegen Frauen bzw. gegenderte Gewalt nicht ausreichend verfolgt wird, bzw. entgegengewirkt wird, kann der Vorwurf der Folter gemacht werden (vgl. Manfred Nowak: *Folter. Die Alltäglichkeit des Unfassbaren*. Wien: Kremayer & Scheriau 2012, S. 54ff., S. 161 ff., S. 146).

können.<sup>505</sup> Du Toit fordert aber keinen Einschluss sexueller Gewalt in das Politische, sondern eine sexuelle Differenzierung des Politischen selbst. Was kann dies für die Auseinandersetzung mit Filmen und TV-Serien und vor allem eine Empirie bedeuten?

Die Gewaltinszenierung ist zugleich mit Praktiken der Wahrnehmung dessen verwoben, was und bezogen auf welchen Begriff von politischem Verbrechen erscheint. Dies ist besonders für sexuelle Gewalt im Hinblick auf ihre politische Wahrnehmung bzw. Wahrnehmung ihrer politischen Funktion relevant. Es äußert sich als Komplex epistemologischer Praktiken ihres Erscheinens in filmischen Medien, der zugleich Fragen nach der onto-epistemologischen Dimension der Wahrnehmung von Gewalt entlang der Achse des Sexuellen stellt.

Im Fall sexueller Gewalt war es der zentrale Verdienst feministischer Interventionen, sexuelle Gewalt entprivatisiert und damit politisiert zu haben.<sup>506</sup> Der Frauenmensenrechtsdebatte ist es darüber hinaus zu verdanken, dass es nicht, wie Deborah Blatt Anfang der 1990er Jahre anführte, so etwas gibt, wie eine Vergewaltigung in der Folterkammer, die nicht als Folter wahrgenommen wird, eine Spaltung des Politischen vom Sexuellen im Hinblick auf die menschenrechtliche Relevanz.<sup>507</sup> Immer wieder jedoch wird sexuelle Gewalt depolitisiert und müssen die Grenzen zwischen öffentlichen, privaten und politischen Körpern, vor allem im Hinblick auf die Vielfalt von Differenzen, auf die sich sexuelle Gewalt bezieht, thematisiert werden. Sexualität ist dabei zentral für die paradoxe Topologie von Privatheit und Öffentlichkeit und die Politisierung sexueller Gewalt, da sie nicht ein isolierbares, essentielles Merkmal, sondern die grundlegende Zugewandtheit zur Welt bezeichnet, wie Judith Butler argumentiert.<sup>508</sup> Sie ist jeder Misshandlung insofern eingeschrieben, als dass sie sich auf die Verwobenheit mit der Welt der anderen bezieht, die sie angreift:

Sexualität ist nicht einfach ein Attribut, das man hat, oder eine Veranlagung oder eine Reihe von Neigungen, die in ein Schema passen. Es ist eine Form der inneren Gestimmtheit gegenüber anderen, unter anderem im Modus der Phantasie und manchmal nur in der Phantasie. Wenn wir als sexuelle Wesen außer uns sind, von Anfang an ausgeliefert sind, zum Teil durch primäre Beziehungen der Abhängigkeit und Zuneigung modelliert sind, dann ist es doch offenbar so, dass unser Außer-sich-Sein, unser Aus-uns-heraus-Sein, als eine Funktion der Sexualität selbst gegeben ist, wobei die Sexualität nicht diese oder jene Dimension unserer Existenz, nicht Untergrund oder Grundstein unserer Existenz ist, sondern

---

<sup>505</sup> Louise Du Toit: „Feminismus und die Ethik der Versöhnung“. In: *Mittelweg* 36, Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 16. Jg., H. 3, 2007, S. 4-30, S. 16.

<sup>506</sup> Auch wenn sexuelle Gewalt in der Ehe rechtlich bis Mitte der 1990er Jahre keine Straftat darstellte.

<sup>507</sup> Deborah Blatt: „Recognizing Rape as a Method of Torture“, in: *New York University Review of Law and Social Change*, 19. Jg., H. 4., 1992, S. 821-865.

<sup>508</sup> Butler: *Geschlechternormen*, S. 59-60.

vielmehr mit der Sexualität deckungsgleich ist, wie Merleau-Ponty einmal passenderweise nahegelegt hat.<sup>509</sup>

Sexuelle Gewalt wird vielleicht daher auch aus Sicht von Therapeut\_innen von den sexuellen Folgen her verstanden, nicht nur von einer mehr oder weniger engmaschigen Definition der Praktiken.<sup>510</sup> Judith Butler zufolge ist Sexualität die Matrix, in der das Subjekt mit der Welt der anderen verwoben ist, sind Subjekte „sexuelle Wesen“<sup>511</sup>. Sexualität bezeichnet ihr zufolge Gerichtetheit und grundlegende Relationalität der anderen gegenüber, ist also keine Kategorie, sondern eine Existenzweise. Sexualität ist aber, so kann man hinzufügen, nicht nur Matrix des Seins, sondern des unabgeschlossenen Werdens. Die und der andere ist in diesem Fall nicht nur der oder die menschliche andere, sondern Sexualität umfasst multiple Begegnungen, die ein Begehren in der Verbindung mit Welt bezeichnen.<sup>512</sup> So schreibt etwa Claire Colebrook: „Every becoming would be sexual because no becoming is a power unto itself“.<sup>513</sup>

Sexualität ist daher nicht nur als bestimmte Praxis (doing) oder Neigung, sondern auch als Zukünftigkeit beschreibbar. Sie bezeichnet die Möglichkeiten, sich zu verkoppeln, zu verbinden, das Begehren nach Welt, die im Begehren entsteht, von der aus ihr Werden gedacht wird.<sup>514</sup> Elisabeth Grosz denkt aus diesem Grund Sexualität „contained in the next sexual encounter rather than in the synthesis of a persons past sexual activities“.<sup>515</sup> Der Angriff dieser Relationalität der Sexualität, die dem Subjekt vorausgeht und die es zugleich übersteigt durch die sexuelle Gewalt und Folter ist daher das Schließen einer ereignishaften Zukunft und damit des Spiels von Virtualität und Aktualität. Sie ist dann nicht nur die Zerstörung eines Teils einer bereits bestehenden Identität, sondern ein fundamentaler Angriff auf die Möglichkeiten eines Werdens einer noch nicht bekannten, aktualisierten Individuation und seiner Umwelten (*Engenderings*). Die Gewalt richtet sich dann auch auf Sexualität als Potentialität, nicht lediglich auf das bereits konstituierte Subjekt, welches es nachträglich zerstört. Die Gewalt betrifft das singuläre Vermögen, das zerstört wird, nicht das, was bereits erschienen ist, auch nicht in Form eines Individuums, sondern das im Werdensprozess begriffene und das unbestimmte Werden des Sexuellen selbst.

---

<sup>509</sup> Butler: *Geschlechternormen*, S. 59.

<sup>510</sup> Vgl. Inger Agger und Soren Buus Jensen: The Psychosexual Trauma of Torture. In: Wilson, J./Raphael, B. (Hrsg.): *International Handbook of Traumatic Stress Disorder*. New York: Plenum Press 1993, S. 685-703, S. 686.

<sup>511</sup> Butler: *Geschlechternormen*, S. 60.

<sup>512</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 19.

<sup>513</sup> Claire Colebrook: *Sex after Life. Essays on Extinction, Vol 2*. Ann Arbor: Michigan Publishing 2014, S. 161.

<sup>514</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 313.

<sup>515</sup> Elisabeth Grosz: *Time Travels. Feminism, Nature, Power*. Durham: Duke University Press 2005, S. 212.

Sexualität als Möglichkeit und Teil eines Begehrensgefüges zu denken, geht nicht vom Individuum aus, Subjekte sind nicht Ausübende dieser Sexualität, sondern nachgeordnete Pole der Relation. Sexualität und Geschlecht sind dann Mannigfaltigkeiten des Begehrensgefüges als Versammlung von Wünschen und Verbindungen, die nicht nur die menschliche oder bereits bekannte Sexualität einschließen. „So sind die Wunschmaschinen, ist das unmenschliche Geschlecht also nicht ein, nicht zwei, sondern *n...* Geschlechter in einem Subjekt, jenseits der anthropomorphen Repräsentation, die die Gesellschaft ihm aufzwingt“.<sup>516</sup> Begehren bildet Ensemble oder *ist* Ensemble, das sich auf Umwelten erstreckt, nicht allein auf Objekte.<sup>517</sup> Es bildet nicht nur männliche oder weibliche, ja nicht einmal nur ethnische oder menschliche Konfigurationen, sondern speziesübergreifende (animalische, florale, mineralische, mediale) Kopplungen, wie jenes berühmte Beispiel zwischen Wespe und Orchidee, die in Relation aufeinander als ein Begehrensvektor gemeinsam werden, zeigt:<sup>518</sup>

Gefüge sind passionell, sie sind Kompositionen des Begehrens. Das Begehren hat nichts mit einer spontanen oder natürlichen Bestimmung zu tun, es gibt nur ein Begehren, das Gefüge bildet und agiert, das zum Gefüge gemacht wird und Einflüsse aufnimmt, das maschinell ist, also zur Maschine gemacht wird. Die Rationalität oder die Wirksamkeit eines Gefüges gibt es nur, weil es Passionen oder Leidenschaften gibt, mit denen es umgeht oder spielt, weil es verschiedene Arten von Begehren gibt, die es konstituieren wie es sie konstituiert [...]. Jedes Gefüge [ist] Begehren.<sup>519</sup>

Deleuze/Guattari denken das Werden der Welt vom produktiven, also maschinischen (nicht mechanischen) Gefüge ausgehend, einer Relation spezifischer Anordnungen nicht vorgängiger Mannigfaltigkeiten. Es folgt Vektoren un/natürlichen Zusammentreffens quer zu Natur-Kultur Unterscheidungen, die neue transindividuelle Anordnungen bilden. Das Begehren ist dabei nicht etwas, was existiert und dann repräsentiert würde, es stellt neue Begehren her, nicht nur technisch, sondern sozial, ökologisch, bildhaft, medial, menschlich und unmenschlich. Begehren existiert dann gleichermaßen ökonomisch als auch politisch und kosmisch/umweltlich und kann der Privatisierung und Entpolitisierung sexueller Gewalt somit multiple Sexualitäten des Politischen entgegensetzen.

Dieser Begehrens begriff ermöglicht nicht bloß in Frage zu stellen wie Gewalt auf Sexualität trifft, dies repräsentiert und dann wahrgenommen wird, sondern wie sich quer

---

<sup>516</sup> Deleuze Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 381.

<sup>517</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*. S. 378.

<sup>518</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 20.

<sup>519</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 551f.

zu diesen einzelnen Dimensionen mikropolitische Assemblagen bilden und neue transversale Begehrensformationen entstehen. In ihnen schlagen, wie Félix Guattari in einem Text über Michel Foucault geschrieben hat, Mikrophysik der Macht und Mikropolitik des Begehrens ineinander um: „micropolitics, that is a molecular analysis that allows us to move from forms of power to investments of desire.“<sup>520</sup> Die Ereignishaftigkeit des Gefüges ist gerade nicht machtfrei, Macht und Gewalt sind ihm nicht äußerlich.<sup>521</sup> Deleuze führt im Gespräch mit Claire Parnet aus:

Die Mächte, die das Begehren vernichten oder unterjochen, sind bereits selbst Teil der Begehrensverkettungen [...]. Ein Begehren *nach* Macht, *nach* Selbstunterdrückung oder Unterdrückung der anderen existiert ebensowenig wie das Begehren *nach* Revolution. Vielmehr bilden Revolution, Unterdrückung, Macht etc. aktuelle Linien einer gegebenen Verkettung. Nicht daß die Linien präexistent wären, wechselseitig immanent, ineinander verwoben, zeichnen und bilden sie den Moment, da auch die Begehrensverkettung sich samt ihren gleichermaßen ineinander verschränkten Maschinen und sich überkreuzenden Plänen, Ebenen konstituiert.<sup>522</sup>

Dies hat Implikationen für die Betrachtung von Gewaltphänomenen wie in *True Blood*.

## 6.2 Assemblagen aus Gewalt und Begehren: Jasbir Puar

Jasbir Puar nennt die (Begehrens-)Gefüge von Sexualität, Macht und Gewalt im Krieg gegen den Terror „Terrorist Assemblages“.<sup>523</sup> Gewalt ist hier nicht allein, wie es oben anklang, als destruktiv gegenüber einem produktiven Werdensprozess zu verstehen. Sexualisierte Gewalt fungiert hier selbst als Teil produktiver Machtdispositive. Puar zeigt z.B. anhand des Diskurses über die Folterbilder aus Abu Ghraib, dass ihnen gewalttätig eine „perverse“ Sexualität eingeschrieben wurde.<sup>524</sup> So wurde in den zirkulierenden Bildern weniger eine (so diskursivierte »homosexuelle« oder »somasochistische«) Sexualität gezeigt, sondern allererst produziert. Sexuelle Gewalt bezieht sich hier einerseits auf ein imperiales Begehrensgefüge, und ist andererseits nicht einfach vorhanden, sie ist eine macht- und gewaltvolle Einschreibung von Sexualität in den Körper bzw. eine Produktion dieser Körper und Begehren: „Torture produces sexual differentiation not as male and female but rather [...] national-normative and antinational sexuality“.<sup>525</sup> Diese ist nicht nur ein gewaltvoller Ausdruck von Sexualität oder sexueller

---

<sup>520</sup> Félix Guattari: „Microphysics of Power/Micropolitics of Desire“, in: Gary Genosko (Hrsg.): *The Guattari Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers 1996, S. 172-181, S. 177.

<sup>521</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 14 und S. 58.

<sup>522</sup> Deleuze/Parnet: *Dialoge*, S. 143f.

<sup>523</sup> Jasbir Puar: *Terrorist Assemblages*. Durham: Duke University Press 2007.

<sup>524</sup> Puar: *Terrorist Assemblages*, S. 112.

<sup>525</sup> Puar: *Terrorist Assemblages*, S. 98.

Ausdruck der Gewalt, sie ist eine sexuell-gewalttätig-machtvolle Produktion eines gewalttätigen und machtvollen Gefüges und entsprechender zirkulierender Intensitäten, durch die die Sexualpolitik im Krieg gegen den Terror hervorgebracht wird.

Puars Assemblagenbegriff in Anlehnung an Deleuze/Guattari umfasst so einerseits eine alternative Konzeption zu Intersektionalität als bewegliche Anordnung von Differenzen und andererseits die damit verbundene Möglichkeit der Bildung von neuen, temporären (Teil-)Allianzen zwischen Gruppen, die ehemals einander politisch gegenüber standen wie Homosexuelle und Nationalisten („Homonationalismus“), die über einzelne Körper hinweg Begehrensgefüge bilden.

Im Krieg gegen den Terror wird Queerness strategisch eingesetzt, um Fortschrittlichkeitserzählungen zu generieren und liegt nicht außerhalb des nationalen Begehrens. Die Liberalisierung homosexueller Paarbeziehungen in den USA beispielsweise ist so auf die gewalttätige Einschreibung von Sexualitäten in der Folter in Abu Ghraib bezogen.<sup>526</sup> Aber auch die Apparaturen, Technologien und Waffen des Kriegs und des Terrors; Bilder, Körper und Gewaltszenarien werden so analytisch nicht von der Versammlung von Differenzen getrennt.

Assemblage weißt hier auf die Unmöglichkeit hin, klare, zeitliche und räumliche, energetische und molekulare Unterscheidungen zwischen einem eigenständigen biologischen Körper und der Technologie zu ziehen; die Einheiten, Partikel, und Elemente kommen zusammen, fließen, brechen auseinander, verbinden sich, schöpfen einander ab, sind niemals stabil, sondern sind definiert durch ihre beständige Verbindung, nicht als Objekte, die sich treffen, sondern als Mannigfaltigkeiten, die aus den Interaktionen hervorgehen.<sup>527</sup>

An anderer Stelle führt Puar aus: „The assemblage, as a series of dispersed but mutually implicated and messy networks, draws together enunciation and dissolution, causality and effect, organic and nonorganic forces“.<sup>528</sup> Die dabei entstehenden Gefüge stellen die westliche Fortschritterzählung in ihrer Simultaneität von Produktion und Destruktion auf den Kopf, da sie sowohl das Werden als auch die Zerstörung und Vernichtung in den

---

<sup>526</sup> Puar argumentiert, dass die Sexualisierung dieser Bilder zu einer Entpolitisierung führte. Fast ausschließlich wurde sich in Diskursen auf die angebliche Homosexualität bzw. sadomasochistischen Szenarien der Bilder konzentriert, Bilder der misshandelten Frauen, die sich auch in Abu Ghraib befanden, wurden bis heute nicht veröffentlicht. Sowohl Butler als auch Puar weisen auf die Konzentration und die Skandalisierung des Sexuellen in den Bildern aus Abu Ghraib hin und verbinden dies mit einer Sexualpolitik, die sich als westliches Fortschrittsnarrativ versteht. So wurde sich auf das ‚Perverse‘ der Homosexualität konzentriert, das dem ethnisch anderen zugeschrieben wird nicht auf das Strukturelle der Folter. Vgl. Puar: *Terrorist Assemblages*, S. 98 ff.

<sup>527</sup> Jasbir Puar: „Queere Zeiten, terroristische Assemblagen“, in: Gabriele Dietze et al. (Hrsg.): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 271-294, S. 286.

<sup>528</sup> Puar: *Terrorist Assemblages* S. 211.

Gewaltszenarien wie Folter und Selbstmordattentaten verknüpfen.<sup>529</sup> In dem von ihr vorgeschlagenen Konzept der Assemblage zirkulieren Affekte und Begehren ebenso wie Gewalt und Destruktion.

### **Exkurs und Verdichtung: Begehrensgefüge – Vom Anti-Ödipus zur Collage**

Mit dem Begriff des Maschinischen beschreiben Deleuze/Guattari die produktive Kraft des Wunsches. In späteren Schriften wird der Begriff der Wunschmaschinen, *machines désirantes*, durch den Begriff des *agencements*, der Assemblage oder des Gefüges ersetzt. Die Vielfalt oder der Exzess an Differenzierungen zwischen einzelnen Maschinenformen im Anti-Ödipus wie der Paranoia-Maschine (la machine paranoïaque), der Wunder- und der Junggesellen-Maschine, der Quell- und der Stromentnahme-Maschine weicht dem einfacheren und umfassenderen Begriff des *agencements*, Gefüge. Dieser ist deutlich zugleich an die Bedeutung der Versammlung und Konnektion heterogener Partikel, Partialobjekte und anderer Akteur\_innen angelehnt, wie an die im Französischen deutlichere Konnotation von Handlung und Produktion. Sowohl in der Wunschmaschine als auch in der konzeptuellen Nachfolgerin, dem Gefüge, geht es um ein gemeinsames Funktionieren sowie eine für die Collagen bedeutsame Relation und eine Gleichzeitigkeit von Vielheit und dem gemeinsamen Verketteten und Funktionieren, „als Fülle, als Erfüllung und Vollzug, als richtiges Funktionieren, gerade weil das Verlangen maschinelle Verkettung ist, fällt es ganz mit den Rädern und Teilen der Maschine, mit der Macht der Maschinerie zusammen.“<sup>530</sup> Gerade in den frühen Texten betonen Deleuze/Guattari, dass die Produktion der Wunschmaschinen nicht in einer Ganzheit, einer Totalität und einer Einheitlichkeit aufgeht. Ganz im Gegenteil ist das Nichtfunktionieren inhärenter Modus der Verkettung der Wunschmaschine. Dies beschreiben sie in Begriffen des Stotterns, der Fehlzündungen und des Strauchelns einer jeden Maschine.<sup>531</sup> Auch die Collage ist ein Heterogenen-Gefüge: Sie besteht zugleich als eine gemeinsame Operation und als Vielheit. Wie das Begehrensgefüge<sup>532</sup> ist die Collage

---

<sup>529</sup> Vgl. Puar: Terroristische Assemblagen, S. 286.

<sup>530</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 77.

<sup>531</sup> „In Wunschmaschinen funktioniert alles zur gleichen Zeit – begleitet aber von Pannen und Fehlzündungen, Stockungen, Kurzschlüssen, Unterbrechungen, von Zerstückelungen und Abständen, und zudem innerhalb einer Gesamtheit, deren Teile sich niemals zu einem Ganzen zusammenfügen lassen: weil die Einschnitte produktiv sind und selbst Vereinigungen bilden. Die Disjunktionen sind, als solche, inklusiv. Die Konsumtionen sind Übergänge, Werden und Rückkehr.“ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 53.

<sup>532</sup> Im Folgenden wird der Begriff Assemblage, Gefüge benutzt, ohne dass dabei ältere Konzeptionen der Wunschmaschine ignoriert werden sollen.

ein Ensemble aus synthetisierendem Operieren und Vielheit. Und ebenso wie die Wunschmaschine strebt sie keine letzte Form, kein Idealbild an, welches ein ursprünglich verlorenes Ideal repräsentiert. Wie für die Analyse von allen Begehrensgefügen schlage ich auch hier vor, nicht hermeneutisch, sondern schizo-analytisch zu verfahren, das heißt nach dem pragmatischen, relationalen Operieren mannigfaltiger Kräfteverhältnisse zu fragen und nicht nach dem, was die Maschine repräsentiert.<sup>533</sup> Der Wunsch ist keine Phantasie: Die Wunschmaschine ist eine direkte Kraft, ein direktes Ensemble, was Wirkliches produziert.<sup>534</sup> Das Collagen-Aussage-Gefüge, wie im Folgendem das Heterogenen-Ensemble interagierender Bilder und Texte genannt wird, repräsentiert nicht die Wünsche und Phantasien eines dahinter stehenden Subjekts, welches sich in der Maschine lediglich ausdrückt. Der Begriff der Wunschmaschine funktioniert in sich eigentlich nur im Plural, Henning Schmidgen nennt dies Schwärme von Wunschmaschinen<sup>535</sup>.

Die Wunschmaschine funktioniert in dem nicht-dichotomen Modus von Quell-Maschine und Stromentnahme-Maschine („der Mund und der Milchstrom, aber auch der Luft- und der Schallstrom“<sup>536</sup>). Bezüglich der Quell- und Stromentnahme-Maschine, wie auch bei allen anderen Strömen und Energien in den Schriften von Deleuze/Guattari kann leicht der Fehler gemacht werden, Strom und Entnahme, Kopplung und Fließen, Kontinuität und Diskontinuität dichotomisch gegenüber zu stellen. Implizit würde damit unterstellt, dass es eine Hierarchie von Fließen und Kopplung, Energie und Maschine, Funktion und Ensemble und damit letztlich von Materie und Form gibt.

Schmidgen weist zurecht darauf hin, dass ein wichtiger Einflussgeber für die Konzeption der Maschine Gilbert Simondon sei.<sup>537</sup> Simondon hat sich mit seinem Modell der Individuation eben gerade gegen jene abendländische Tradition engagiert, welche Form

---

<sup>533</sup> „So sind die Wunschmaschinen, ist das unmenschliche Geschlecht also nicht ein, nicht zwei, sondern *n...* Geschlechter...die Schizo-Analyse ist wechselnde Analyse dieser *n...* Geschlechter. In einem Subjekt, jenseits der anthropomorphen Repräsentation, die die Gesellschaft ihm aufzwingt und die es sich selbst von seiner eigenen Sexualität erstellt. Die schizo-analytische Formel der Wunschrevolution wird zu allem Anfang sein: Jedem seine Geschlechter!“ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 381.

<sup>534</sup> „So der Wunsch produziert, produziert er Wirkliches. So er Produzent ist, kann er nur in und von Wirklichkeit sein. Der Wunsch ist jenes Ensemble *passiver Synthesen*, die die Partialobjekte, die Ströme und die Körper maschinisieren und wie Produktionseinheiten funktionieren. Aus ihnen ergibt sich das Wirkliche, das somit das Ergebnis der passiven Synthesen des Wunsches als Eigenproduktion des Unbewussten bildet. Dem Wunsch fehlt nichts, auch nicht der Gegenstand.“ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 36.

<sup>535</sup> Henning Schmidgen: *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München: Fink 1997, S. 29.

<sup>536</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 47.

<sup>537</sup> Vgl. Schmidgen: *Unbewusste*, S. 160: „In der Tiefe kommen die Wunsch-Maschinen nur in Schwärmen vor.“



(morphe) und Materie (hyle) gegeneinander ausspielt, bzw. im Werken und Arbeiten der Erde eine Form aufdrückt.<sup>538</sup> Wie Elizabeth Grosz argumentiert, ist dieses Denken des Maschinischen im Anschluss an Simondon für gegenwärtige feministische Diskurse sehr relevant, denn der Hylomorphismus ist ein zutiefst phallokratisches Denkmodell, in dem einer passiven Materie eine Form der Aktivität angetragen wird.<sup>539</sup> Auch wenn es viele Konflikte zwischen bestimmten Richtungen des Feminismus und Deleuze/Guattaris Schriften gibt, ist eine feministische Lesart in der (ohnehin Anti-Ödipalen) Maschine auf der Ebene der Beziehung von Form und Materie/Strom und Entnahme also durchaus angelegt.

Es verhält sich also nicht derart, dass eine ursprüngliche Energie auf eine Struktur trifft oder von der Maschine mechanisiert wird, bzw. die Struktur und Mechanik einer Maschine der Erfahrung oder Intensität entgegengesetzt ist. Vielmehr ist Begehren weder reine Erfahrung noch reine Konstruktion, in einer komplexen Wirkungsweise wird das Begehren genauso synthetisiert und maschinisiert wie es selbst maschinisiert und synthetisiert. Der Wunsch bzw. das Begehren ist Produktion und Prozess zugleich.<sup>540</sup> Für Deleuze und Guattari ist das Begehren unmittelbar politisch, das Begehren selbst ist proto-politisch. Das Begehren kann dabei genauso konservativ wie tödlich sein.<sup>541</sup> Die Produktivität des Begehrens, seine Offenheit und Ereignishaftigkeit ist unbekannt und radikal heterogen. Es entspricht gerade keinen bekannten Mustern, es muss nicht zwangsläufig männlich oder weiblich, individuell oder sogar menschlich sein: „Denn evident ist zunächst, daß der Wunsch keine Personen oder Sachen, sondern ganze Umwelten zum Gegenstand hat“<sup>542</sup> Es sind ganz im Gegenteil „Welten, mit denen wir uns lieben“<sup>543</sup>. Das Subjekt ist nicht das Zentrum eines Begehrensgefüges, es entsteht vielmehr als eine Art Nebenprodukt, es bildet ein sogenanntens „Anhängsel“, es bewohnt eine Bahn, einen zirkulierenden Konvergenzkreis um das Begehren herum, ist aber nicht Hauptakteurin, Hauptausübende oder Erfahrungszentrum des Begehrensensembles.<sup>544</sup> In

---

<sup>538</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 507.

<sup>539</sup> Vgl. Elizabeth Grosz: „Identity and Individuation. Some Feminist Reflections“, in: Arne de Boever u.a. (Hrsg.): *Gilbert Simondon: Being and Technology*. Edinburgh: Edinburgh UP 2012, S. 37-56, S. 44-46.

<sup>540</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 36.

<sup>541</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 14: „Denn der Wunsch wünscht/begehrt auch ihn, den Tod (...)“, er ist auch Produktion von „(...) Ängsten und Schmerzen (...)“, S. 10.

<sup>542</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 377.

<sup>543</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 328.

<sup>544</sup> „Die Disjunktionpunkte auf dem organlosen Körper bilden um die Wunschmaschinen herum Konvergenzkreise; das Subjekt, neben der Maschine als Residium erzeugt, deren Anhängsel oder Versatzstück also, durchläuft nun alle Zustände des Kreises und wechselt über von einem Kreis zum anderen. Selbst nicht im Zentrum stehend, nicht von der Maschine in Anspruch genommen, am Rande

Guattaris späteren Schriften wird Subjektivität dann im Plural verwendet und ist nicht deckungsgleich mit dem einzelnen menschlichem Körper, dem Individuum. Subjektivität befindet sich genauso innerhalb und außerhalb des Körpers. Schon in *Tausend Plateaus*, wo nicht von Wunschmaschinen, sondern von Gefügen gesprochen wird, beschreibt der Begriff des Gefüges nahezu gar keine Subjekte mehr. In *Anti-Ödipus* wird der Begriff der Subjektivität verändert und radikal dezentriert, aufgrund der viel zentraleren Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse aber immer wieder verwendet: „Wie konnte man die konjunktive Synthese des ‚Das ist also das!‘ ‚Das bin also ich‘ auf die immerwährende und trübsinnige Entdeckung von Ödipus reduzieren: ‚Das ist also mein Vater, das ist also meine Mutter...?‘<sup>545</sup> Das Subjekt spielt somit in Bezug auf das Begehren durchaus eine Rolle, steht jedoch keinesfalls im Zentrum des Interesses. Ebenso wie die Psychoanalyse Deleuze/Guattari zufolge unterstelle, Ödipus wäre in sich die Struktur eines jeden Unbewussten, mache sie das Subjekt zum Zentrum, Ausgangspunkt und Endpunkt aller Überlegungen. Der Kapitalismus jedoch – und damit verkennt die Psychoanalyse die historischen und gesellschaftlichen Funktionsweisen des Unbewussten – deterritorialisiert das Subjekt. Gleichzeitig territorialisiert der Kapitalismus nicht-subjektive Werdensprozesse bzw. schöpft sie ab.<sup>546</sup> Im Modell der Wunschmaschine – und dies ist gerade für die Analyse für Collagen so zentral – funktioniert Begehren in sich widersprüchlich, heterogen, paradox und nicht einheitlich. Das Unbewusste ist eben nicht wie eine Sprache strukturiert.

Hier finden sich schon Ansatzpunkte für die Verwendung visuellen Materials in der Sozialforschung: So weist Helmut Bremer darauf hin, dass die Collage als Ausdrucksformen seiner Studienteilnehmer\_innen nicht dieselbe Linearität wie die Sprache einfordere. Widersprüche und Unaufgelöstes dürften nebeneinander bestehen bleiben. Hier muss man allerdings darauf hinweisen, dass Deleuze/Guattari selbst eine ganz andere Verwendungsweise von Sprache, nämlich jenseits von Linearität praktiziert haben. Die Anordnung von (Intensitäts-)Plateaus nach einem Konzept Gregory Batesons bzw. die werkübergreifende Auseinandersetzung mit angloamerikanischer

---

lagernd, ohne feste Identität, immerzu dezentriert, wird es *erschlossen* aus den Zuständen, die es durchläuft.“ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 28.

<sup>545</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 28.

<sup>546</sup> „Nicht von außen geht der Kapitalismus diese Lage an; da er in ihr lebt, seine Bedingung und Materie gleichermaßen in ihr vorfindet, zwingt er sie selbst noch mit aller Macht auf.“ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 44, als: „doppelte Bewegung der Decodierung oder Deterritorialisierung der Ströme sowie ihre gewaltsame und künstliche Reterritorialisierung ausmachen. Je weiter die kapitalistische Maschine die Ströme deterritorialisiert, decodiert und axiomatisiert, um derart Mehrwert zu entreißen, desto gewaltsamer reterritorialisieren die ihr angeschlossenen bürokratischen und Polizeiapparate und absorbieren gleichzeitig einen wachsenden Teil des Mehrwerts.“ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 45.

Literatur beider Autoren schlägt sich in der Aussage Deleuze in *Kritik und Klinik* nieder, schreiben selbst sei Werden. Bremer möchte mit der Collage eben gerade auch nichtgeübten Schreiberinnen und Literatinnen auf demokratische Weise einen nicht-linearen Ausdruck zukommen lassen.<sup>547</sup> In einer Studie mit Straßenkindern in Kampala weisen die Autor\_innen darauf hin, dass es für illiterate Kinder eine Notwendigkeit gibt, nichtsprachliche Ausdrucksformen zu benutzen.<sup>548</sup> Hier geht es vor allem darum, keine Befragungs- oder Interviewsituation herzustellen, in denen die Kinder Probleme haben so komplexe Dinge zu beschreiben, wie ihren Tagesablauf, die Orte an denen sie wohnen bzw. an denen sie sich aufhalten und ihre Bewegungen in der Stadt. Ähnlich wie Bremer wird auch hier auf die sprachliche Linearität als Ausschluss und Machtinstrument verwiesen, welchem es durch visuelle und partizipatorische Methoden entgegenzuwirken gelte. Die Collage umgeht dabei ähnliche Probleme wie in Bezug auf die künstlerische Verwendung von Sprache. So müssen die Teilnehmerinnen über keine elaborierten künstlerischen Techniken verfügen.

Begehren folgt keinen Modellen oder Idealen, es strebt keine Ganzheit oder Einheit an, es funktioniert als temporäre Bastelei, so Grosz, es strebt weder eine Finalität der Form noch eine ursprünglich verlorene Einheit an.<sup>549</sup> Weil es kein Mangel, sondern ein aus sich heraus Funktionieren und Experimentieren ist, beschreibt Grosz das Begehren mit dem Begriff der „Bricolage“ und setzt das Begehren damit in einen kulturellen Zusammenhang mit der Collage. Die Bricolage schreibt das Sampeln und Aufnehmen aus unterschiedlichen kulturellen Quellen, ein Zusammenstückeln ohne Gesamtzusammenhang. Grosz vermerkt wiederum, dass auch dieser Aspekt der Überfülle und des Konstruktiven bzw. Produktiven zentral für den Feminismus sei, weil es Frauen von der Bürde befreit, den Mangel zu signifizieren und zu einer kreativen Politik des Begehrens übergeht.<sup>550</sup>

Es umfasst in späteren Schriften neben produzierten Energien nicht nur Objekte und Konstellationen, sondern auch explizit Phänomene, Stimmungen und Atmosphären, Diesheiten (Haecceitas, Kapitel):

Das Begehren bezieht sich auf die Schnelligkeiten und Langsamkeiten zwischen Partikeln (Longitude), auf die Affekte, Intensitäten und ‚Diesheiten‘ unter

---

<sup>547</sup> Vgl. Bremer et al.: Gruppenwerkstatt, S. 221.

<sup>548</sup> Young/Barrett: Kampala.

<sup>549</sup> Vgl. Elisabeth Grosz: „A Thousand Tiny Sexes. Feminism and Rhizomatics“, in: Constantin Boundas und Dorothea Olkowski (Hrsg.): *Deleuze and the Theatre of Philosophy*. New York/London: Routledge 1994, S. 196

<sup>550</sup> Grosz: Thousand Sexes, S. 196.

Stärkegraden (Latitüde). EIN-VAMPIR-SCHLAFEN-TAG-UND-AUFWA-CHEN-NACHT. Wißt ihr nicht, wie einfach Begehren ist? Schlafen ist Begehren. Spaziergehen ist Begehren. Musik hören. Musik machen ist Begehren; auch Schreiben. Ein Frühling, ein Winter ist Begehren. Ein Frühling, ein Winter ist Begehren. Auch Alter ist begehren. Sogar der Tod. Begehren ist nicht zu interpretieren. Es experimentiert.<sup>551</sup>

Die Diesheit ist ein singulärer, schöpferischer Moment, eine Weise des Werdens, es ist ein Gefüge aus Stimmungen, Affekten, Erscheinungsweisen – Farben und Atmosphären aus *True Blood*, Vampire, Tag und Nacht. Das Begehren ist daher auch als eine immanente Schöpfungskraft zu bezeichnen: „es experimentiert“. Als reale Zusammensetzung experimentiert das Begehren und schöpft die nicht-ödipalen Realitäten des Unbewussten, die damit unmittelbar politisch besetzt sind.

Deleuze/Guattari beschreiben mit der Wunschmaschine keine Dichotomie von harmonisch ganzheitlichen Strömen und ihrer kulturellen Repression oder einen schon qualitativ bezeichneten Trieb. Die Ströme sind keine Triebe, die sublimiert werden, sie sind aber auch kein moralisch ‚besseres‘ Konzept als die Stromentnahme. Die Wunschmaschine setzt sich genauso aus Konjunktionen wie aus Disjunktionen zusammen.<sup>552</sup> Angelehnt an das Konzept der drei Synthesen der Zeitlichkeit aus *Differenz und Wiederholung* wird das Unbewusste bzw. das Begehren durch drei Synthesen und fünf Maschinen hergestellt. Neben der Quell- und Stromentnahme, der (eigentlichen) Wunschmaschine, gibt es die „paranoische Maschine“, die „Wundermaschine“ und die „zölibatäre Maschine“, auch „Junggesellenmaschine“ genannt. Vor allem letztere ist einem heterogenem künstlerischen- und Diskursumfeld der Maschine um 1900 entnommen, namentlich vor allem dem Werk Marcel Duchamps, dessen collagenartigen Arbeit „Das große Glas“ (oder „La Mariée mise à nu par ses célibataires, même“) Begehren und Maschine verschaltete und das von Michel Carrouges zu den „Junggesellenmaschinen“ gezählt wurde.<sup>553</sup> Es ist kein Zufall, dass die Collage nicht nur bei Duchamp, sondern auch bei den Dadaisten immer wieder das Aufeinandertreffen von Mensch und Maschine bearbeitet. Die Synthesen und die Maschinen überwinden

---

<sup>551</sup> Deleuze: *Dialoge*, S. 108. (Hervorh. i. O.)

<sup>552</sup> „Der Einschnitt statt im Gegensatz zur Kontinuität zu stehen, bedingt sie, impliziert oder definiert das, was er abtrennt, als ideale Kontinuität. Dies, wie wir gesehen haben, weil eine Maschine Maschine der Maschine ist. Eine Maschine führt einen Strom-Einschnitt nur insofern aus, als sie einer anderen angeschlossen ist, die als Erzeugerin des Stroms gilt (...) Kurz, jede Maschine ist Strom-Einschnitt gegenüber derjenigen, der sie angeschlossen ist, aber selbst Strom- oder Stromproduktion im Verhältnis zu der Maschine, die ihr angekoppelt ist.“ Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 47.

<sup>553</sup> Michel Carrouges und Marcel Duchamp: *Les Machines Célibataires*. Editions du Chêne: Paris 1976.

„jede Gegenüberstellung von Energie und Apparat“. <sup>554</sup> Die Maschinen und der organlosen Körper arbeiten zugleich zusammen und gegeneinander. Für die Collage als Wunschmaschine lässt sich aus dieser Gleichzeitigkeit von Anziehung und Abstoßung eine Uneinheitlichkeit dessen beschreiben, was in der Kulturkritik als Subversion oder Affirmation beschrieben wird. So wie Deleuze/Guattari für die Wunschmaschinen konstatieren in ihnen funktioniere „alles gleichzeitig“, lässt sich für die Collagen (und die Aussagen sind hiermit inbegriffen) ebenfalls eine Vielstimmigkeit herausstellen, die sich weder im Register des kritisch Distanzierten noch des Affirmativen als einfache Bejahung des Bestehenden beschreiben lässt. Wie es in den Wunschmaschinen zu einem Wechsel der Ebenen und von einer Synthese zur nächsten kommt, lässt sich mit einer Affirmation des Werdens beschreiben, die nicht in einem unkritischen Bejahen des Gegebenen besteht. Das Begehren beschreibt ein heterogenes Ensemble von Kräften, und Funktionen wie es Foucault als Dispositiv formuliert hat, ohne jedoch im Begriff der Macht aufzugehen (vgl. Kapitel 7). Die Energiegewinnung und gleichzeitige Organisation des Begehrens beschreiben Deleuze/Guattari selbst nicht mit dem Begriff der Collage, aber der Montage.

Aber das Begehren kann nie von komplexen Gefügen getrennt werden, die zwangsläufig über molekulare Ebenen laufen, über Mikro-Gebilde laufen, die bereits das Verhalten, die Einstellung, die Wahrnehmung, die Antizipationen, die Semiotiken etc. prägen. Das Begehren ist nie eine undifferenzierte Triebenergie, sondern resultiert selber aus einer komplizierten Montage, aus einem *engineering* mit vielen Interaktionen: eine ganz geschmeidige Segmentarität, die mit molekularen Energien umgeht und das Begehren eventuell schon dazu determiniert, faschistisch zu sein. <sup>555</sup>

Deleuze/Guattari betonen vielmehr, dass die Machtebene dem Begehren immanent ist, was wiederum einem heterogenen Zusammenschritt aus Mikropolitiken, auch Mikrofaschismen, entspricht.

Die Wunschmaschine wurde eng mit den Begriffen Schizophrenie und dem „organlosen Körper“ zusammengebracht. Die Schizophrenie bezeichnet keinen klinischen Zustand (nicht nur), sondern wurde angelehnt an Batesons Begriff des *Double Bind* entwickelt. Schizophrenie ist oft als Romantisierung einer Krankheit missverstanden worden. Sie bezeichnet nicht nur den Modus gegenläufiger oder widersprüchlicher Anrufungen, sondern auch einen spezifischen Modus der Erfahrungen und eine Wirkungsweise der Macht im Kapitalismus. In der zweiten der drei Synthesen, die das Unbewusste als

---

<sup>554</sup> Schmidgen: *Unbewusste*, S. 166.

<sup>555</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 293. Hervorh. i. O..

produktiven Kreislauf formen, gibt es die Möglichkeit das entweder oder des männlich oder weiblich, tot oder lebendig, Sohn oder Vater in einen Inklusivitätsmodus des „sei es...sei es...“ umzuwandeln, statt eines „oder aber...“.<sup>556</sup> Sie erlaubt es dem/der Schizophrenen bzw. dem noch larvenhaften Subjekt nomadisch auf den intensiven Plateaus des organlosen Körpers herumzuschweifen. Die negativen, sprich disjunktiven Differenzen von männlich und weiblich, Kind oder Erwachsener, westlich oder „barbarisch“ werden zu Intensitätsplateaus, auf deren inklusiven Ebenen sich die/der Schizophrene zugleich befinden kann, bzw. umherschweift.<sup>557</sup> Exklusiv ausgedrückt, also „transzendent“, muss sich der Schizophrene dann aber spalten und darf nicht gleichzeitig Mann und Frau, Vater und Sohn sein. Unter Rückgriff auf die Biographie von Präsident Schreber beschreiben Deleuze und Guattari dieses Ereignis der Wunschmaschine als halluzinatorisch und als „Delirium“, welches aber nicht zwangsläufig Vater und Mutter, sondern die Weltzeitalter deliriert, also z.B. die Erfahrung Jeanne D’Arcs.<sup>558</sup> Hier kommt die Wundermaschine zum Einsatz: Während sich in der konnektiven Synthese im Modus des „und...und...und“ Heterogenes zusammenfügt und der Körper ohne Organe entsteht, jene unorganisierte Immanenzebene der Erfahrung, die sich gegen ihre Stratifizierung durch die Wunschmaschinen (Organmaschinen) wehrt, schreiben sich in der zweiten, disjunktiven Synthese die Wunschmaschinen in den organlosen Körper ein. Dieser stößt sie nun zugleich ab und zieht sie an. Er affirmiert schließlich die Einschreibungen der Wunschmaschinen als die Seinigen. So wie das Kapital den organlosen Körper des Kapitalismus affirmiert und als dessen eigene Erfindung präsentiert.

Während in der Produktionssynthese Produktionsenergie erzeugt wird (Libido), wird diese in der Aufzeichnungssynthese in eine Art affirmative Aufzeichnungsenergie

---

<sup>556</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 98.

<sup>557</sup> „Intensive Quantitäten. Es gibt eine schizophrene Erfahrung intensiver Quantitäten im Reinzustand, die beinahe unerträglich ist – zölibatäre Größe und Elend als höchste Empfindungen, gleich einem Schrei zwischen Leben und Tod, ein Gefühl heftigen Übergangs, Zustände reiner und von Formbestimmung entblößter Intensität. Man spricht oft von Halluzinationen, vom Delirium; aber das halluzinatorisch gegebene ( ich sehe, ich höre) und das im Wahn gegebene ( ich denke...) setzen ein sehr viel stärkeres *ich fühle* voraus, das allererst den Halluzinationen, deren Objekt und dem delirierenden Denken den Inhalt verschafft. Ein ‚ich fühle, dass ich Frau werde‘, ‚daß ich Gott werde‘ usw. Das weder Delirium noch Halluzination ist.“ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 26

<sup>558</sup> „Die intensive Emotion, der Affekt, ist gemeinsame Wurzel und Differenzierungsprinzip der Delirien und Halluzinationen in einem. Man sollte daher glauben, daß alles in diesem Werden in diesen heftigen Durchgängen und Wanderungen sich vermischte, diese ganze Abtrift, auf- und absteigend in der Zeit: Länder, Rassen, Familien, parentale, göttliche, historische, geographische Bezeichnungen und faits divers selbst. (*Ich fühle*) ich werde Gott, ich werde Frau, ich war Jeanne D’ Arc und ich bin Heliogabal, und der Großmogul, ein Chinese, eine Rothaut, ein Templer, ich bin mein Vater gewesen und ich bin mein Sohn gewesen.“ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 109.

verwandelt. Man könnte diesen Zustand als Affirmation eines naturalisierten Zustands beschreiben, in welchem der polymorph perverse Erregungszustand des Körpers zugunsten einer binären Codierung aufgegeben wird. Die Einschreibung funktioniert hier zugleich als der Ablehnung und Anziehung des neuen Zustands, der wie „hingewundert“<sup>559</sup> erscheint.

So wie die Wunschmaschine, die zugleich das Zusammenwirken aller Maschinen und Synthesen, speziell jedoch die Produktion der Produktion (erste Synthese) beschreibt, umfasst die Schizophrenie den inklusiven Gebrauch verschiedener Differenzen in der zweiten Synthese und zugleich das Nebeneinander des „Entweder...oder...“ dieser Synthesen und das Zusammenspiel aller Synthesen und Maschinen in der Wunschproduktion des Kapitalismus.

Die dritte Synthese, die konjunktive Synthese, produziert als eine Funktion der Maschine Subjektivität, die die darunterliegenden Differenzen und Widersprüche konjugiert und aufeinander bezieht. Das Heterogene erscheint retrospektiv als Aneignung des „das also...“ war es.<sup>560</sup> Die Subjektivität ist sozusagen ein Nebenprodukt des gemeinsamen Funktionierens.

Die Collage lässt sich hier analog zum Begehren als Bricolage beschreiben. So lässt sich in ihr nicht das Begehren des Subjekts ablesen, welches auf der Bahn der dritten Maschine zirkuliert, die alles auf sich bezieht und daher autoerotische Jungesellenmaschine heißt, sondern eine Analyse der „schizes“, der verbindenden wie trennenden Differenzen im heterogenen Ganzen vollziehen. Wie alle Synthesen des Unbewussten eine Energie bereitstellen und die Maschinen etwas zum Funktionieren bringen, wird auch hier ein Begehren erzeugt. Deleuze/Guattari grenzen hier die Fabrik des Unbewussten als psychosoziohistorisches Konstrukt vom Theater als Darstellungsform des Unbewussten ab. Deleuze hatte allerdings in *Differenz und Wiederholung* im Begriff der Dramatisierung Herstellung und Aufführung verbunden. Nicht nur metaphorisch lässt sich von der Collage als Gefüge des Begehrens sprechen. In zweifacher Hinsicht geht es im Gefüge der Collage nicht um funktionale Beziehungen präexistenter Einheiten: So bildet die Collage einerseits keine Zusammenstellung bereits bestehender Bilder zu einem einheitlichem Ganzen. Andererseits bilden auch die hier beschriebenen Forschungsprozesse keine Konstellierung der Einheiten Film, Zuschauer\_in und Collage: Sie sind Gefüge von Prozessen und Relationen, in denen

---

<sup>559</sup> Schmidgen: *Unbewusste*, S. 30.

<sup>560</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 24.

Intensitäten und Differenzen neben Subjektivitäten und Wundermaschinen hervorgebracht werden. Was sie produzieren oder was der Film produziert, mündet nicht in einer Subjektivität. Gefüge produzieren Begehren und Diesheiten, Subjektivität ist aber nur eine, wenngleich praktische, Schnittstelle in einem Begehrensgefüge.

Als Begehrensgefüge existieren Collagen als Diesheit, als Weise der Individuation, mehr als dass sie ein abwesendes Ideal symbolisieren. Sie stehen also auch nicht lediglich für ein schon bekanntes Begehren ein oder für eine bekannte Machtstruktur, sie erfinden neue Begehren. Ähnlich wie in den Collagen existieren neben den molaren Anordnungen und Geschlechterbeziehungen tausend kleine unbekannte, unmenschliche Geschlechter. Die Collage stellt etwas her, dass sich nicht in ihr erschöpft, was immer über sie hinausgeht und was sie zugleich zu einem Teil des Prozesses und zu einer Schnittstelle vieler neuer Prozesse macht. Die Forschungs-Assemblage ist nicht von einer Film- oder Fernsehmaschine hervorgebracht, sie funktioniert selbst als Maschine. Die Collage funktioniert synthetisch und maschinisch. Sie ist das „und...und...und“ als Zusammenschchnitt von Bildern und Textfragmenten, das „entweder...oder...“ bzw. das „sei es...sei es“ der disjunktiven Synthese; genauso wie das „das also ist es...“ der Konjunktion einer Subjektivität, welche alle Elemente sinnstiftend aufeinander bezieht. Die Collage wird an andere Maschinen angeschlossen, Forscher\_innen schließen sich an Maschinen an, Teilnehmer\_innen schließen sich an eigene und andere Collagen an: Hier sind Produkt und Prozess ein Gefüge. Singularitäten, Erfahrungen und Subjektivitäten könnte man als die drei Synthesen und ihre maschinische Produktionsweise von Begehren benennen, als differenzierte, aber aufeinander bezogene Produktionseinheiten. Die Collage drückt die Subjektivität nicht aus, sondern produziert und konsumiert zugleich Begehren. Das Gefüge als Ineinander von Aktivität und Passivität, als rezeptiv und produktiv, stellt eine Auffassung reiner Aktivität und reiner Passivität der Zuschauer\_innengefüge in Frage. Das Collagengefüge ist genauso wie die Wunschmaschine produktiv und konsumtiv und darin wiederum produktiv. Die Collage erforscht, wie das durch das Haus kriechende Kleinkind im Beispiel für die konnektive Synthese, alle möglichen Anschlüsse: Deleuze/Guattari schreiben, dass sich das Begehren im Modus des „und...und...und“ allen Anschlüssen zuwendet, sogar Steckdosen, Kabelverbindungen und anderen Schnittstellen, die sich ihm bieten<sup>561</sup> (auch wenn dies gefährlich ist). Es ist diese radikale Nach-Außen-Wendung des Konnektiven des Begehrens, welches es zu einer ökologischen Verbindungsapparatur macht, ohne

---

<sup>561</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 59.



homogenisierend und einfach einverleibend zu sein. Sie ist wie das Zusammenspiel von Wunschmaschine und dem Körper ohne Organe eine Bejahung und zugleich eine Abwehr des Zusammengestückelten, des Zufallsgenerierten und des Unorganisierten sowie des Verfügbaren, Passenden und Plausiblen. Die Kräfteverhältnisse von Wirkung und Einwirkung durch die medialen Formate lassen sich als Begehrensverhältnisse denken, als Abstoßung und Anziehung, als Energie durch Produktion, Aufzeichnung, und Konsumtion, die immer zugleich mit- und gegeneinander funktionieren (Zentripetal- und Zentrifugalkräfte).<sup>562</sup>

Die Collage ist rezeptiv und produktiv, als Begehrensmaschine wird nicht nur etwas aufgezeichnet, kein Teil lässt sich vom anderen lösen, jede Rezeption ist vielmehr Teil einer Produktion in einem übergeordneten Prozess. Schließt man eine Maschine an einen Strom an, nicht aus Milch, sondern aus Bildern und Sprache, entstehen neue Maschinen und neue Energieumsetzungsstellen, die genauso synthetisch *und* schizophren sind wie Präsident Schrebers Delirien: Sie geben nicht allein seinen Zustand wieder, sie verbinden sich mit größeren Machtkonfigurationen und dem (organlosen) Körper der Erde wie mit jenem Körper, den Deleuze/Guattari „Sozius“ nennen: den kollektiven Körper. So wie es zwischen Wunschmaschine und gesellschaftlicher Maschine keine Wesensdifferenz gibt, interagieren in der Collage kleine und große Maschinen miteinander. Medienmaschine und Körpermaschine, Sprechmaschine und Bewegungsmaschine, Bildmaschine und Wahrnehmungsmaschine. In *Anti-Ödipus* beschreiben Deleuze/Guattari die Künstler\_in als Hersteller\_in von Wunschmaschinen und Dali als denjenigen, der die Störung als Funktion entdeckt hat:

Der Künstler ist der Meister der Objekte; er integriert in seiner Kunst zerbrochene, angebrannte, zerstörte Objekte, um sie dem Regime der Wunschmaschinen, indem die Störung zum Funktionieren selbst gehört, zu überantworten, er präsentiert paranoische, zölibatäre und Wundermaschinen, als wären es technische Maschinen, ist immer bereit, diese mit Wunschmaschinen zu unterminieren. Mehr noch, das Kunstwerk ist selbst Wunschmaschine.<sup>563</sup>

Man kann dies generell für die Maschine der Collage als System von Ein-/Schnitten bestimmen, als eine „Cut-Together-Apart“<sup>564</sup>-Maschine in einem Kreislauf, in dem jede Maschine die Maschine einer neuen Maschine bildet und an deren Stromeinschnitten der Wunsch hervorquillt.<sup>565</sup>

---

<sup>562</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 29.

<sup>563</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 42.

<sup>564</sup> Barad: *Universe*, S. 394; Barad schreibt hier in Bezug auf die Frage der Kausalität „(...) it is a matter of cutting things together and apart“

<sup>565</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 47-48.

### 6.3 *True Blood*: Gewalt und Differenz

Sexualität und Gewalt als Assemblagen in *True Blood* (Kapitel 3) ermöglichen selbst eine Mikropolitik der Anordnung und Umordnung ihrer je einander nicht vorgängigen Kausalität. An dieser Stelle sollen die Begehrensgefüge medialer Praktiken um Aussagen, Wahrnehmungen und Erfahrungen erweitert werden, die sich in Bezug auf *True Blood* ereignen. Dabei geht es nicht darum, eine linear-kausale Wirkung der von *True Blood* inszenierten Gewalt auf Subjekte nachzuweisen, sondern Wahrnehmung als Teil der Produktion neuer Begehrensgefüge sowie von Affekt-Perzept-Blöcken<sup>566</sup> zu beschreiben, die als relationales Empfindungsereignis verstanden werden und neue Assemblagen in die Welt setzen bzw. welterzeugend sind.

Für dieses Kapitel wurden zwei Collagen von Teilnehmer\_innen ausgewählt, die mit der Serie vertraut sind. Robin hat drei Staffeln geschaut, Tom eine Staffel und einige Folgen der zweiten Staffel. Auch wenn an dieser Stelle von zwei einzelnen Collagen ausgegangen wird und die Erzählungen und Konzepte ihrer Produzent\_innen in Bezug auf *True Blood* aufgenommen werden, so wird nicht von einer Theorie kreativer Aneignung durch Subjekte, sondern auch auf dieser Ebene von Assemblagen als „kollektiven Äußerungsgefügen“<sup>567</sup> ausgegangen. Ein Gefüge macht es unmöglich, eine lineare Wirkungskette zu rekonstruieren, auch wenn es Wahrnehmungen und Empfindungen einfaltet. Diagramme von Macht, Gewalt und Differenzen werden als Begehrensgefüge auf einer mikropolitischen Ebene neu erzeugt und nicht reproduziert. Das Gefüge emergiert im/als Milieu eines Film oder einer Serie ist jedoch weder Repräsentation eines Subjekts, noch der Serie. Es ist also nicht als Addition von Entitäten, sondern als eine Relation zu verstehen, die für sich und nicht bloß als Verbindung bedeutsam ist, als ein Relations-Gefüge, was sich wiederum vielfach mit der filmischen und außerfilmischen Welt verbinden kann.

Die Expression ist nicht machtfrei, aber dennoch nicht von vornherein festgelegt und daher ereignishaft, ganz im Gegensatz zu einem Ansatz, der von einer Wirkung ausgeht. Daher sind die singulären Anordnungen von Differenzen zentral, denn sie verändern das Machtverhältnis, öffnen es, schließen es an andere Machtverhältnisse an und entdecken neue Machtformationen. Wie das Begehren Beziehung und Bewegung ist und in Relationen und Gefügen zirkuliert, ist es nicht das Begehren von Robin und Tom, den

---

<sup>566</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 191ff.

<sup>567</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 112.

Collagenmacher\_innen, sondern es ereignet sich in der Collage, als Begehrens-Wissens-Gefüge, das selbst eine mikropolitische Intervention darstellt.

### 6.3.1 Collage Robin



Collage von Robin zu *True Blood*

Robin beschreibt seine Collage folgendermaßen:

Robin: So – this one is mine. And I am not a new viewer to True Blood. And I think for me the most interesting thing was re-watching this first episode and noticing how quiet I think a lot of people are. I watch it with people who are like really into the series. And they have these emotional attachments to characters and things like that. And there is this social thing, there is a lot of judgement about oh you are one of those people that watch the show or you are one of those people that doesn't watch the show. Maybe it's a generational thing. But that sensation of judging is also very much built into the show. And like specifically in this first episode. It's like everyone is policing like what everyone else is doing. Everyone is watching what everyone else is doing. So that's where my disbelieving fashion models are coming in. They are judging and being very disapproving of what everyone is doing

Maria: You have...

Robin: Yeah, I was attracted to that and I guess I kind of liked these worshipping idol worshipping perfume models. And I think it's the show it plays like with these stereotypes of like vulnerable women preyed upon sexually by animalistic forces.

Lachen

Robin: And yeah that is like I mean everything is like build to the nth degree in that show. You Know – if there's violence, let's make sure it's really violent. If there's sex let's make sure there's craazy sex. Or whatever.

Lachen

Tom: Like vampire for instance

Robin: Exactly. It's like the show is constantly like one upping itself you know. If we are

gonna be HBO and we have sex – let's make sure it's rough sex and then we have this weird porno video of like vampire rough sex.

Lachen

Robin: You know it's like it's that sensation as well that is interesting to me when you are watching it, you *know* it's ridiculous. You are like: this is a little...well it's over the top. But that is part of for me is attractive of the series. And as it goes along it gains a sense of humour about itself. Like...Yeah – we did...!

Dana: It was so weird to see that episode, it was like one silver necklace is enough to keep him down?! Bill is like out he can't fight back. Later they have like blankets and..

Robin: yeah yeah yeah unbelievable! That's like 20 people, bundling them into the back of a car and the like. And here it's like this silver-plated 25 Dollar piece from the gambling machine and "Oh you are down". Whereas later it's like it becomes really intense. I think it's like that sense of like gainsmanship.

Lachen

Julia: What is the puppet?

Robin: What? Oh that – he was just very creepy. Lachen. I kind of thought it was thematically appropriate.

Lachen

Julia: I have that picture of the man coming out of the box too.

Robin: Yeah, it's perfect.

Dana: Or Arleen with her doll later...jeez...

Lachen

Julia: And the man and the women on the right above..melting.

Robin: Yeah I guess what other people have been talking about: the sensation of like that all of the footage is about creating sexual tension. If there's two people on screen, there's like you constantly paying attention to the distance between them or these distinctions that are often very difficult to see visually.

Sonja: Did you painted the...?

Robin: No no no no it was already like that in the...I mean the whole magazine was just perfect.

Tom: This creepy doll. It reminds me of older characters in fact. You see them in the series, they are like waxed. You know they are shining, they are lubricated in a sense.

Lachen

Tom: I know it's not the word.

Dana: I love it.

Tom: Yeah we make like an old sun oil Maui advertisement. They are very shining and bolded in a sense.

Sandra: I have a question! Is it still true that if you get bitten by a vampire you become a vampire?

Thomas: No.

Sandra No. So it's just a myth.

Julia: But there's a similar procedure. It's much more like

Robin: It's elaborate you have

Julia: It's hours of blood changing and then you have to be buried to the ground

Sandra: really?

Robin: Yeah

Julia: It can't happen coincidentally

Dana: But if a vampire has your blood, it's like a sign, they can detect if you are in trouble. It's for the rest of your life.

Robin: Oh I thought it was the other way around.

Dana: Oh that's it. It's vice versa. If you have their blood.

Thomas: But it's like a little bit in all vampire movies. A little bit they can suck  
Michael: The blood, it's a drug. They sell it.  
Durcheinander: But it's not, you have to be at the bring of death somehow / But is you pull the you have to be aware of this.  
Julia: And the black people above?  
Robin: Oh that was the first image I found and it was interesting. You know. I don't have a whole lot of ...it was an intuitive decision. It just felt right. And the legs are again about...there's a lot of disembodied characters throughout the series. And especially in this first series. Like Maudette Pickens is like a big deal. But she's dead we don't know anything about her and also we don't really care, right? Like she's a plot vehicle for Jason to be in jail. And there are tons of women that die in the first series. And tons of people die like in the rest of the series in general. So that the characters hat we do stick around and we do learn to know are still kind of sex objects especially if they are women. But the characters that are secondary we don't even get that sometimes  
Julia: You connected the legs to the blacks...?  
Robin: Yeah, it's just eehm..visual choicings I guess...  
Thomas: I have a question about the series. Is it still that vampires are unable to come out during the day or did that change as well?  
Robin: Everything changes. I mean for the most of the part  
Dana: For the most part yes  
Thomas: Do they sparkle in the sunlight?  
Dana: It's like twilight  
Thomas: Really  
Dana: When they have proper fee blood they go out in the sun and sparkle  
Thomas: Even in True Blood? Aaahh!  
Dana: No, when they have fee blood. Julia: Just a short statement – how was it?  
Enjoyable, easy, terrible?  
Robin: Oh I had a good time working on it. I had a good time it was an interesting experience to go back. I mean I haven't rewatched much of the season and I have a pretty good memory for remembering audiovisual things, so I remember lines from various shows or various seasons. But don't often go back and actually watch something. It was interesting why I understood this because of this backstory but I am not sure how it is like watching this very first episode for the first time and not understanding or not having as much information.  
Julia: Thank You.  
Robin: Pleasure.

Robins Collage erforscht den Zusammenhang von Differenz mit zeitgenössischen Macht- und Gewaltregimen und medialen Repräsentationen. Bilder sind in Robins Collagenpraktik nicht der Identität oder dem Subjekt nachgelagert, sondern in der Entstehung von beidem verwoben. Subjekte erscheinen in der Collage als Bilder, während Bilder lebendig werden und zwischen Subjekt- und Objektstatus changieren. Gewalt erscheint hier einerseits gegen Frauen gerichtet, bezogen auf den Serienkiller der ersten Staffel *True Blood*, der, wie Robin es aufnimmt, Frauen, die sexuelle Beziehungen mit Vampiren haben ermordet. Und andererseits erscheint sexuelle Gewalt transindividuell, bezogen auf das Verhältnis der Bildung neuer Allianzen und queerem

Begehren, in einer spezifischen Umarbeitung von Puars Konzept.

Es verschränken sich in der Collage drei Motive bzw. Bewegungen die ununterscheidbar in zwei Richtungen weisen und sich zugleich gegenseitig überschneiden. Die Wesen bzw. Netzwerke aus Wesen sind um die Bewegungen Auftauchen/Verschwenden (Emergenz und Auflösung), Subjektivierung/Objektivierung und Verlebendigung/Stillstellung angeordnet. Die eher menschlichen Akteurinnen und Akteure in der Serie wirken desubjektiviert, während z.B. die Puppe in der Mitte („a creepy doll“) und der Vampirkörper (auch ohne Kopf) lebendig werden, wie auch die Beine von selbst zu laufen scheinen. Subjektivität und Objektivität sind hier durch Verlebendigung und Stillstellung verkompliziert. Auch die Frauen am unteren rechten Rand der Collage und die ihre Hände betend emporheben sind objekthaft-seriell verdoppelt und zugleich werden sie von einem (ikonischen) Puma „animiert“: Es ist das Klischee, mit dem die Serie in Bezug auf Frauen und ihr Vampirbegehren spielt und das hier zum Ausdruck kommt, dies beschreibt Robin als „vulnerable women, preyed upon animalistic forces“.

Weder Gewalt noch Sexualität erscheinen als Repräsentation einer Aktivität oder bezogen auf eine einzelne Figur und doch gibt es vielfältige Bezüge, die sich in der Betrachtung der Collage ereignen. Das Bild des Paares rechts von der Mitte wird von einem schwarzen Fleck verdeckt, welcher ihre Gesichter auflöst. Gleichzeitig könnten beide auch gerade aus dem Dunkeln hervortreten. Über das Paar sagt Robin, es sei die: „sensation of the constant tension of two bodies on screen“. Erscheinen zwei Körper im Bild, liegt die Aufmerksamkeit auf der (sexuellen) Spannung zwischen ihnen, so Robin weiter. Diese Spannung bringt die Umrisse der Körper ins Fließen und macht es manchmal richtiggehend schwer, sie einzeln visuell zu differenzieren. Es bleibt in dieser Äußerung unaufgelöst, ob Erotik oder Gewalt zu der Auflösung von Körpergrenzen in *True Blood* führen. Es ist nicht vollkommen deutlich, ob die Figuren aus dem Begehren entstehen oder in ihm verschwinden. Die Figuren sind einerseits vom Begehren, von einer Spannung aus entstanden, die sich nicht zwischen bereits konstituierten Körpern ereignet und andererseits löst sie deren klar erkennbare Identitäten auf.

Die Frauenbeine auf der linken Seite, vor allem die dunkelhäutigen, bilden eine Verbindung zwischen dem schwarz-weiß Bild dreier Afroamerikaner in der Ecke oben links und der eher zentral angeordneten Kreatur, die sich gerade zombiehaft aus dem Karton befreit. Die Beine sind jenen Frauen zugehörig, so Robin, die in der ersten Staffel dem Serienmörder zum Opfer fallen. Als solche erscheinen sie ihm zufolge in der Serie „either as sex object or as plot vehicle“.

Im wörtlichen Sinne nehmen sie hier ein Eigenleben an und laufen über das Bild. Dass die Frauen getötet werden, ist der Überlagerung von Vampirhass und dem Motiv der Miscegenation geschuldet, die in der Collage auf die Überwachung der Beziehung zwischen Menschen und Vampiren bzw. Lebenden und Toten angewendet wird. Die Frauen oberhalb und unterhalb des Vampirs, der sich „out of the coffin“, wie es in der Serie in Anlehnung an „out of the closet“ heißt, herausgräbt und die Ausschau halten bzw. ungläubig schauen, sind ebenfalls Überwachungsagentinnen. Diese sogenannten „disbelieving fashion models“, so Robin, verkörpern das gegenseitige „policen“ der Wesen in der Serie: „Everyone is policing everyone, everyone is judging and disapproving, the sensation of judgement is built into the show“.

Die Überwachung nimmt also eine Intensität an, wie es auch Puar für die Interkorrelation und Überlagerung von Machtregimen mit Begehren beschreibt. Überwachung wird selbst eine Intensität („Sensation“), wie auch die Intimität sowohl eine intime Form der Verbindung als auch eine mögliche Form der Überwachung im Medium des Affekts verbindet. „Intimacy circulates through a spatial exchange network whereby proximity, in/security, anxiety, quality, abstraction, particularity, porousness, opacity, and transparency, among other affective modalities, are produced through experiences of surveillance“.<sup>568</sup>

Die Überwachung der Speziesgrenzen wird hier auch zur Überwachung von lebendig und tot: mit dem Auftauchen der Vampire (und seriell nachfolgender anderer Wesen wie Werwölfe und Hexen) ist nicht mehr klar gegeben, worin sich der Mensch unterscheidet bzw. Leben besteht: ist der oder die andere – bin ich selbst menschlich? Die Haltung in der Serie, die die Modelle verkörpern, ist zugleich auch die Haltung gegenüber der Serie, eine Zuschauer\_innenhaltung des Beobachtens und Erwartens, der gespannten Neugier gegenüber dem kommenden anderen (Vampir), Angst, Faszination, aber auch Überwachung, Kontrolle und die damit einhergehende epistemologische Ungewissheit scheinen hier ein Intensitätsmilieu zu konstituieren. Sie ist gleichzeitig eine intensive Atmosphäre der Erwartung gegenüber dem Kommenden und Erscheinenden und eine affektive Modalität der Überwachung.

Der weiße Körper des Vampirs, der sich aus dem Karton befreit ist zentraler montiert als die Afroamerikaner oben links in der Ecke, die kaum verbunden sind mit dem Zentrum der Emergenz in der Mitte. Das zukünftige, von den Modellen erwartete, und zugleich misstrauisch überwachte Vampirische ist hier also nicht unabhängig von der

---

<sup>568</sup> Puar: *Terrorist Assemblages*, S. 128.

Vergangenheit des Ausschlusses des anderen angeordnet. Ein weißer »sich outender« Vampirermann deutet mit seinem prominenten Erscheinen so eine mögliche problematische Homonationalität an. Die Collage macht damit auf eine machtvolle Hegemonie eines Managements bzw. einer Produktion von Differenzen im Register der Bio-Macht aufmerksam, die Produktion und Ausschluss aufeinander bezieht und damit auf die Whiteness queeren Begehren(s) in *True Blood* und Gewalt dieses medialen Ausschlusses. Die verkörperten Hoffnungen und Ängste gegenüber den neuen Wesen überlagern die sich mit einer necropolitischen Vergangenheit überlagern. Das Begehren nach Zukunft und das Trauma der Vergangenheit sind hier als nicht-lineare Zeitlichkeiten ineinander verschränkt und bilden neue differentielle Gefüge.

Jede Form der Gewalt ist hier sowohl auf das Geschlecht, die Spezies/Ethnie (Vampir\_in bzw. Afroamerikaner\_in etc.) als auch auf ein Begehren bezogen. Die Erwartung des Neuen ist verbunden mit der Gewalt der Vergangenheit und jener gegen Frauen, die als »unrein« aufgrund ihres interspezistischen Kontakts beurteilt werden. Gleichzeitig betrifft das Verhältnis von Auftauchen (weißer, queerer Vampir, Vergangenheit in schwarz weiß, mit Beinen, die wie Zähne aus den Gesichtern ragen, die den weißen Körper ansaugen) eine Bildpolitik des Erscheinens und eine Politik der lebendig gewordenen Bilder, so wie der Vampir selbst als ein Bild für zahlreiche ausgeschlossenen Andere fungieren kann.

Die Bilder werden hier selbst, so scheint es zu lebendigen Wesen.<sup>569</sup> Sie werden zu Serien von Bildern/Verdopplungen und damit Serialisierungen von Stereotypen, die auf niemand bestimmten mehr festgelegt werden können. Die Collage widersetzt sich so zugleich den Gefügen, auf die sie verweist bzw. erzeugt Bezüge über diese hinaus. Robins Collagentechnik setzt keine bestehenden Identitäten voraus, die in einem zweiten Schritt repräsentiert werden. Vielmehr differieren Differenzen quer zu den einzelnen Körpergefügen und beziehen sich aufeinander als Körperteile und Teilperspektiven, die nicht außerhalb der Bildpraktiken und Gefüge existieren und mit denen sie sich verbinden. Dabei kommt es zu neuen Gefügen transindividuell zirkulierender Allianzen. Die Collage zeigt so auch die Bildung dieser Allianzen, über oder quer zu einzelnen Identitäten. Begehrensgefüge erstrecken sich transversal zu abgeschlossenen Körpern, sie beziehen Körperteile, Differenzen und Mannigfaltigkeiten ein. Sexuelle Gewalt ist hier nicht ein auf einen einzelnen Körper bezogenes Ereignis, vielmehr ereignen sich die

---

<sup>569</sup> Diesen Topos der ‚Lebendigkeit‘ des Bildes werde ich in Bezug auf Michaels Collage noch einmal aufgreifen, Kapitel 8.



Figuren und Bedeutungen aus dem Gefüge der Gewalt und der Sexualitäten heraus. Diese sind der Bildung machtvoller Ausschlüsse nicht entgegengesetzt.

### 6.3.2 Collage Tom



Collage von Tom zu *True Blood*

Tom: So this is my collage...

Lachen

Tom: And I was really interested in the political meaning the series has. You know. Because they say they place it ... it is situated in the post-katrina era you know when everything is fucked up really. And I remember that I watched the series just for the ähm theme, the main theme. You know which is very exciting for me. Like everytime the music is perfect and it goes well with the images. So I wanted something with symbols

like the main theme in fact. So they got like everything that post-katrina USA could have. Religion. Somebody sitting on a podium which is religion but not – you don't really know. Walking on liberty, sucking punch. And you don't really know who is this. Or even his face. And there is kind of some weird vampire flying around. Those red necks there just picked up on... [Im Einzelinterview ergänzt Tom in der Beschreibung noch zu dem 'Monster': "He had to rebuild the city"]

Catherine: A stick

Tom: A stick, like the amazonians

Christoph: Aha

Tom: Because all this background is so because New Orleans is so tropical in a sense. So I used those different symbols that you can find mostly in the main theme at the beginning. Like äh like I would call that the voodoo white trash American new Orleans

Lachen

Julia: The voodoo white trash American New Orleans?

Tom: Yeah!

Catherine: You should write it on the back

Tom: Yeah. I should write it on the back

Christoph: But it's interesting that

Tom: Go for it. Take!

Lachen

Christoph: The description of it and the collage itself is more like what you know of like I mean you know the context

Tom: Yeah

Christoph: which like the series

Tom: is happening? Yeah

Christoph: You said it's like Post-Katrina and all that - but we don't see that. I mean

Tom: No

Christoph: Ok. They talk about Katrina at one point but it's interesting that you just putted all the buildings – they are these buildings but we just see trees but only small houses

Tom: Yeah. It's New York there, right. [ Im Einzelinterview ergänzt Tom, dass die Stadt ja auch ein "Urban Jungle" sei und die Lichter der Häuser fire flies]

Christoph: It's New York than. But it can be New Orleans or I don't know

Tom: Yayaya. Like a big city

Christoph: It's just a big American city

Tom: The thing is – it wasn't about. I never been to New Orleans either. I never experienced the city at all. I don't know any red neck you know. I don't know any vampire, too. Anyway

Lachen

Tom: I don't know any workers you know, I don't know any hookers. I never walked on the statue of liberty also

Christoph: No. I mean...

Tom: No I'm joking. It's funny. But I'm joking

Lachen

Tom: There is all this context that is very...that I don't know in fact. I've never been there and I only experience it through this through this TV-Series in a sense like you are watching *Friends* you know. You thing you know New York, but you no you are not.

Christoph: That is more your projection then?

Tom: Yeah it's the way they show us. By my...my background. Like when I see pictures of Katrina. When you see pictures of Katrina. All those buildings destroyed but also I

never really saw it. It's kind of a great mix up of fiction and reality. In a sense. How do I get into this series with my background?

Julia: I want...can you tell a little bit more about fiction and reality? Because obviously it's not very realistic but it is like you said the context and the references. There are also referring to social categories for example specific historic backgrounds, racism, homophobia.

Tom: Yeah. I did not feel you see it through that episode. They are talking with a different accent also. Like this all mashed up, syllable with this American...For me it's the red neck. But I can't say it. I don't know. Maybe someone told me. I just experience things through other things like this TV-Series. Like: Oh those guys are talking like red necks but it's a guy who mimed a guy who is not a red neck at all. Yeah it's those different classes. [Tom versteht meine Frage nach den Kategorien als Klassenfrage, J.B.] I don't know who's the director of this series at all and I don't care. Maybe it's Bill. It's his vision of.. I got my background from him. But that's not true. It's vampires!

Lachen

Julia: I knew it

Dana: It's fiction?

Tom: Yeah, I just figured it out right now

Julia: Just by making the collage..?

Lachen

Tom: It's really disrupting. But I really enjoyed it. Because there are these books on...it's called Americana, there's like so much symbols, yeah...

Julia: It was coincidence that I found them

Tom: You didn't choose it?

Julia: It was one of those they could sell me several of one sort...and the gay magazine...

Christoph: Did you find it difficult to make the distinction between the context and what you see actually on the screen? I guess that was the question like the real, the frontier between fiction and reality

Tom: Except for the vampires?

Christoph: Except for the vampires

Tom: You never know in those places

Julia: Isn't it like that exactly?

Tom: Yeah it could be. It's a national thing. Everybody is talking about it, it's more a national legend. It's like legend, myth and symbols. And I found very interesting.

Christoph: But this is legend, myth But this is...

Michael: But there is also the trailer and you were referring to the trailer or what's it called? The opening credits? I mean that stands in a way in between reality and fiction and all those references. God hate fangs and so on. It's really blurring in that moment.

Andere: yeah!

Tom: Yeah. And when this like kid is like eating the strawberries it's the best scene ever. Oh wow you think in a fact it's just a strawberry but it looks like blood. You think it's a vampire. But it first goes like that: spfisch (zermatsch-Geräusch).

Julia: is it god hates fags or god hates fangs?

Dana: fangs

Tom: But it could be fags also.

In der folgenden Collage möchte ich hier vor allem das Figurenensemble oben in der Mitte bzw. rechts oben aus dem haarigen Monster und dem Kopf einer weißen, clownähnlichen Figur betrachten. Dies soll allerdings nicht losgelöst von der Umgebung

aus pyramidalen Gebäuden einer Stadt geschehen. Sie könnten auch (vampirische) Reißzähne in einem riesigen Mund darstellen, in den man frontal hineinblickt. Diese Umwelt ist zugleich eine Stadt, die Tom New Orleans nennt und der Wald von Louisiana, wo *True Blood* spielt. Die Stadt, die so gleichzeitig ein Wald ist, ist zugleich futuristisch und urwaldhaft – bevölkert mit haarigen Monstern und avantgardistischen Häusern. Das Licht dieser Häuser beschreibt Tom zwischenzeitlich auch als Leuchten von Glühwürmchen. Es ist ein „Urban Jungle“, dort wo es Tom zufolge Vampire geben könnte, einer dieser Orte, wo alles passieren kann: „You never know“.

Für diese chronotopologische Collagenteknik ist es zentral, dass in allen Gefügen von Personen/Monstern/Dingen sowie der gesamten Collage eine Gleichzeitigkeit, eine Bewegung von einem möglichen Begründungszusammenhang in den anderen geschieht. So, wie die Collage hier eingangs als Changieren zwischen verschiedenen möglichen Bedeutungen beschrieben wurde, beschreibt Tom nämlich den Vorspann der Serie, der ihn aufgrund dieser mannigfaltigen Bedeutungszusammenhänge zu immer wieder erneutem Schauen verleiten würde und der für ihn im Zentrum des *True Blood* Erlebnisses stünde. Dieser bietet gleichzeitig verschiedene Deutungen an und löst diese auf, so wie er selbst, könnte man sagen, Auflösung und Neukonstitution auf der Bildebene thematisiert, auf der Bilder der Verwesung und Sexualität alternierend nebeneinander montiert werden. Tom fragt sich im Interview, ob der Vorspann ein unpersönlicher *Stream of Consciousness* sei oder die biographische Erzählung des Mannes im Schaukelstuhl, und ob dieser auch im Rückblick der kleine Junge ist, der Erdbeeren isst oder ob es Blut sei, was aus seinem Mund tropft. Die Frage danach, wie die Bilder einen Bezug aufeinander herstellen und was sie zeigen, bezeichnet eine ähnliche epistemologische Ungewissheit in der Collage wie im Vorspann. Dieser hat hier in Bezug auf wer oder was wie in der Collage erscheint, z.B. als monströs oder menschlich, Subjekt oder Objekt der Gewalt, eine vergleichbare epistemologische Qualität. Tom nimmt dieses Verfahren auf und verdichtet es in seiner Collage.

### **6.3.3 Das Intro von *True Blood* und die Beziehung zu Toms Collage**

Das Intro von *True Blood* nimmt keine direkten Bilder aus der Serie auf und doch entwirft es ein Milieu zwischen Fiktion und Realität, in dem die Vampirgeschichten stattfinden. Verschiebungen wie der *Westboro Church Slogan* „God hates Fags“ zu „God hates Fangs“ verbindet die vampirische Bürgerrechtsbewegung der Serie mit realen Bürgerrechts- und

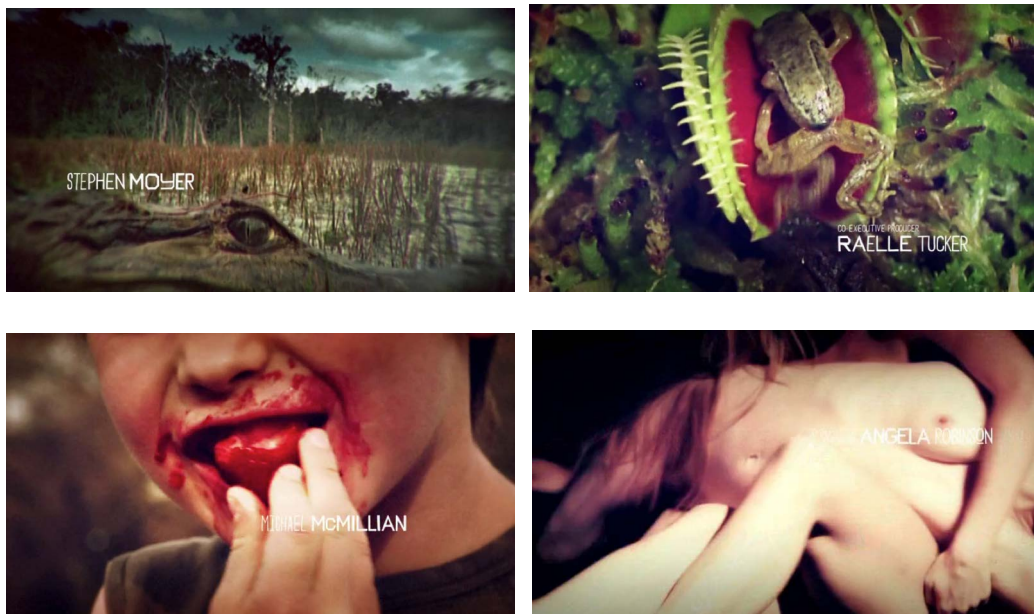
Emanzipationsbewegungen in den USA.<sup>570</sup> „I mean that stands in a way in between reality and fiction and all those references. God hate fangs and so on. It's really blurring in that moment“, so Michael in der Diskussion von Toms Collage. Gleichzeitig wird in dieser wie auch in anderen Einstellungen deutlich, wie der Vorspann auf dem Terrain epistemologischer Ungewissheiten operiert. So ist unklar, wie die Bilder aufeinander bezogen sind bzw. was sie aussagen, Tom nennt vor allem eine Montagesequenz „And when this kid is like eating the strawberries it's the best scene ever. Oh wow! You think in fact it's just a strawberry but it looks like blood. You think it's a vampire.“ Die Montage der Kinder, die Beeren essen, deren Saft aus ihren Mundwinkeln tropft, verweist auf die Möglichkeit, dass es sich um Blut handelt und kennzeichnet dieses Spiel ebenso wie die Verbindung homophober und vampirophober Kirchenslogans. Dadurch, dass *Foundfootage* mit Bildern, die mehrfach lesbar sind montiert werden, rückt die Bürgerrechtsbewegung in den Zusammenhang der Vampir-Outing Bewegung und entgrenzt die reale und fiktive Ästhetik der Serie bereits im Vorspann. Affektiv werden so zwei Stränge der Serie als Bild- und Sound-Milieus intensiviert bzw. dramatisiert: die Aushandlung von Leben bzw. die ungewisse Grenze zwischen Leben und Tod angesichts derer, die vom Tod zurückgekehrt sind mit der Ungewissheit über die Existenz anderer Wesen und ihres jeweiligen ontologischen Status zwischen Leben und Tod, Fiktion und Realität. Die Bilder sind ähnlich wie deren Status ungewiss und spielen das Spiel noch intensiver und zugleich abstrakter als die Serie: Auf wen verweist der (ausgeschlossene) andere? Auf welche sozialen und geschlechtlichen Differenzen und Gruppen verweist er? Repräsentiert er Afroamerikaner\_innen, Homosexuelle oder Drogenabhängige? Zugleich wird im Vorspann dieses Spiel dramatisiert, verdichtet und die Repräsentationslogik weiter unterhöhlt.

*True Bloods* Intro diagrammatisiert also eine Relation zwischen mindestens drei aufeinander bezogenen Operationen: Leben und Lebendigkeit bzw. posthumane und postmortale Lebensformen, die dem Tod nicht mehr entgegengesetzt werden; das damit verbundene Spiel mit Beginn und Ende von Leben bzw. die dadurch entstehende Unschärfe bzw. Neuerung des Lebensbegriffes; schließlich das Spiel mit realen und fiktiven politisch-sozialen Bewegungen, das stark mit dem Modus des Infrage Stellens dessen, was die Bilder zeigen, interagiert. Ihre Montageform verweist auf den

---

<sup>570</sup> *True Bloods* Intro ist als Reaktion des Kreativ-Teams der Produktionsfirma *Digital Kitchen* zur Serie *True Blood* entstanden, nachdem einige Episoden gesehen wurden. Wie die Collagen hier (vor einem professionellem Hintergrund), verdichtet es gewisse Momente der Serie, die von Tom nochmals, allerdings anders, aufgenommen werden. Vgl. Cherry: *True Blood*.

Zusammenhang all dieser disparaten Wesen, Protagonist\_innen und Schauplätze, die jedoch allgemein verbleiben und nicht in der Serie wiederaufgenommen werden. Ihr unaufgelöster Status macht jederzeit ein Umschlagen von einer Bedeutung in der Serie zur nicht-seriellen Welt möglich, stellt diese Referenz aber zugleich in Frage, was die Rezeptionsqualität dieses Clips auszeichnet.



Collage *True Blood* Intro (Filmstills)

Die sich wiederholende serielle Kopplung von Tod, Leben, Erotik, Ekstase, Zersetzung, Zerfall und Entstehung wie in dem von Maden zerfressenen Fuchskörper, den Tänzerinnen in der Bar und den Täufer\_innen in der Kirche, scheint sich mit dem Lebensbegriff zu beschäftigen, vor allem mit dem Beginn dessen. Anfangen wird in diesem Intro mit Enden und Tod verbunden, die Ineinanderschachtelung der Motive verdichtet im Vorspann das gotische Sujet von Werden und Vergehen, von Entstehung und Zerstörung und entgrenzt substantielle Definitionen von Leben zugunsten zirkulärer Austauschprozesse. Chaotische, morbide, sexualisierte bzw. erotisierte Akte und Motive lassen einen inhomogenen, nichtlinearen *Stream (of Consciousness)* stetigen Wandels als zentrales Merkmal aufscheinen.<sup>571</sup>

<sup>571</sup> Mit der Stream-Ästhetik wurde mit einer nicht-menschlichen Sichtweisen experimentiert, der auch verschiedenen Zeiten durchquert, die sich nicht unbedingt in einer menschlichen Lebensspanne ereignen (Cherry: *True Blood*, S. 12): die Perspektive sollte dem Produktionsteam zufolge den Blick von „predatorial creatures watching human beings in a blood thirsty way“ imitieren (ebd.).

Gleichzeitig ist hier die Frage nach dem, was dem Menschen ähnelt, jedoch eigentlich tot ist, eine ähnliche, wie die, die auch im Vorspann intensiviert erscheint. Die Bilder sind ungeklärt, offen, spielen mit epistemologischen Ungewissheiten, analog zum Status des begehrten und gehassten Vampirs, der immer wieder als Projektionsfläche für das andere diene.

Toms Collage bleibt in einem ähnlichen Sinne offen und kombiniert verschiedenen Richtungen der Lesbarkeit zugleich. Er schöpft ein Milieu von Spannungen aus den doppelten Bezügen und Exzessen von Anspielungen aus dem Intro, auf das er sich besonders bezieht.

### 6.3.4 Katrina

Die zweite Erzählung, die sich um die Collage entfaltet, ist eine Katastrophe. Sie zeige, so Tom, wie der Hurrikan Katrina im August 2005 New Orleans verwüstet hat, in seinen Worten: „[she] just fucked everything up“, und etwas später im Einzelinterview fügt er hinzu: „Everything broke down, people broke down“.

Das Monster auf dem Hochhaus, das zugleich göttlich und monströs wirkt (ist es „broken down“?) – und „whom we don't know“ (Tom) musste nach dem Sturm die Stadt wieder aufbauen. Allen Figuren in der Collage schreibt Tom einen explizit fiktionalen bzw. figürlichen Status zu, der keinen wesentlichen Unterscheid zwischen ihren Realitätsgraden kennt: „I never met a worker or a redneck, I never walked on the Statue of Liberty or met a vampire“. So sind sie zum Teil exotistische Klischees aus Abenteuerfilmen, von »Wilden« aufgespießte Köpfe, wie jener der Frau links außen mit der Sonnenbrille. Toms selbstbetiteltes „voodoo white trash american New Orleans“ ist ein Konstrukt, welches ähnlich wie *True Blood* alte und neue Stereotype und mediale Phantasien übereinanderlagert. Das haarige Monster ist gemeinsam mit dem oder der weißen Clown in eine Gewalt-Performanz verstrickt, die zugleich mit dem Spiel um Räume (Stadt/Wald) und Zeiten (Zukunft/Vergangenheit) zusammenhängt. Sie vollziehen einen „sucker punch“, wie Tom erläutert, einen unerwarteten Schlag in die Magengrube, bei dem alle Luft aus den Lungen entweicht. Er sagt nicht, wer dies tut, nur was es sei. Hier scheinen die Ursachen und die Handlungsmacht der Gewalt zugleich mit den Identitäten der Figuren zu kippen, bzw. mit ihrem Status als ‚real‘ oder ‚fiktiv‘, phantastisch, mythisch, aus Filmen oder alles drei zugleich. Ähnlich wie in der vorherigen Collage ist es auch hier die Gewaltgeschichte, die sich allerdings mit der meteorologisch-rassistischen Katastrophe Katrina überschneidet. Die Gewalt in diesem Ensemble

bezieht sich also auf menschliche und nichtmenschliche Differenzen, auf die Gegenwart und die Vergangenheit.

Beide Monster sind von einem Exzess an Merkmalen gekennzeichnet, bzw. überzeichnet und damit wiederum desubjektiviert. Das haarige Monster ist so haarig, dass es zugleich männlich und weiblich sein könnte, der oder die Clownperson scheint gleichzeitig ein ethnischer- und gender-Drag zu sein, der oder die zusätzlich mit einer Art „Whiteface“ (in Analogie zum *Blackface*, das eine stereotypisierende Praxis des Schwärzens von Gesichtern, vor allem in den sogenannten *Minstrelshows* um die Jahrhundertwende, bezeichnet) ausgestattet ist. Beide scheinen zu etwas anderem zu werden, von welcher Seite man das Ensemble auch betrachtet. Gleichzeitig scheinen sie zwischen Leben und Tod zu stehen, zwischen göttlich und monströs. Dies wird evoziert durch ihre Position in der Collage, zwischen Himmel und Erde sowie einige Merkmale, die man gemeinhin mit einem Übergangsstadium oder sogar mit dem Tod verbindet. Es wird z.B. angezeigt durch die leichenhafte Blässe des/der Clown sowie eine über Tod hinauswachsende Körperbehaarung des Monsters. Das haarige Monster ist durch die Gewalt – sowohl als Ausübender als auch als Erleidender – monströs und unmenschlich geworden bzw. sich dies gerade ereignet. Gleichzeitig verhüllen seine Haare einen Afroamerikaner oder eine Afroamerikanerin, wie man an den Armen sehen kann, der oder die eine weiße Frau bzw. einen weißen Mann in *Whiteface* schlägt, oder auch geschlagen wird.

Der Schlag ist andererseits auch lesbar als *Blowjob*, d.h. als (hier eher gewalttätiger) Oralverkehr, aber auch hier vom Mund des Clownwesens aus als Schlag in den Bauch des anderen. *Sucker punch* meint ja eigentlich einen Schlag in die Magengegend. Als (möglicherweise erzwungener) Oralverkehr fängt das Bild zugleich eine ähnliche medialisierte Phantasie des schwarzen Gewalttäters ein, wie die zuvor angeführten Abenteuerfilmbilder der aufgespießten Köpfe links außen in der Collage. Es ist eine spezifische historische Gewaltform, nämlich die des *Lynchings*, das durch dieses Narrativ verursacht wurde und die hier als mögliche zukünftige Form der Gewalt antizipiert wird. Auf der medialen Ebene stellt die Deformation eine Form der Gewalt als performative Desubjektivierung des anderen aus. Beide Kausalitätsketten der Desubjektivierung scheinen hier möglich, sowohl als Begründung als auch als Folge der Gewalt. So erscheinen beide Figuren entstellt, entweder sind sie nur Körper oder nur Gesicht. Beide Figuren sind auch zugleich männlich und weiblich interpretierbar, d.h. der sexuelle Akt ist auch potentiell queer und wiederum als Gewalttat gegendert. Es ist gleichzeitig aber



auch die erlittene rassistische Gewalt durch Katrina, die sich hier mit dem Schlag durch den Sturm verbindet. Hier wäre das Pusten eine Figuration des Schlags und deshalb auch auf den Mund zentriert bzw. von ihm ausgehend, zugleich aber eine vor allem von Afroamerikaner\_innen erlittene Gewalt durch die mangelnde Hilfe nach der Katastrophe.

Katrina kann zusätzlich die Vorstellung einer vorkulturellen weiblichen Gewalt hervorrufen, gegen die sich der Schlag richtet, bzw. die sie als Personifikation des Sturms darstellt und von der der Schlag ausgeht. Die Collage erforscht dann auch, wie bereits anfangs mit du Toit angeführt, wie sexuelle Gewalt als Mittel der Grenzziehung fungiert. Dann überlagert sich in diesem Ausschnitt die Gewalt, die ein ausgeschlossenes anderes erzeugt mit der Gewalt, die diesem zugeschrieben wird. Die sexuelle Gewalt richtet sich dann gegen eine Weiblichkeit, die als »Natur«-Katastrophe Katrina zurückschlägt. Die Collage weist auf diesen Zirkelschluss hin und schreibt diese Form des Ausschlusses so in das politisch ökologische Ereignis Katrina ein. Der Ausschluss aus dem Politischen ist zugleich die Folge und die Begründung einer Vorstellung vom weiblichen anderen und a-politischen, das sie als nicht politischen Ursprung festschreibt, der „rein“ gehalten werden muss bzw. als solcher allererst angegriffen wird und dem zugleich Ängste vor dem vorkulturell anderen zugeschrieben werden.

Die verblüffende Vielheit allein dieser kleinen Assemblage innerhalb der Collage, von der hier nur wenige Aspekte expliziert werden, verknüpft die epistemologische Erkennbarkeit und Feststellbarkeit von Differenzen bzw. Identitäten mit einem Akt der Gewalt auf der Ebene der De-Subjektivierung und der damit verbundenen Festschreibung von Differenzen als Stereotypen. Sie macht es zu einer Bewegung, in der die Gewalt und die Identität der Figuren gleichzeitig subjektiviert und desubjektiviert erscheinen. Auch der Blick »auf« dieses Ensemble changiert so zwischen menschlich und nichtmenschlich, subjektivierend und objektivierend. *Sucker Punch* ist gewalttätig und sexuell lesbar, als ein Luftschlag und zugleich eine menschliche und metereologische Katastrophe, die vor der Gewalt der Vergangenheit erscheint und aufgrund fixierter Identitäten und Zuschreibungen geschieht. In der Collage erscheint Katrina als Kraft, Gewalt und Begehren, wirbelt die Differenzen durcheinander und ist doch keine Repräsentation eines Triebes, sondern ein ununterscheidbar rassistisch-ökologisches Ereignis. Es emergiert so ein neues Gefüge, in einem Exzess an Differenzen und Repräsentations-Möglichkeiten, das Gewalt, Macht, Sexualität rekombiniert.

Diese Faltungen, die Subjekte, Objekte, Gewalt, Differenz zu einer Szene gleichzeitiger

Ereignisse und Subjektivitäten anordnet, spielt mit der Virtualität sich formierender Wahrnehmungen,<sup>572</sup> die selbst emergiert und dem Ereignis nicht vorgängig ist. Diese stellen eine Vielheit von simultanen Perspektiven da, einen Exzess an Perspektiven, in denen es Verkettungen von Wahrnehmungen-Empfindungen und emergierenden Differenzierungen gibt. Die Collage ist ein Ereignis, welches die Gewalt auf die Vielheit von Wahrnehmungen bezieht, die gleichzeitig mit der Gewalt und den Differenzen entsteht. Sie ist gleichzeitig ein Diagramm des Gefüges von Wahrnehmung, Gewalt und Differenz sowie von Katrina und *True Blood* als (medialen) Ereignissen und hier aufeinander bezogenen Milieus der Bedeutung, Festschreibung und Rahmung von Differenz *und* der Gewalt.

Toms Collage erzeugt eine komplexe Wahrnehmungsoperation, in der die Form der Gewalt, historische und/oder aktuelle Regime und die Differenzen und Identitäten, auf die sie sich richtet koemergieren. Es ist eine virtuelle Form, die sich gleichzeitig auf zeitgenössische, vergangene und sich formierende Gewaltregime richtet. Die Gewalt richtet sich auf Differenzen, die sie zugleich betrifft und zerstört bzw. produziert sie neue Differenzen. Dies ist nicht außerhalb eines Bezugs auf multiple Zeitlichkeiten von Gewaltereignissen her zu denken. Die Collage macht dabei auf die Aporien der (sexuellen) Gewalt aufmerksam bzw. auf einen epistemologischen Rahmen, der ontologische Konsequenzen hat. Dieser epistemologische Rahmen ihres medialen Erscheinens hängt zentral mit ihrer Gerichtetheit auf Differenzen und damit der Produktion von spezifischen Begehrensgefügen zusammen. Als was sie erscheint, ist die Form ihres Gerichtetseins: Welche Identitäten, Gruppen und Differenzen sind betroffen und werden manifest? Das Erscheinen dieser Gewalt als Folter, sexuelle Gewalt, als privat, öffentlich, staatlich oder nicht staatlich ist koemergent mit den Differenzen, auf die sie gerichtet ist, die sie als eine Gewaltform hervorbringen. Das Differieren von (sexuellen, kulturellen, menschlichen und nichtmenschlichen) Differenzen steht daher im Zentrum einer Wahrnehmungspolitik, die sie zugleich entfaltet, d.h. die zugleich differiert.

#### **6.4 Zeit, Raum, Gewalt**

Die beiden Collagen falten diverse und heterogene Perspektiven ineinander. Sie machen einige wichtige Punkte in Bezug auf die Analyse von Gewalt aufmerksam, die in den weiteren Kapitel noch einmal aufgenommen werden sollen. Sie sind nicht die

---

<sup>572</sup> Vgl. Massumi: *Semblance*, S. 6 und 111.

Repräsentationen kritischer *oder* affirmativer Subjekte. Sie bilden Bewegungen und Tendenzen ab, ohne einfach ambivalent oder widersprüchlich zu sein. Sie produzieren in jeder Konstellation der Differenz und des Begehrens zugleich vielfache Affekt- und Perzept-Blöcke. Die Gefüge der Wahrnehmung bringen neue Blöcke von Affekten und Perzepten hervor, die nicht die Serie, das Subjekt oder eine bestimmte Politik repräsentieren, sondern neue Diagramme des Werdens, neue Gefüge von Sexualität, Begehren und Macht bilden. Begehren ist nicht nur Gegenstand der Medien, es bildet Gefüge quer zu allen Ebenen der Repräsentation und Wahrnehmung.

Nicht alle (Begehrens-)Gefüge von Gewalt und Sexualität sind aktuell, bereits vorhanden, verwirklicht und dennoch heißt virtuell hier nicht fiktiv oder nicht real. Vielmehr bedeutet Virtualität, dass mediale Gefüge von ihren Rändern, ihren Erscheinensbedingungen her befragt werden müssen. Sexualität, so wurde argumentiert, ist nicht nur molare (hegemoniale) Repräsentation einer aktuellen Identität, als Teil eines virtuell-relationalen Gefüges ist sie im Werden, in ihren molaren Falten ereignen sich (molekulare) Mikrintensitäten und unendlich viele kleine Falten der Wahrnehmung.<sup>573</sup>

Dies hat epistemologische Konsequenzen, einerseits bezogen auf den Begriff der Repräsentation, andererseits auf die Affekte, die Tendenzen der Aktualisierung intensivieren können. Affekte aktualisieren Tendenzen im Gefüge des Begehrens und erweitern es zu einem Wahrnehmungsgefüge – z.B. wie es oben angeschnitten wurde in Bezug auf die je einander aktualisierende Tendenz von Geschlechtern, Menschenrechten, Privatheit und Öffentlichkeit. Wahrnehmungen sind dann den Bildern und Filmen nicht nachgeordnet. Mediale Gefüge bestehen aus Wahrnehmungen-Empfindungen, wie es Deleuze/Guattari mit dem Konzept des Empfindungsblocks in Bezug auf Kunst beschrieben haben.

Die beiden Collagen zu (über/mit/...) *True Blood* erzeugen durch unterschiedliche Strategien nichtlineare, nicht-homogene Chrono-Topologien, Gleichzeitigkeiten von Zukunft und Vergangenheit. Sexuelle und sexualisierte Gewalt erscheint hier nicht als Gegenstand der Repräsentation oder in einem einzelnen Bild. Sie erscheint hier gar nicht als Bild im Sinne einer Repräsentation, auch wenn einige Bilder oder Teilensembles gewalttätiger wirken als andere. Vielmehr ist die Gewalt einerseits verwoben mit Differenzen, die kein homogenes Ganzes bilden, sondern Richtungen oder Vektoren, Bewegungen des Differierens, die unabgeschlossen sind und andererseits sind sie nicht

---

<sup>573</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 291. Vgl auch zum Begriff der Mikro-Falte oder Mikro-Inflexion: Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 141.

nur mit einer subjektiven Perspektive verbunden, sondern mit einer Multiplizität von subjektiven und objektiven Wahrnehmungsereignissen. Die Collage ist so nicht die Repräsentation einer Perspektive auf *True Blood*, sondern ein Begehrens- und Empfindungsereignis in seiner Vielfältigkeit und irreduziblen Mannigfaltigkeit. Ein Ereignis, welches Subjektivitäten und Objektivitäten (und vieles mehr) allererst produziert und nicht voraussetzt.

Die beiden betrachteten Collagen-Diagramme haben eine komplexe zeiträumliche Ökologie von Differenzen und Macht produziert, auf die sich die Gewalt bezieht. Sexualität und Gewalt gehen hier vielfältige Verknüpfungen und Überschneidungen ein, deren Kausalität nicht von vornherein festgelegt ist und die sich in ihrem spezifischen Zusammentreffen äußert. Die Gewalt bezieht sich auf und ereignet sich in Ensembles, die nicht außerhalb der Perspektiven und Vektoren ihrer Wahrnehmungen erscheinen, als gemeinsames Werden eines Gefüges und untrennbar mit Prozessen der Wahrnehmung verwoben. Nicht als Wahrnehmung abgeschlossener Identitäten und Entitäten, sondern als relationale Mannigfaltigkeiten von selbst, anderem, fremd, eigen, privat, öffentlich, menschlich, unmenschlich, männlich, weiblich.... Dieses Differieren selbst und die in die Differenzen verwobenen Empfindungsereignisse ereignen sich als mögliche Wahrnehmungsereignisse in Bezug auf *True Blood*.

Es wurden Szenarien erzeugt, in denen und durch die Bewegungen stattfinden konnten. Häufig sind diese gleichzeitig auf Werden und Dekompositionen einzelner Figuren und Ensemble bezogen (Becoming/Undoing), auf Konstitution und Dekomposition oder Emergenz und Verschwinden. Ihre Zeitlichkeit ist damit unmittelbar verknüpft: So haben beide Collagen keine lineare Zeitlichkeit, sondern eine Faltung von Zukunftsvergangenheit erzeugt, was Zeit und Raum aufeinander bezieht und Differenzen und Gewalt nicht nachträglich einfügt. Ihr Raum ist nicht homogen, wie es auch die Zeit nicht ist, sie wird vielmehr durch das Differieren der Differenzen erzeugt, denen Gewalt nicht äußerlich ist. Zeiten, Räume, Differenzen und Gewalt sind so ein Gefüge, in der keine Dimension voneinander getrennt zu betrachten ist, weshalb auch von keiner linearen Wirkung auf eine bestehende Subjektivität oder – als Ereignis der Gewalt – auf eine lineare (gewaltfreie) Zeit ausgegangen werden kann. Vielmehr überlagern sich historische Gewaltformationen in den Collagen, deren Rahmung als spezifische Gewaltform koemergiert.

Die Collagen von Robin und Tom zeigen, dass es nicht nur Bilder der Gewalt gibt, die dann wahrgenommen werden. Gefüge von Gewalt und Begehren emergieren auch als

Wahrnehmungsereignis bzw. aktualisieren sich in ihm im Zusammenhang mit Bewegungen der Subjektivierung/Desubjektivierung von Wahrnehmungsereignissen. Es sollte nicht gezeigt werden, was Gewalt oder was ihre globale Wirkung auf das Subjekt ist, sondern, wie sie verwoben in Gefügen von Macht, Differenzen und Begehren, in spezifischen Rezeptions- und Wahrnehmungsgefügen und in Zusammenhang mit sexuellen, aber auch anderen Differenzen operiert. In welchem Ensemble oder in Bezug auf welche Ensembles ereignet sich Gewalt? Welche Gewaltszenarien und Netzwerke ereignen sich? Die Intensitäten, die sie umgeben und durchziehen, sind nicht isolierbar, sondern aktualisieren sich als Beziehungen untereinander, die weder dem Gefüge noch der Gewalt vorausgehen. Dabei sind die Assemblagen – als Collagen – eingehüllt in eine Expressivität, die wiederum selbst Begehren ist. Begehren der Anordnung, der Konstruktion, des Gestaltens, des (sich) Verbindens.

Gewaltinszenierung ist hier nicht außerhalb der Gefüge aus Macht und Begehren zu verstehen. Hier wird der Exzess von Differenzen und Bezügen zu einer historischen Frage. Gewalt ist hier keine abstrakte Entität, sondern auf konkrete sexuelle, ethnische, kulturelle, und andere menschliche und nicht-menschliche Differenzen im Werden bezogen. Sie ist keine den Differenzen äußerliche homogene Einheit, sondern ereignet sich in einem Gefüge, dessen Komponenten nicht vor ihrem Zusammentreffen existieren und dem die Wahrnehmung nicht nachgeordnet ist. Gewalt auf der Ebene der Wahrnehmung ereignet sich bezogen auf diese komplexen, interferierenden und nicht-homogenen Ökologien von Macht bzw. Begehrensgefügen. Politik beginnt dann nicht mit einer Repräsentation von bereits konstituierten Identitäten oder Subjekten in der öffentlichen Sphäre, sondern ist bereits Teil des mikropolitischen Wahrnehmungsgefüges.<sup>574</sup>

---

<sup>574</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 283-316.

## 7 Affektive Milieus und „Ökologien der Macht“

Im vorliegenden Kapitel nehme ich die Frage der Macht unter der Perspektive und der Wirkung medialer Kräfte noch einmal explizit auf. Es geht dabei weder darum, der Wirkung medialer Produkte ein starkes Subjekt entgegen zu setzen, noch darum, ein Anders-Werden abzulehnen und zu leugnen und Wirkungen kategorisch abzulehnen: Die Frage der Kräfte muss vielmehr von ihrer Linear-Kausalität gelöst werden. Wie kann man Ereignisse bejahen und das Anders-Werden aufnehmen, ohne dabei das Subjekt zum Zentrum der Erfahrung zu machen und ggf. anders herum zum Ausgangspunkt des Widerstands? Unter Bezug auf Foucaults Begriff des Milieus und Massumis Begriff der Onto-Macht bzw. der Ökologie der Macht und Kräfte (Ecology of Powers) möchte ich zeigen, welche affektiven, produktiven und auf die Wahrnehmung gerichteten Dimensionen Macht besitzt. Die Frage der Bio-Macht (Kapitel 3) wird hier zu einer Macht der Perzeption und Affektion verschoben.

Im zweiten Teil möchte ich zeigen, dass die Collagen-Interview-Assemblage weder eine kritische, noch eine affirmative Haltungen repräsentiert, sondern eine bejahende Kritik der Kräfte aufnimmt und im Diagramm hervorbringt, verschiebt und umarbeitet. Das Diagramm partizipiert und entsteht als Teil des Feldes der Machtkonstellationen.

Im dritten Teil diskutiere ich in Aufnahme einer Debatte zwischen Foucault und Deleuze den Zusammenhang von Begehren und Macht. Bisher ging es stark um die Frage des Begehrens, die der Macht zwar nicht entgegengesetzt ist, aber einen anderen Blickwinkel bietet, sobald man sie zum Ausgangspunkt der Betrachtung macht. Begehrensgefüge sind dabei durchwirkt von Mikroprozessen der Macht: Im Prozess des Erstellens von Collagen, der Diskussion der Collagen und dem Interview werden Konstellationen von Macht erzeugt, die dem Forschungsprozess nicht vorgängig sind.

### 7.1 Methodische Vorbemerkung

Ich möchte mit Sandras Collage und ihren Aussagen zu *True Blood* beginnen und anschließend zu *The Dark Knight* übergehen. In diesem Kapitel werde ich an verschiedenen Stellen die Frage der Beziehung zwischen Aussagen und Collage expliziter aufnehmen als zuvor, vor allem in der Collage von Simone. Wie bereits erwähnt, möchte ich die Aussagen der Gruppe, wie auch derjenigen Teilnehmer\_in, die die Collage angefertigt hat, miteinbinden. Doch diese Aussagen haben keine alleinige

Deutungsautorität: Während sie oder er die Collage präsentiert und beschreibt, tauchen ebenso neue Aspekte auf, d.h. sie werden nicht reproduktiv wiederholt und sind diesem Prozess nicht vorgängig. Vielmehr können neue Deutungen auftauchen bzw. neue Improvisationen mit der Collage und den Aussagen stattfinden. Sie sind ebenso Emergenzen im Milieu der Serie, wie sie Teil einer Ereigniskette sind, die sich in deren affektivem Milieu ereignet.

Auch im Milieu der Collage ereignen sich neue Aussagen, denn es ist nicht gesagt, dass die Aussagen vor dem Anfertigen der Collage so bereits bestanden haben. Vielmehr formieren sie sich im Gefüge, werden durch die Collage möglich und verändern diese, indem sie bestimmte Äußerungen hervorheben und neue sprachliche Bezüge konstruieren. Collage und sprachliche Äußerungen bilden eine Assemblage, die nicht linear funktioniert.<sup>575</sup> Die Äußerung deckt nicht den Sinn oder die Intention der Collage auf, diese kann nicht auf die verbalen Äußerungen ihrer Produzent\_innen reduziert werden. Gemeinsam bilden sie einen konstruktivistischen fabulativen Akt des Materials. Auch ich schließe daran ein Äußerungsgefüge an, das sich nicht linear-kausal verstehen lässt: Es ist nicht die einzig mögliche oder erschöpfende Deutung des Materials, sondern eine bestimmte Apparatur von Theorien, die Aussagen hervorbringt. Diese Theorien werden dabei wiederum durch die Collage verändert und nicht einfach angewendet.

## 7.2 Collage Sandra



Collage von Sandra zu *True Blood*

---

<sup>575</sup> Ich möchte darauf im abschließenden Kapitel zurückkommen.

Julia: [liest von der Collage ab] Are you out of your ever-loving mind?

Sandra: 'Are you out of your ever-loving mind' is what her friend shouted at her when they went backstage at the bar and she was, she was going on to ...she was interested in the vampire. And that was the aspect of the episode that I found the most interesting. And the space you know that I found most consistent. With the bar, with all of the people. So I just found lots of people and this kind of representative of the bar space. And that are all of their thoughts and that are her psychic beams that are collecting all of their thoughts and that was the line of dialogue that struck me most apart from maybe another one that goes like: 'trash...stupid...trash...' when she was fighting. And I liked that they used I think that's what she said: ever loving. I thought those are nice. And that interested me most. If there would be any reason why I would continue watching it to find out what she was, what her character was. When they are having that conversation he was like 'who are you?'. That was the most intriguing to me.

Christoph: Because from that episode we don't know...now she got that power.

Tom: She just got it.

Christoph: She just got it.

Tom: Yeah she just got it.

Sandra: Yeah it's like he asked her what are you. It's like there are vampires – what else can there be?

Christoph: And also the fact it's interesting that the vampires are kind of a banal thing.

It's like oh there is a vampire coming, here's a vampire...hahaha...It's new it's like a..

Tom: It's true. It's like we are arriving in the middle of something. It's like arriving at a party and everybody is drunk. Like – they've got already vampires! That's it! Accept it.

Christoph: Yeah Yeah.

Robin: There was a big announcement like two years ago I understand like they came out...

Dana: Out of their coffin!

Tom: And now they are fighting for their rights

Julia: Is there on right above is she

Sandra: She is supposed to represent the main character

Julia: Sookie?

Sandra: Yeah, cause she's like blond and she's confused and the like  
Lachen

Dana: Who are all these voices....

Julia: And are these, how do you call it? Speaking bubbles?

Sandra: Yeah these are all of their thought bubbles. These are all of the things she's picking up

Julia: It's when she goes through the bar?

Sandra: Yeah when she walks through ...yeah this is when she is picking up all the time

Julia: It's a great idea!

Andere: Aha!

Julia: And the people are in bubbles too?

Sandra: Yeah, these are all of the people that she will encounter in her night: These are all of those types of people. All of their thoughts.

Julia: And why is the guy in the bubble?

Sandra: That was intriguing

Andere: Because of the vampires...Where are the vampires?

Christoph: It is the villain

Dana: She has a guitar for her heart or is it...?

Sandra: No, he's thinking about his guitar



Lachen

Catherine: There's no sex in this at all

Tom: Yeah, it's very pure. And they all have great thoughts, like...sheep...

Lachen

Robin: Well it's nothing banal in that. Oh, it's not like, oh I have to buy milk

Tom: Where did I put my second sock?

Sandra: Well, he's thinking about cooking well maybe

Robin: Because the series does use like her ability to drive the plot you know she is discovering things she's not supposed to know. But I never thought so many interesting things in one day

Tom: Yeah everybody is just thinking about sex

Robin: I mean everybody has always very important thoughts. Oh, I have to...

Thomas: ...kill someone?

Robin: Or do the laundry

Maria: Those thoughts don't have enough energy

Robin: I guess so

Sandra: There is this moment when the thoughts that line before when these two characters are aware that she is psychic and she hears their thoughts and they become aware that she has just listened to their thoughts and then you hear their thoughts again and it's like their thoughts with being aware that she's listening to their thoughts. I don't know but if you ever hang out with someone who's a psychic...you become really paranoid about what you are thinking and you like trying to not think thoughts that she might...

Robin: It comes back in the series later that especially Tara is like "Don't hear my thoughts" and she is thinking like making sounds or she's like thinking: 'lalalalala'. She's thinking it to block things out that was like a running gag of people knowing she can hear their thoughts

Sandra: Ahhh

Maria: For me it's interesting that bubbly guy, the guy in the bubble, well what is in his thought is very different from the others in terms like he is kind of seeing them. This bubble guy goes to the

Julia: Yeah you don't know who is thinking what. The people become the bubbles.

Maria: Yeah somehow I don't know there's something very interesting about it

Sandra: Yeah she has got the eye, which is representative of some other power of some other knowledge or something. And these other eyes are about maybe these guys know about this or they know like she knows what they are thinking

Julia: The people are bubbles too. They can be bubbles...well it's not clear if the sheep thinks her or if she thinks the sheep. But these images are also nostalgic

Robin: Yeah, because there is no floor and that is intriguing. It's like an environment rather than people. Because you know when talking about the bar being the place where we keep coming back to

Sandra: Yeah, because that was the space she was really situated in. Cause all of the others were so dark too. I thought that was the place that was really established so I guess when I was flicking through I was just looking I guess I had that image of the bar space all the people with her and then just like the red plush seats. I was just flicking through just looking for images that I could pull out that would fit people in a collective space

Julia: And it was your first episode? How was your general impression?

Sandra: Well you set me up for it to be very gory. But I didn't find it so gory

Julia: Oh, we picked another episode

Sandra: I don't think I'll watch any more of it, It didn't really interested me

Julia: Sorry, were you disappointed?

Sandra: Well I really liked the idea of the psychic character. I was interested in that. But like everything else I thought it was just a rehashing of things we've seen before. And I didn't like the dialogue, I liked the setting in the south but yeah like. I don't really watch TV and I don't like TV-Series and I don't like many of the characters and I don't like vampires...

Lachen

Sandra: And it was really dark, too. I don't really like dark things at all

Catherine: Your pictures are really... You must have looked for colours because all the imagery is really dark or beige!

Sandra: These guys are kind of in the dark...

„Are you out of your ever-loving mind!!!?“ fragt Tara ihre Freundin Sookie, die Hauptprotagonistin von *True Blood*, als diese zum ersten Mal mit einem Vampir flirtet. Die Frage spielt sich in einer Szene der gemeinsam gesehenen ersten Episode ab und Sandra nimmt diese in ihrer Collage ganz zentral auf, indem sie den Slogan mit einem breiten Stift links oben aufschreibt. „Out of Mind“-Sein ist dabei ein zentrales Sujet, denn Sookie ist telepathisch begabt. Eine zentrale Komponente der ersten Episode besteht aus dem Ort der *Bar Merlottes*, in der Sookie als Kellnerin arbeitet, und die sie beim Bedienen durchschreitet während all die Gedanken der Menschen im Bar-Raum auf sie zuströmen.<sup>576</sup> Sie ist „out of mind“, indem sie in den Gedanken der anderen ist, die wiederum in ihr sind – so könnte man diese Bewegung gegenseitigen Durchdringens beschreiben. Sandra hat sich, so sagt sie in ihrer Präsentation der Collage, auf die Bar als „most consistent“ Ort der Handlung bezogen. Dass Tara Sookie vor dem womöglich gefährlichen Vampir warnt und damit die generellen Vorbehalte der Menschen gegenüber Vampire spiegelt, ist eine Konnotation dieses Ausspruchs. Dieser findet im Zusammenhang der Szenenfolge statt, in der Sookie zum ersten Mal den Vampir Bill sieht. Es ist eine Szene des Begehrens, in der erste Blicke ausgetauscht werden. Zugleich ist es eine Szene der Macht: Indem Sookie sich zu dem Vampir wendet und ihre afroamerikanische Freundin Tara entsetzt reagiert beschreibt sie den Übergang eines Machtregimes zu einem anderen.

Es bleibt in dieser Collagen-Diskussions-Assemblage implizit, was ich in Kapitel 3 ausgeführt habe: Vampire sind nicht nur *out of the coffin*, sie sind auch *out of the past*, potentielle Verkörperungen früherer kollektiver Traumata: sie entstammen Regimen der Sklaverei und anderer, vergangener Folterregime. Dies ist eine andere Ebene des Ausspruchs von Sookies Freundin Tara, die sich im Entsetzen ihrer Stimme ausdrückt.

---

<sup>576</sup> Diese Szene wird hier explizit aufgegriffen, findet sich jedoch auch etwas impliziter in Michaels und Danas Collage wieder.

In der Szene wird parallelisiert, wie sich das Begehren und die Furcht gegenüber dem Vampir konstituiert und wie der Vampir in der „Serialisierung von Differenzen“ (Kapitel 6, Collage Robin) zugleich eine ‚Ablösung‘ von einer Minderheitengruppe zu einer anderen vorzunehmen droht. Ich habe dies als eine traumatische Zukünftigkeit beschrieben, in der Zukunftserwartungen (das Posthumane) und Vergangenheiten interferieren. Die in der Collage aufgenommene Szene trägt diese Spannungen in sich und kombiniert sie mit anderen Machtregimen.



Erste begehrlche Blicke zwischen Vampir Bill und Sookie (*True Blood*, Episode 1, Filmstills)

Sandra hat lediglich diese erste Episode mit der Gruppe gemeinsam geschaut. Sie würde die Serie am ehesten weiter schauen, weil sie die Geschichte der Gedankenleserin Sookie (Sandra nennt das Gedankenlesen „psychic“) interessant findet und sich fragt was „sie ist“ („I mean, what is she?“) und dies erfahren möchte. Sandra lenkt in ihrer Collage- und-Aussage-Assemblage die Aufmerksamkeit auf Sookie und ihre Erfahrungen als Gedankenleserin. Die Gruppe nimmt dies auf und es wird darüber diskutiert, inwiefern man als Zuschauer\_in in dieser ersten Episode „right in the middle“ (Tom) geworfen werde, d.h. man bekommt zuerst nicht erklärt wer oder was Sookie ist und warum sie diese Fähigkeit hat. Auch Dana hatte das Thema des Gedankenlesens aufgegriffen, jedoch ist es bei ihr in andere Innen- und Außen-Konstellationen verwoben bzw. wurden innen und außen zu einer anderen Idee, zu jener der Trans-/Individuation, dramatisiert. Tom vergleicht die erste Episode mit einer Ankunft auf einer Party auf der, wenn man ankommt und alle schon betrunken sind: „It’s like: They already have vampires – take it!“.

Die Collage beschreibt das Ankommen der Zuschauer\_in in dieser ersten Episode als „right in the middle of something already going on“ (Robin). Toms Partyvergleich passt gut zu der Barszene und der auditiv-sonoren und bierseligen Geschäftigkeit des *Merlottes*, in der die Ankunft des ersten Vampirs der Stadt inszeniert wird. Die Collage nimmt in

einzelnen Bildern, wie dem Casino unten links, vor allem aber in der Anordnung und der Dichte der ineinander ragenden Sprechblasen und Figuren die Klang- bzw. Raum-Klang-Erfahrung auf, in der Sookie in einem Raum voller Menschen und Gedanken arbeitet.

Als Gedankenleserin kann sie oft nur schlecht die Gedanken anderer ausblenden. So hat Sandra Menschen und ihre Gedanken in runden Bildern mit ihren Gedanken als Sprech- und Denkblasen gestaltet. Da Sookie die Gedanken hört, sind diese auch als ikonische Sprechblasen gestaltet, obwohl Sandra diese „thought bubbles“ nennt. Die Serie inszeniert die Gedanken bzw. das Gedankenlesen als auditiv-visuell-kinetischen Zusammenhang: Wenn Sookie die Bar durchschreitet, tauchen, je nachdem an wem sie vorbei geht, neue Gedanken in ihrem Kopf auf. Zwischenzeitlich werden die Gesten oder ihre Mimik als direkte Reaktion auf das, was sie hört, gezeigt: sei es in Form einer bestimmten Heftigkeit der Geste, sei es in Form einer verbissenen Antwort aufgrund eines verstörenden Gedankens.

Die Collage fängt die Dichte dieser Erfahrung durch die Dichte der Figuren und ihrer übereinander gelagerten und ineinander ragenden Gedanken ein. Der Raum mit seinen gleichzeitigen Ereignissen wird zu einem Bestandteil der Bewegungserfahrung. Durch den Casinobereich unten links in der Collage (mit dem Spieltisch rechts und links) wird dies sehr direkt verkörpert, denn sie sind als Bewegungsfotografie aufgenommen worden. Diese Inszenierung und die damit einhergehende, betriebsame und gespannte Atmosphäre ist für die meisten Betrachter\_innen mit eigenen Erfahrungen ähnlicher Räume in der filmischen und außerfilmischen (bzw. televisuellen) Erfahrung zu verbinden. Das Motiv ist aber Teil eines größeren Zusammenhangs und der relativ konkret erfahrbare Raum bildet lediglich einen Ausschnitt aus der Collage. Wie Robin in Bezug auf Sandras Collage bemerkt: „There is no floor. It’s an environment rather than people.“ Die Gedankenwelt Sookies ist hier eine Gedankenwelt. Und die Dramatisierung dieser Idee möchte ich im Folgenden aufnehmen, um das Wirken der Macht oder die Auseinandersetzung mit Macht in dieser und anderen Collagen zu denken.

Sandra nimmt die oben kurz angerissene Inszenierung von Sookies *Stream of Consciousness* Erfahrung in ihrer Intermodalität als räumliche Anordnung auf und überträgt sie abermals in eine Art Comic-Environment. Sie arrangiert eine Sookie sehr ähnlich sehende Schauspieler oberhalb der *thought bubbles* und der Figuren. Das Bild der verwirrt blickenden und sich an den Kopf fassenden Schauspielerin hat sie für Sookie ausgewählt. („what are these voices in my head?“ sagt Dana in Bezug auf das Bild) Die Strahlen, die

von der Visualisierung von Sookies Auge ausgehen – einem überproportional großen Auge hinter ihrem Kopf – verbildlichen diese ‚Superkräfte‘. Die Dichte der Figuren und auch z.T. die Farbwahl lässt sich als synästhetisch gefühlte Erfahrung von „laut“ übersetzen (als laute Farben). Ihre gegenseitigen Überschneidungen – vor allem von Gedankeninhalt und Körpern als ineinander übergehend – heterogen, unabgeschlossen und fragmentarisch ist ebenfalls als intermodal zu bezeichnen. Mit William James könnte man diese Visualisierung einen *Stream of Consciousness* nennen. In James Erfahrungsbegriff sind wie in Sandras Collage „things and thoughts“ nicht kategorisch getrennt, vielmehr bilden Materielles und Immaterielles kontinuierliche Übergänge. Die Erfahrungswelten Sookies bestehen im Eintauchen in den *Stream of Consciousness* und es ereignet sich eine Erfahrungsinszenierung in der Episode, die die Körper und Gedanken als gleichgeordnet wahrnimmt und die hier intensiviert wird. Die Erfahrung besteht sowohl aus festen Körpern als auch aus Gedankenströmen. Sookies Umwelt ist ein Strom aus Konjunktionen und Disjunktionen, die nicht an den Grenzen der Körper entlang laufen.<sup>577</sup> In Sandras Anordnung von Sookies Umwelten/Innenwelten finden sich dabei viele groteske, phantastische Wesen in z.T. schrillen Farben, die ganz anders als die dunklen und düsteren Töne anderer Collagen funktionieren (die Schattierungen von Gold und Rot in Michaels Collage oder der violette Abendhimmel und seiner bleichen Bewohner\_innen in Danas Collage) und vor allem anders als *True Bloods* Nachtatmosphären. Eine Teilnehmerin kommentiert dies: „You must have LOOKED for the colours, because all of the imagery is pretty dark or beige.“<sup>578</sup> Vor allem der in die Blase eingepackte Mann vorne rechts und der gelbe Schal des grell geschminkten Clowns (mittig unten) aus der Gruppe der skurril verkleideten Personen stechen heraus.



Gedankenlesen und skeptische Blicke von Tara (*True Blood*, Episode 1, Filmstills)

<sup>577</sup> Vgl Kapitel 3.

<sup>578</sup> Die Vorauswahl des Materials ist nicht bewusst auf die Serie hin vorgenommen worden. Es gibt eine der Jahreszeit geschuldete Herbstatmosphäre. Unbewusst hat wahrscheinlich eine Farbauswahl stattgefunden. Es hat sich außerdem ergeben, dass ich Bildbände zu den USA (und zu Madagaskar) zur Verfügung gestellt habe.

Maria fällt auf, dass der in die Blase gehüllte Mann und jener darüber keine so harmonischen und impressionistischen Gedanken haben wie die anderen, die aus Kinderbüchern zu stammen scheinen. Sandra, die die düsteren Farben aus *True Blood* nicht mag, wie sie in der Diskussion sagt, hat hier eine Umgestaltung der Gedankenwelt vorgenommen. Die Gruppe amüsiert sich sehr über den Inhalt der Gedanken – die alle so schön sind wie „Schaf“ (ganz links außen), wie Tom sagt. Robin merkt an, dass (wie so oft bei Gedanken-Visualisierungen in Filmen), niemand an so banale Dinge denkt wie: „Oh I have to buy milk or oh I have to do the laundry“. Beide Männerfiguren in der Collage, die nicht so harmonische Gedanken haben, haben Augen in ihrer *thought bubble* abgebildet. Sandra erläutert hierzu, diese beiden würden denken, dass Sookie ihre Gedanken hört, was sich in Form eines Gesehen-Werdens und in der Spiegelung des großen Auges in den Denkblasen ausdrückt. Einem Teilnehmer fällt auf, dass niemand an Sex denkt, im Gegensatz zur Szene in der Serie. Nicht nur denkt niemand (streng repräsentativ betrachtet) an daran, die Szenen sind auffällig friedvoll und gewaltlos. Im Gegensatz zu der entsprechenden Szene in *True Blood* wurden hier nicht nur deutliche farbliche Transformationen vorgenommen. In Sandras Collage scheint die Skurrilität der Figuren gerade dort, wo die Atmosphäre der Serie nicht durch die repräsentativen Farben (etc.) integriert wurde, die Skurrilität des Erlebens von Sookie zu spiegeln. Denn die Zuschauer\_in erlebt auch deren Blickperspektive auf den Mikrokosmos der Kleinstadt, die sich – gleich einem Sittengemälde – im *Merlottes* einfindet. Durch Sookies Innensicht verwandeln sich die Protagonist\_innen der Kleinstadt zu einer durchaus karnevalesken Gesellschaft: In Sandras Collage kommt die mangelnde Trennung der Innen- und Außengrenzen von Sookie als karnevalesque, als grelle Transformation und z.T. als belastende Erfahrung zum Ausdruck. So wird in der Collage auch die Ambivalenz des Gedankenlesens inszeniert. Robin fällt auf, dass die Fähigkeit Gedanken zu lesen, ein wichtiger „driver“ für die Story sei, denn oft kommt es zu einer Handlungsänderung oder einem Wissensvorsprung, wenn Sookie geheime Gedanken hört. Natürlich ist diese Fähigkeit für Sookie (vor allem, weil sie zunächst nicht weiß, warum sie diese hat) nicht nur eine temporäre Erfahrung der Auflösung von Innen- und Außengrenzen, sondern nahezu traumatisch, da sie seit früher Kindheit die Gedankenwelt ihrer Umgebung wahrnehmen kann (wie es in den Büchern, die die Vorlage zu der Serie bilden sowie in der zweiten Episode der ersten Staffel thematisiert wird).

Die Gedankenwelt, die Sookie beim Bedienen durchquert, ist nicht so impressionistisch und friedvoll wie in Sandras Collage, sie ist durchtränkt von gewalttätigen und sexuellen Gedanken. In Sandras Collage findet man Schmetterlinge, Schafe und Kinder auf grünen Wiesen, aber auch abstraktere, atmosphärischere und affektivere Bilder, die die Dimension nicht gegenständlicher Innenwelten, Empfindungen und Wahrnehmungen aufnehmen. Was sich hier zwischen Sookie und ihrer Umwelt ereignet, ist eine Art Ökologie aus Wahrnehmungen, Affekten und Emotionen, die voneinander nur schwer abzugrenzen sind. Ein „chunking“<sup>579</sup>, wie Erin Manning die Objektbildung dieser Erfahrungsökologie in getrennte Einheiten nennt, scheint hier nur mühsam möglich. Hier dramatisiert die Serie im Bild der übermenschlich-empathischen Sookie einerseits eine ökologische Dimension jeder Erfahrung durch die Phantasie der Gedankenleserin. Andererseits wird in der Collage so eine Meditation über *True Bloods* Spiel mit Macht und Ohnmacht aufgeführt. Die Figur, die Sookie in der Collage repräsentiert, ist deutlich größer als alle anderen Figuren in dem *mood-* und *thought-environment*. Wie eine Sonne schwebt sie über allen und strahlt in die Gedankenwelt fast aller Figuren. Ihre Größe und Position sind deutlich übergeordnet, es werden Assoziationen einer mächtigen und mit einer bestimmten Fähigkeit ausgestatteten Weiblichkeit aufgerufen. Möglicherweise wird hier eine in der Serie dargestellte Verbindung zwischen Weiblichkeit und intuitiven Fähigkeiten aufgerufen. Sookie ist aber auch, wenn sie die Gedanken- und Gefühlswelt der Menschen nicht filtern kann, gegenüber den auf sie einströmenden Eindrücken ausgesetzt und verletzlich: Verletzbarkeit und Macht verdichten sich wie häufig in *True Blood* in einem Motiv bzw. einer Figur – Sookie – und dem Motiv des Gedankenlesens (vgl. Kapitel 4 und 8). In der comicartigen Allegorisierung Sandras wird diese, schon von *True Blood* z.T. selbstreflexiv humoristisch inszenierte Fähigkeit nochmals in ihren „naiven“ medialen Vorannahmen, was die Darstellung fremder Gedanken angeht, dramatisiert. Sprechblasen ‚repräsentieren‘, was *True Blood* als Darstellung einer subjektiven Innensicht inszeniert, in der es geformte und darstellbare Gedanken gibt, die sich dazu noch häufig um dramatische und kriminelle Verwicklungen drehen, um Inhalte, die sich als Spur zur Lösung eines Falls, als sexuelle Gedanken oder als beides deuten lassen. Indem Vampir Bill eingeführt wird, dessen Gedanken Sookie nicht hören oder fühlen kann, spielt die Serie das Spiel um Macht und Ohnmacht direkt im zeitlichen Anschluss an die Einführung von Sookies Kräften in der ersten Episode. Nur menschliche Wesen sind von Sookie ‚abhörbar‘. Auch ihr Chef, der halb-animalische

---

<sup>579</sup> Manning: *Always*, S. 219f.

Gestaltwandler Sam, strahlt nur Rauschen aus – reine Emotion anstatt der menschlichen Gedankenfragmente, die sich Sookie sonst aufdrängen. Vampir Bill erscheint insofern als eine Rettung, da Sookie seine Gedanken nicht hören ‚muss‘. Da Bill noch in der ersten Episode von zwei Vampirblutdealern in eine Falle gelockt wird, bekommt wiederum Sookie die Gelegenheit zur Rettung. Wie in einem früheren Kapitel ausgeführt wurde, bilden Macht und Ermächtigung, Ohnmacht und Ausgeliefert-Sein alternierende Erzählmomente in den folgenden Episoden der Serie, die hier bereits verdichtet vorweggenommen werden.

Nicht nur die sich zu einem Feld und Milieu anordnenden Wahrnehmungswelt Sookies ist hier interessant. In Zusammenhang mit Fragen der Erfahrung interessiert hier ein damit einhergehender Begriff von Macht. Wie bereits erwähnt, fällt der Gruppe, in der Sandra ihre Collage präsentiert, auf, dass der ‚Blick‘ ins Innere der Gedankenwelt *Bon Temps* zwei Widersprüche enthält. So erklärt Sandra die Repräsentation der Augen als das Wahrnehmen von Sookie in den eigenen Gedanken. Hier wird repräsentiert, wie Sookie die Gedanken abhört (bzw. beobachtet – das ‚Abhören‘ wird hier ikonographisch in das ‚allwissende Auge Gottes‘ transferiert). Dabei kommt es zu einer *Mise en Abyme* der Gedankenstruktur, in denen Sookie sich sehend sieht. Eine Situation, die tatsächlich, wie Robin unterstreicht, häufiger vorkommt, aber natürlich nicht so dargestellt wird (vor allem nicht visuell, wie es in der Collage geschieht).<sup>580</sup> Robin bringt ein, wie sich Tara in einer der folgenden Episoden gegen die Eindringlinge in ihrem Kopf zur Wehr setzt, indem sie versucht, lediglich so etwas wie „lalala“ zu denken. Das Unbehagen der Kleinstadtbewohner\_innen gegenüber der übersinnlich begabten Sookie und der von ihr ausgehenden Andersheit schlägt in ein gegenseitiges *watching* um. Doch Sookies Gang durch die (Gedanken-)Welt von *Bon Temps* schlägt selber Wellen: So tritt sie durch ihre – wie die Zuschauerinnen und auch Sandra erst später lernen – „Feen-Fähigkeiten“, welche sich als affektive Veränderung der Atmosphäre und nicht als Wissen äußern, in die Welt von *Bon Temps* ein: Wie eine Resonanzwelle repräsentiert Sookie nicht lediglich die Gedanken, sondern, indem sich die Menschen gegen ihre Fähigkeiten wehren (wie bspw. die beiden Männer rechts unterhalb der übergroßen Sookie-Darstellerin in der Collage) oder wenn sie sie spüren, ändern sich die Gedanken und sie versuchen, sich zu schützen. Die Fantasy-Karte der Ambivalenz, die in der Figur der übersinnlichen anderen (Fee, Hexe, Göttin) in der Serie humorvoll-exzessiv ausgespielt wird, wird in der Collage

---

<sup>580</sup> Wobei diese auch nicht, wie ich in Kapitel 9 argumentieren werde mit Sichtbarkeit deckungsgleich ist, sondern in der Verflechtung der Sinne miteinander partizipiert.



aufgenommen und zu einem Spiel der gegenseitigen Verflochtenheit der Körper und Gedanken (in) der ‚Abhörungs‘ gemacht. Die Collage scheint sich über die Gegenstandslosigkeit der Überwachung lustig zu machen: Schafe und Schmetterlinge statt geplanter Verbrechen, Mordgedanken und Rachepläne. Die Ebene, auf der *True Blood* schon so provokativ die Geschichte des Re- und De-Empowerments der Arbeiterklassenheldin Sookie erzählt, ist hier als eine Geschichte des Abhörens intensiviert, die diese in Bezug auf die Motive der Serie verdichtete und in spannungsvollen Szene aufgreift. In diesem Zusammenhang – um den Bogen der Allegorisierung weiter zu spannen – ist es interessant, dass Sookie tatsächlich ein Verbrechen verhindern kann, indem sie die Gedanken zweier Drogendealer abhört, die das Blut des Vampirs stehlen wollen. Sookie als ‚Big Sister‘ erscheint in dem gewählten Bild in der Collage als ein überwachendes Auge. Eine Vision der Überwachung gab es auch in Robins Collage, die sich dort in den Figuren der Modells widerspiegelte und die begleitet wurde von Aussagen Robins, wie „everyone is watching everyone, everyone is watching and disapproving what everyone else does“. Diese „sensation of judgement“, die sich aus der gegenseitigen Überwachung in eine von der Serie aufgegriffene Haltung der Überwachung zu Spezies- und Artgrenzen ausweitete, wurde Lebens-Überwachungsdispositiv genannt (Kapitel 6). Das tief verwurzelte Misstrauen gegenüber der womöglich trügerischen Ähnlichkeit des menschlichen Äußeren, seines Bildes, aber auch durch das Ausschau halten nach dem Neuen, der Hoffnung auf den Vampir als Erlöser oder ängstlich gebannte Haltung gegenüber dem Anderen führen zur „Atmosphäre“ der Überwachung, die sich in dieser Szene als „Environment“ (Robin) verdichtet ausdrückt, in der der Gegenstand des Misstrauens, des Begehrens und zugleich des Rassismus auftaucht. In Sandras Collage wiederholt sich dieses Motiv der Überwachung, obwohl sie die weiteren Entwicklungen der Serie noch nicht kennt. Sandras Collage betrifft nur die Atmosphäre der ersten, gemeinsam geschauten Episode und besonders der Barszene. In der Barszene verdichten sich die Verflechtungen zwischen Sookie und den anderen Protagonist\_innen in der Figur der Überwachung: eine gegenseitige Aufmerksamkeit und eine Intimität, die sich in der Collage als eine Körpergrenzen überschreitende Spiegelung bzw. als Interferenzmuster der Überwachung äußert.

In Robins und Sandras Collage und ihren Aussagen finden sich zwei differente und doch ähnliche Sichtweisen auf Überwachung in *True Blood*, beide sind nicht einfach in einseitige und gegenseitige Überwachung einzuteilen. In beiden Fällen geht es um die

Intimität der Überwachung, wie sie im Anschluss an Jasbir Puar herausgestellt wurde (Kapitel 6). Bei Robin sind es Überlagerungen von Bio-Macht und Überwachung bzw. Kontrolle, die sich mit den moralischen Urteilen der Kleinstadt Gemeinde verbinden und sich zugleich als eine Intensität des Erwartens des anderen niederschlagen. In Sandras Collage sind es karnevalesque Momente, die sich aus der Verkehrung von innen und außen ergeben, aber auch das Netz aus Macht und Ohnmacht, welches sich bereits in der ersten Episode andeutet und die die Ängste (u.a. Taras) und das Begehren (u.a. Sookies) zugleich aufnehmen.

Puar nennt die Assemblagen gegenwärtiger Überwachungspraktiken ein intimes Netzwerk der Überwachung. Überwachung wird nicht mehr zwangsläufig zentral ausgeübt, sondern zirkuliert über intime Körpernetzwerke, über Affizierungen und Begehren.<sup>581</sup> Dieses Moment zwischen dem Überwachungsdispositiv und der intimen Empfindung diagrammatisiert Robins Collage. Sandras Collage nimmt die De-/Zentralität des panoptischen Auges Sookies etwas anders auf, indem sie panoptische und intime Dimensionen in einem intensiven Feld verstreut und zugleich verdichtet.

### 7.3 Diagramme und Karten der Macht

In *Überwachen und Strafen* bringt Foucault den Begriff des Diagramms in seine Analysen der Macht ein, und zwar in Bezug auf das Panoptikum, dem Überwachungsturm Benthams. Im Panoptikum verkörpern und verdichten sich Funktionen eines historischen Machtregimes zu einer Figuration, die nicht vollkommen im Netz der Techniken und Apparaturen, dem Dispositiv, aufgehen:

Aber das Panoptikum ist nicht als Traumgebäude zu verstehen: es ist das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus; sein Funktionieren, das von jedem Hemmnis, von jedem Widerstand und jeder Reibung abstrahiert, kann zwar als ein rein architektonisches und optisches System vorgestellt werden: tatsächlich ist es eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muß.<sup>582</sup>

Die reine Funktion der Überwachungstürme ist keine allumfassende Struktur der Macht, keine Ideologie und kein Ensemble, sondern die Verdichtung der Macht, die sich nicht zwangsläufig als Paradigma verwirklicht haben muss; sie ist ihr reines Funktionieren. Obwohl diese Vision der Macht, an der Foucault den Begriff des Diagramms einführt, streng in Macht und Ohnmacht (in sehen ohne gesehen zu werden) unterteilt ist, ist der

---

<sup>581</sup> Vgl. Kapitel 6

<sup>582</sup> Foucault: *Überwachen*, S. 264.

Begriff des Diagramms auch für die Analysen anderer Formen der Macht zentral. Bisher wurde das Diagramm als Skizze der Erfahrung, die diese verwirklicht und gegenverwirklicht, betrachtet. Es fungiert nicht als Modell des bereits Erfahrenen, sondern die Dramatisierung einer Idee im ideel-materiellen Prozess der Kreation und der Aussagen.<sup>583</sup> Mit Deleuze' Foucault-Lektüren gerät das Diagramm zum Tableau von Kräftebeziehungen: Deleuze zufolge geht es nicht allein um das Panoptikum, jedes Diagramm ist eine „Karte von Kräftebeziehungen“<sup>584</sup>. Ein Diagramm weist über das Dispositiv als Ensemble von Machtbeziehungen, Techniken, Strukturen und materiellen Konfigurationen hinaus.<sup>585</sup> Es zeigt die Transformation, Umwälzung und damit Entwicklung einer Machtform als Übergang zu einer anderen Machtformation, „(e)s fügt der Geschichte ein Werden hinzu“<sup>586</sup>:

Das Diagramm ist grundlegend instabil oder fließend und wirbelt unaufhörlich die Materien und Funktionen so durcheinander, daß sich unentwegt Veränderungen ergeben. Schließlich ist jedes Diagramm intersozial und im Werden begriffen. Es funktioniert niemals so, daß es eine präexistente Welt abbildet; es produziert einen neuen Typus von Realität, ein neues Modell der Wahrheit.<sup>587</sup>

Robins und Sandras Collagen (wie auch andere) kombinieren Formen der Macht wie Bio-Macht, der Überwachung und Kontrolle als Relation, Ensemble und Techniken der Macht zueinander. Sie intensivieren und rekombinieren Machtwirkungen und erschaffen dabei immanente Karten dieser – ohne Wirkungen auf das Subjekt allein zu repräsentieren. Für Deleuze ist Macht im Anschluss an Foucault und Nietzsche keine Essenz, sondern eine gegenseitige Affizierung bzw. die *Fähigkeit* affiziert zu werden, die nicht mit einer Subjektivität deckungsgleich ist, sondern jener der Kräfte entspricht:<sup>588</sup>

---

<sup>583</sup> „Nichtsdestoweniger wirkt das Diagramm als eine immanente, nicht vereinheitlichende Ursache, die dem gesamten sozialen Feld koextensiv ist: die abstrakte Maschine ist gleichsam die Ursache der konkreten Anordnungen, die deren Beziehungen herstellen; und die Kräfteverhältnisse verlaufen ‚nicht oberhalb‘, sondern im Geflecht der Anordnungen selbst, die sie produzieren.“ Deleuze: *Foucault*, S. 56.

<sup>584</sup> Gilles Deleuze: *Foucault*. Aus d. Franz. v. Herman Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 55.

<sup>585</sup> „Das Diagramm manifestiert hier seinen Unterschied zur Struktur, insofern die Allianzen ein dehnbare und transversales Netz weben, das senkrecht zur vertikalen Struktur steht, eine Praxis, ein Verfahren oder eine Strategie definieren, die verschieden sind von jeder Kombinatorik, und ein instabiles, in permanentem Ungleichgewicht befindliches physisches System bilden anstelle eines geschlossenen Austauschsystems“ Foucault: *Überwachen*, S. 54.

<sup>586</sup> Foucault: *Überwachen*, S. 54

<sup>587</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 53-54.

<sup>588</sup> Eine Ausübung von Macht erscheint wie eine Affektion, da die Kraft sich selbst durch ihr Vermögen [pouvoir] definiert, andere Kräfte zu affizieren (mit denen sie in Beziehung steht) und von anderen Kräften affiziert zu werden. Anregen, veranlassen produzieren (oder auch alle Begriffe auf analogen Listen) sind aktive Affekte, und angeregt werden, veranlaßt werden, zum Produzieren bestimmt werden und einen ‚Nutzen‘ bewirken sind reaktive Affekte. Diese stellen nicht einfach das ‚Gegenbild‘, oder die ‚passivische Umkehrung‘ der ersteren dar, sondern eher deren ‚irreduzibles Gegenüber‘, insbesondere wenn man berücksichtigt, daß die affizierte Kraft die Fähigkeit zum Widerstand besitzt. Jede Kraft besitzt zugleich die

„Spontaneität und Rezeptivität erhalten damit einen neuen Sinn: affizieren, affiziert werden.“<sup>589</sup> Mit dieser nietzscheanischen Wendung dramatisiert Deleuze das anti-monolithische Denken der Macht Foucaults. Macht funktioniert demzufolge als gegenseitiger relationaler Bezug aufeinander, als gegenseitige Aktualisierung, der die Form der Macht nicht vorausgeht.

Wenn die Wirkungen aktualisieren, so deshalb, weil die Kräfte- oder Machtverhältnisse nur virtuell, potentiell, instabil, flüchtig, molekular sind und nur Möglichkeiten definieren, Interaktionswahrscheinlichkeiten, soweit sie nicht in ein makroskopisches Ganzes eingehen, das imstande ist, ihrer fließenden Materie und ihrer diffusen Funktion eine Form zu geben.<sup>590</sup>

Deleuze sprengt damit die falsche Alternative, dass die Macht entweder das Aktuelle im Gegensatz zum machtfreien Virtuellen sei oder das Macht selbst das Virtuelle sei, welches sich in allen Phänomenen verkörpere. Das Virtuelle wäre dann gleichsam auch schon als Struktur (der Macht...) oder Ideologie geformt. Im Denken der Macht interagieren ungeformte Kräfte, die sich nicht als Körper auf Körper beziehen, sondern als Prozesse auf Prozesse. Nicht das Subjekt ist das alleinige Ausübende der Macht, sondern es ist selbst ein Ensemble an machtvollen Praktiken. Ein Diagramm besteht als Karte und Aktualisierung dieser Verhältnisse der Affizierung, nicht zwangsläufig der Subjekte, sondern der Macht- und Kräfteverhältnisse. Es weist über das Dispositiv hinaus, indem es zugleich verdichtet und Relationen aufeinander bezieht. Dabei fungiert es von innen heraus, indem es keine transzendente, sondern eine immanente Karte erstellt. Macht wird als eine juristische, monolithische Form, dessen Konzept Foucault als Repressionshypothese in *Sexualität und Wahrheit* verworfen hatte, zu einer Kraft, die unterhalb des Geformten agiert. Die Kraft kommt aus einem Außen, welches topographisch in das Innen gefaltet wird (Deleuze nennt die Subjektivierungslinien als eine der Dimensionen dieser Faltungen).<sup>591</sup> Das Diagramm besteht nicht nur aus einem Netz aus Macht und Gegenmacht, aus lustvollen Taktiken und Taktilitäten, wie es mit Foucault bereits in Bezug auf *True Blood* gezeichnet wurde. Auf das nicht-lineare

---

Fähigkeit, (andere) Kräfte zu affizieren und (von wiederum anderen) affiziert zu werden, so daß jede Kraft Machtbeziehungen impliziert und jedes Kräftefeld entsprechend dieser Beziehungen und Variationen verteilt.“ Deleuze: *Foucault*, S. 100-101.

<sup>589</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 101.

<sup>590</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 56.

<sup>591</sup> „Wenn eine Kraft von anderen Kräften affiziert wird oder andere affiziert, so erfolgt dies stets von Außen her (...) Das Diagramm als Bestimmung einer Gesamtheit von Kräfteverhältnissen erschöpft niemals die Kraft, die in andere Verhältnisse eingehen und in andere Verbindungen eintreten kann. Das Diagramm entstammt dem Außen, aber das Außen fällt nicht mit irgendeinem Diagramm zusammen, es ‚zieht‘ beständig neue Diagramme. So ist das Außen stets die Öffnung einer Zukunft, mit der nichts endet.“ Deleuze: *Foucault*, S. 124-125.

Aufeinandertreffen von Machtformen in *True Blood* wurde bereits verwiesen (Kapitel 3). Was bedeutet es nun, nicht mehr nur von einer Nicht-Abfolge, einer Neuordnung von Machtformen zu sprechen, sondern von ihrer Verstrickung; und damit die Machteffekte genau von jenem Punkt der gegenseitigen Bezugnahme aus zu denken? Dies würde nicht nur die relationale und prozessuale Seite der Macht betonen, was Foucaults Mikrostrategien und Techniken statt Strukturen und Unterdrückung nannte, sondern auch ihre virtuelle Seite. Diese ist aber nicht als bereits vorhandenes ideelles Abbild der Realität der Macht zu verstehen. Vielmehr wäre z.B. Wahrnehmung eine inhärente Dimension der Macht. Umgekehrt wäre Macht eine Dimension der Wahrnehmung, eine Kraft. Ihre gegenseitige Umhüllung ist als ein Feld, ein Milieu oder eine Ökologie beschreibbar: Die Affizierung geschieht in den Mitten oder dem Zwischen, „milieux“ oder „entre-deux“.<sup>592</sup> Die beiden Collagen von Robin und Sandra, aber auch weitere zu *The Dark Knight* diagrammatisieren diese Relationen zwischen Macht, Kraft und Begehren. Sandras und Robins Collage haben nicht nur verschiedene Diagramme von Macht-Dispositiven als das Spiel gegenseitiger Bezugnahme und Ablösung beschrieben, sie haben sie in einer bestimmten Intensität der Wahrnehmung eingehüllt. Indem sich metastabile Anordnungen nicht nur aktueller, sondern vieler Schwellenprozesse und atmosphärische Modalitäten abspielen, weisen beide Collagen auf ein intensives und problematisches Feld hin, die affektive Tendenzen betreffen und keine fertig geformten Körper, auf die die Macht einwirkt.<sup>593</sup>

Ein solcher Machtbegriff bietet die Möglichkeit, die Relationalität menschlicher und nicht-menschlicher Kräfte als Verhältnisse der Affektivität und Rezeptivität zu denken, wobei Rezeptivität ebenfalls ein „aktives Vermögen“<sup>594</sup> ist. Man kann so von einer „Ökologie der Kräfte“<sup>595</sup> und nicht von Wirkungen auf etwas schon Bestehendes sprechen. Hier geht es um die Relation der Kräfte, die noch nicht geformt sind und die von ihrer gegenseitigen Affektion/Aktualisierung her verstanden werden. So ist Macht zwar vor allem eine Wirkung, aber keine, die das, was sie bewirkt, bereits im Vorhinein

---

<sup>592</sup> „Wenn es jedoch nur Mitten [milieux] und Zwischenräume [entre-deux] gibt, wenn die Wörter und die Dinge sich zur Mitte hin öffnen, ohne je zusammenzufallen, so geschieht dies, um die Kräfte zu befreien, die aus dem Außen kommen und nur im Zustand der Bewegung, des Verschmelzens, der Umgestaltung und Veränderung existieren.“ Deleuze: *Foucault*, S. 122.

<sup>593</sup> In einem Ablösen der Macht vom Menschlichen liegen nicht nur Gefahren, sondern auch die Chance, ein anthropozentrisches Machtmodell zu überwinden, so Elisabeth Grosz. Ihr zugehörig ist die Richtung Macht vom Subjekt zu lösen, potentiell auch ein Schritt, Macht nicht androzentrisch zu Denken. Demzufolge ist ein an Foucault und Foucault-Deleuze orientierte Form des Denkens von Macht auch als ein feministisches Projekt zu lesbar. Vgl. Elisabeth Grosz: „Inhuman Forces: Power, Pleasure, and Desire“, in: Dies.: *Time Travels, Feminism, Nature, Power*. Durham/London: Duke 2005, S. 185-195.

<sup>594</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 101.

<sup>595</sup> Massumi: *Ecology of Powers*.

kennen würde. Deleuze spricht hier von dem Überkommen eines Konzepts der Macht, welches an dem einer gegenständlichen Gewalt orientiert sei:

(...) *Gewalt [stellt] eine Begleiterscheinung, nicht aber ein Konstituens der Kraft [dar].* (...) Foucault ist Nietzsche näher (oder auch Marx), für den das Kräfteverhältnis die Gewalt weit übersteigt und sich nicht durch sie definieren läßt. Die Gewalt zielt auf die Körper, auf Gegenstände oder bestimmte Entitäten, deren Form sie zerstört oder verändert, während die Kraft kein anderes Objekt besitzt als andere Kräfte, kein anderes Sein hat als das eines Verhältnisses (...).<sup>596</sup>

Macht funktioniert dann nicht repräsentativ d.h. ihre Wirkung entspricht nicht einem wirkenden Wesen hinter den Dingen, sondern ist die Materialität sich ausdrückender und darin verändernder Kräftebeziehungen; sie ist damit zuallererst nicht linear-kausal.

Nicht das, was wir im Film oder Fernsehen sehen, entspricht dem, was die Collage dramatisiert. Kräfte werden unterschiedlich aufgenommen, sie werden nicht nur resignifiziert, different wiederholt, oder umgedeutet, sie werden potenziert sowie in neue und andere Beziehungen von Macht transformiert. Es geht nicht um das gleichzeitige Für und Wider oder die Ambivalenz, die aus einer Collage ablesbar wäre, sondern um eine Karte *in actu*, die selbst aus Linien der Macht und Kräfteverhältnissen besteht, wie eine Meteorologie der Kräfte, in der warme und kalte Luft, Sonne, Wind, Wasser und Erdkräfte eine Gemengelage bilden, in der es nicht *eine* Kraft gibt, die alle anderen formt, sondern jede Substanz des Wetters (ungeformt wie sie ist) insofern ist, wie sie affiziert werden kann: als Fähigkeit, nicht als Mangel. Keine Materie ist derart neutral, dass sie von einer äußeren Macht geformt werden kann. Dabei geht es nicht um eine Theorie des symbolischen und kulturellen Widerstands, wie sie in den Cultural Studies formuliert wurde und wie sie von Markus Stauff als eine nach dem Modell der Repressionshypothese funktionierend kritisiert wurde.<sup>597</sup> Es geht nicht allein um das Umarbeiten als Widerstand der Zeichen, sondern um die Kraft, die bereits fertig geformte Subjekte einbringen, es geht um die Kraft der Wahrnehmung selbst. Nicht Subjekte werden als solche affiziert, Prozesse der Affizierung sind unterhalb des Subjekts bereits wirksam.<sup>598</sup> Wahrnehmung ist ein Modus der Macht selbst, eine Weise, in der sie wird und sich aktualisiert; dies ist nicht die Wahrnehmung des Subjekts, die sekundär beeinflusst wird. Die Collage ist ein Diagramm, welches immer schon verändert und interveniert, eine herstellende Flucht der Macht.<sup>599</sup> Das heißt auch, dass neue Kräfte freigesetzt werden, neue Machtwirkungen entstehen. Nicht die Form des Subjekts und

---

<sup>596</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 99.

<sup>597</sup> Vgl. Kapitel 2.

<sup>598</sup> Vgl. Massumi: *Parables*.

<sup>599</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Lust und Begehren*. Aus d. Franz. v. Henning Schmidgen. Berlin: Merve 1996, S. 21.

seine sekundäre Deformation ist das Maß der Macht als Wirkung. Es ergibt sich eine falsche Alternative zwischen Wirkungen auf Subjekte und dem subjektiven Leisten von Widerstand.

#### 7.4 Milieus und Ökologien der Macht

Was Foucault als heterogenes Ensemble (Dispositiv) bezeichnet hat, kann man übertragen auf die Mikroebene der Collage, in der gegeneinander handelnde Taktiken und Diskurse miteinander eine Reihe von Effekten und Wirkungsweisen produzieren. Foucault spricht von der Stadt als einem Ort der Umwandlung von Kräftebeziehungen. Die Stadt fungiert als Milieu, als ein sogenannter „aleatorische[r]“ Raum.<sup>600</sup> Die Stadt ist für Foucault Beispiel in einer methodischen Vorbemerkung, in der er den Charakter des Zusammenwirkens der Machtformen verdeutlichen will und das Sicherheitsdispositiv einführt. Er führt aus, „daß die Macht eben nicht eine Substanz, ein Fluidum ist, etwas, das von diesem oder jenem herkommen würde, sondern einfach soweit man einräumen würde, daß die Macht ein Ensemble von Mechanismen und Prozeduren ist, deren Rolle oder Funktion und Thema darin besteht, die Macht zu gewährleisten, selbst wenn sie dies nicht erreichen.“<sup>601</sup> Diese Beziehungen sind jedoch nicht „autogenetisch, sie sind nicht autosubstant, sie gründen nicht auf sich selbst. Die Macht gründet nicht auf sich selbst und geht nicht auf sich selbst und sie geht nicht aus sich selbst hervor.“<sup>602</sup> Die Frage des Netzes, der Relationen gerät in den Blick und vor allem eine nicht-lineare Beziehung der Macht. „Auf alle Fälle, so erscheint mir kann die Dimension dessen, was zu tun ist, nur im Inneren eines Feldes wirklicher Kräfte erscheinen, das heißt eines Kraftfeldes, das ein sprechendes Subjekt niemals allein und von seiner Rede ausgehend erschaffen kann, eines Kraftfeldes, das man auf keine Weise kontrollieren noch gegenüber dem Inneren dieses Diskurses geltend machen kann“. Dies betrifft zunächst die Abfolge der Machtformen, die nicht auseinander entstehen und sich linear auseinander erklären lassen als Fortschreiten einer teleologischen Geschichte der Macht, sondern vielmehr einander im Zusammenspiel aktualisieren. „Folglich haben Sie überhaupt keine Serie, deren Element eins auf das anderen folgen, wobei diejenigen, die zum Vorschein

---

<sup>600</sup> „Der Raum, in dem sich Serien von aleatorischen Elementen abspielen, denke ich, ist ungefähr das, was man das Milieu nennt“. Michel Foucault: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität 1*. Vorlesung am Collège de France 1977-1978. Herausgegeben von Michel Sennelart. Aus d. Franz. übers. v. Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 40.

<sup>601</sup> Foucault: *Sicherheit*, S. 14.

<sup>602</sup> Foucault: *Sicherheit*, S. 14.

kommen, die vorhergehenden verschwinden lassen.“<sup>603</sup> Über das Problem des Sicherheitsraums wendet sich Foucault der Stadt als Milieu der Macht zu: „Was ist das Milieu? Es ist dasjenige, was notwendig ist, um über die Distanzwirkung eines Körpers auf einen anderen zu berichten. Es ist demnach wohl der Träger und das Zirkulationselement einer Wirkung.“<sup>604</sup> Und Foucault zieht die Schlussfolgerung: „Es ist demnach das Zirkulations- und Kausalitätsproblem, das beim Begriff des Milieus zur Debatte steht (...) Das Milieu wird folglich das sein, worin die Zirkulation zustande kommt.“<sup>605</sup> Das Milieu ist zugleich Gegenstand, Praxis und Wirkung der Macht, es umfasst die zu regierenden Umwelten:

Das Milieu ist ein Ensemble von natürlichen Gegebenheiten, Flüssen, Sümpfen, Hügeln, und ein Ensemble von künstlichen Gegebenheiten, Ansammlung von Individuen, Ansammlung von Häusern usw. das Milieu ist eine bestimmte Anzahl von Wirkungen, Massenwirkungen, die auf all jene gerichtet sind, die darin ansässig sind. Es ist ein Element, in dessen Innerem eine zirkuläre Umstellung von Wirkung und Ursachen zustande kommt, da dasjenige was auf der einen Seite Wirkung ist, auf der anderen Seite Ursache wird.<sup>606</sup>

Im Milieu zirkulieren nicht nur Ursache und Wirkung, die Probleme geraten durch die Formen der Bio-Macht, der Sicherheitsprobleme und älterer Formen der Souveränität in Zirkulation. Die Stadt als Feld von zirkulären Ursache-Wirkungen bietet das Modell eines Milieus der Macht. Die Kunst wird sein, Formen der Ursache-Wirkung zu regulieren, zu produzieren und in die Ökologie gewinnbringend einzuspeisen.

Brian Massumi nimmt diese Frage der Gouvernementalität als Regierungskunst zwischen Praktiken der Regulation der Wahrnehmung und einem Deleuze'schen Denken der Relationalität der Kräfteaffizierung auf und nennt dies „Ökologie der Macht“<sup>607</sup> bzw. „Onto-Macht“. Die Ökologie der Macht bezieht sich auf eine Ausweitung tatsächlicher umweltlicher Phänomene, vor allem aber auf eine Ununterscheidbarkeit von Phänomenen wie Hurrikan *Katrina* oder der Schweinepest, die mehr-als-hybride Komplexe rassistischer, klimatischer und ökonomischer „Naturen“ (*natured natures*) bilden. Phänomene der Emergenz werden ganz generell als Krisenphänomene neoliberaler Regierungen integriert. Die zentrale Regulationsstelle verschiebt sich von der Ausübung der Macht zur Macht *der* Aktualisierung, die dem sich aktualisierenden

---

<sup>603</sup> Foucault: *Sicherheit*, S. 22.

<sup>604</sup> Foucault: *Sicherheit*, S. 40.

<sup>605</sup> Foucault: *Sicherheit*, S. 40.

<sup>606</sup> Foucault: *Sicherheit*, S. 41.

<sup>607</sup> Vgl. Massumi: *Ecology of Powers*; vgl. Brian Massumi: *Onto-Macht: Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin: Merve 2010, bes. S. 105-129.



Phänomen – bereits als Krise erkannt, eine Bedeutung für ein bestimmtes System zuschreibt. D.h. dass Seuchen wie Schweinepest auch zuerst in ihrem Erscheinen als ein Bio-Terroristisches Problem gesehen werden könnte. Die generelle Interaktionskraft von sozialen, kulturellen und biologischen, physikalischen Kräften kann alle möglichen Kettenwirkungen haben, indem alle möglichen Systeme miteinander reagieren. Neoliberalismus pertubiert diese Krise während der Neokonservatismus sich das dadurch entstehende „Krisenpotential“ aneignet.

Mit Brian Massumis Foucaultlektüren möchte ich von einer Ökologie der Macht, einer zugleich zeitlichen und räumlichen Operationsweise der Macht sprechen, die sich auf das produzierte und produzierende (*natura naturans* und *natura naturata*) Milieu richtet, also zugleich auf Menschen und nichtmenschliche Akteur\_innen, vor allem jedoch auf Prozesse der Emergenz.

Ich möchte diesem Feld-Werden der Macht weiter folgen, vom „Environment“ der Collage Sandras möchte ich zu Markus' Collage und damit zu *The Dark Knight* und der Rolle der Stadt als Feld der Machtbeziehungen und der Onto-Macht überwechseln. Die Stadt, wie bereits mit der Interviewpassage von Annette angeführt wurde, ist ein zentrales Sujet, Aushandlungsfläche und Akteurin in *The Dark Knight*.

#### 7.4.1 *The Dark Knight*: Collage Markus

Markus Collage ist in einer Gruppenwerkstatt mit sieben Teilnehmer\_innen entstanden. Sie wurde direkt nach dem Film angefertigt, aber erst eine Woche später im Interview besprochen. Ich beziehe mich also im Folgenden auf ein Interview, welches ich mit Markus im Rahmen der Zuschauer\_innenstudie des Projekt „Wiederkehr der Folter?“ geführt habe. Ich werde vor allem die Passagen miteinbeziehen, in denen Markus die Collage erläutert, da die Erläuterung der Collage nicht in der Diskussion erfolgte, ist sie zu lang, um sie an einem Stück wiederzugeben, wie es mit den Aussagen der Teilnehmer\_innen des Workshops zu *True Blood* geschieht. Im Gegensatz zu den Diskussionen über die Collagen in Bezug auf *True Blood* basieren Markus' Aussagen (sowie im Folgenden Annettes, Simones und Hülyas) auf einem offenen, leitfadengestützten Interview von ca. 1 bis 1,5 Stunden.<sup>608</sup>

---

<sup>608</sup> Der Leitfaden wurde mit Modifikationen allen Interviews zu *The Dark Knight* zugrunde gelegt. Da im Projekt das Interesse an den Folterszenen im Vordergrund stand, zielen die Fragen unter anderem darauf ab. Da wir aber auch ein exploratives Vorgehen für methodisch wichtig erachteten, gibt es genug Zeit für situationsbedingte Fragen und Rückfragen bzw. für einen Dialog zwischen den beiden Interviewteilnehmenden. Am Schluss jedes Interviews, welches aus allgemeinen Fragen zu den Eindrücken, der Meinung, der Erinnerung und der Gestaltung der Collage bestand, haben wir Bilder



*The Dark Knight*: Joker und Batman im Verhörzimmer (Filmstills)

*The Dark Knight* war 2008 einer der kommerziell erfolgreichsten Filme bis dato und wurde aufgrund seiner zahlreichen Bezüge zum „Krieg gegen den Terror“ auch in diversen Feuilletons diesbezüglich diskutiert.<sup>609</sup> Zentral für den Film wie für *True Blood* ist die Inszenierung von Folter, hier ist es allerdings ihre Einbettung in die Inszenierung eines sogenannten „Ticking Bomb Szenarios“. Neben diversen Folderszenen steht eine Szene im Zentrum, die mit den Rollen von Täter und Opfer spielt und die Abhängigkeit zwischen Batman und Joker als Chaos und Ordnung verkörpernden Polen thematisiert.<sup>610</sup> Im Film werden immer wieder extreme und zugespitzte Inszenierungen von Chaos und Ordnung als ineinander umschwendend gezeigt.

Wie in einigen anderen Collagen auch, scheint in Markus' Collage der Raum, das urbane Environment, eine besondere Rolle einzunehmen. Die Stadt ist keine Kulisse und nicht die Bühne für die beiden Protagonisten, vielmehr stehen die Stadt und die beiden Comichelden in einem besonderen, visuellen und narrativen Zusammenhang. Handelte es sich bei den älteren Batmanverfilmungen um ein deutlich surrealeres Setting, erinnert das *Gotham City* Nolans stark an New York und schafft damit stärkere Anknüpfungspunkte an die zeitgenössische Situation in den USA. Obwohl Christopher Nolan in vielerlei Hinsicht an Motive des *Film Noir* anschließt, z.B. in dem Motiv der Grenze zwischen Recht und Unrecht, Korruption und Grenzüberschreitung (ein inszeniertes Environment, das die Protagonisten zur Übertretung zwingt), bricht er jedoch mit dem expressionistischen Erbe, welches die Darstellung der Stadt in Tim

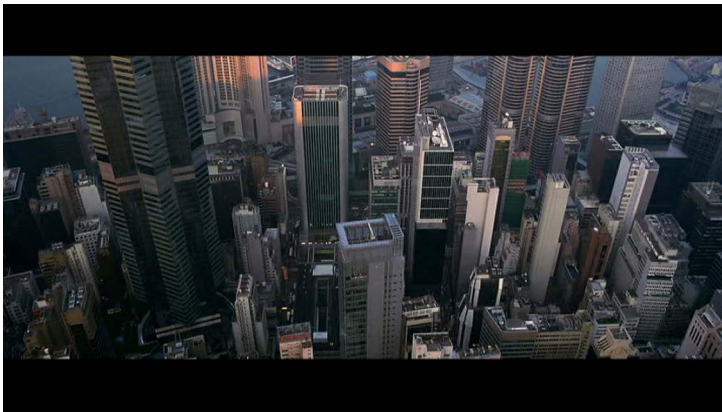
---

vorgelegt: Es gab jeweils drei zeitgenössische künstlerische Fotografien, drei Werke der bildenden Kunst und drei Screenshots aus dem Film. Jede Kategorie wurde von einer Mitarbeiterin den eigenen Assoziationen folgend ausgewählt.

<sup>609</sup> Die *Welt* schrieb etwa: „Der Blockbuster zum Krieg gegen den Terror“, vgl. *Welt* vom 18.08.2008, Artikel von Hanns Georg Rodek.

<sup>610</sup> Vgl. für die folgenden Ausführungen zu *The Dark Knight*: Julia Bee: „Folterszenen und Narration im Film“, in: Reinhold Göring (Hrsg.): *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*. München: Fink 2011, S. 193-211, S. 195-197; Julia Bee: „Folter und die Grenzen des Humanen. Über historische und aktuelle Konstellationen von Folter und Film“, in: Karsten Altenhain et al. (Hrsg.): *Wiederkehr der Folter?* Göttingen: V&R Unipress 2013, S. 166-226, S. 169ff., 193ff., S. 216.

Burtons Verfilmungen stark prägte. Gerade Peters, Markus und Annettes Collage verwickeln die Stadt aktiv in die Handlung. Im Film wird dies vor allem in der Szene, in der Batman Joker eine Falle stellt, um ihn ins Gefängnis zu bringen, was sich wiederum und typischerweise als eine Finte Jokers herausstellt, stark dramatisiert. In der Verfolgungsjagd, in der Batman Joker schließlich stellt, erhält die Stadt eine besondere Rolle. Nicht nur visuell, auch kinetisch sind die Anschläge oft so verwirrend und inhomogen, dass es nicht scheint, als ob die Stadt durchquert würde, sondern sich ein komplexes, organisches Wesen von innen heraus transformiert.



*The Dark Knight: Gotham City (Filmstill)*

Eine weitere Strategie, neben zahlreichen verbalen Anspielungen auf das komplexe Verhältnis von Gotham als Milieu und dem Retter Batman, ist dessen häufiges, plötzliches Erscheinen und Verschwinden *aus* dem und *in* den Schatten, welches auf einer Mikroebene Formung und Entformung aus und in die Stadt als Milieu dramatisiert. Markus Collage nimmt vor allem zwei Bewegungen auf und verbindet sie: die ständige Verkettung von einem Plan des einen Protagonisten mit einem anderem. Ein Plan Batmans entpuppt sich als Plan Jokers: so wird beispielsweise Jokers Plan, sich fassen zu lassen und ins Gefängnis einzuschleusen, sogar die Folter an Joker, zu einer Art Selbstüberschreitung Batmans. Durch diese Figur des Changierens von Intention und Agency fragt Markus Collage in ihrer Inszenierungsweise nach der inneren Grenze von Chaos und Ordnung, Struktur und Antistruktur: Stadt als Ordnung und Stadt als absolutes Chaos. Es ist dabei nicht so, dass Markus die Stadt explizit adressiert, im Zusammenspiel von Aussagen im Interview und Bildern wird die Collage analog zum Film zu einem Milieu der Macht. Dieses lässt sich nicht auf den Raum eingrenzen, sondern umfasst ebenso Bewegungen und Zeitlichkeiten. Dabei entfaltet die Collage mehrere Möglichkeiten diese Gegensätze zu deuten. Der Umschlagpunkt von Chaos und

Ordnung wird zu einem Maskenspiel von Übertrumpfung (Masken über Masken) der damit verbundenen Frage: Was steckt hinter was? Was verursacht was? Anschließend an die Ausführungen zur *Ökologie der Macht* kann man bestimmte Aspekte der Macht in der Collage finden. *The Dark Knight* inszeniert nicht nur die Handlungen und Pläne der beiden Hauptfiguren als untrennbar ineinander verwoben, sondern auch, dass sich alles in einer Ereigniskaskade aufeinander beziehen lässt. Visuell und narrativ ist *The Dark Knight* nicht unbedingt linear aufzulösen, sondern als vielfache Verschränkung von Handlungen und Kausalitätsketten und Kaskaden zu verstehen. Die Hinterfragung und Wiedereinschreibung von subjektiver Handlungsmacht werden hier zugleich virulent.



*The Dark Knight*: Auftauchen aus und Verschwinden in der Dunkelheit (Filmstills)

Batman als ‚Verkörperung der Ordnung und der Norm‘ wird in die Übertretung gezwungen, während hinter dem Trickster Joker immer der perfekte Plan aufscheint – natürlich nur, um die Stadt ins Chaos zu stürzen.

Markus nennt dies im Interview das „Gesellschaftsspiel“ Jokers, in welchem dieser der Stadt ihre eigene Zersetzung vorführt. Das „Spiel“, das Joker mit der Stadt spielt, wenn er zwei gesellschaftlich einander entgegengesetzte Gruppen auf zwei Schiffe setzt und



Collage von Markus zu *The Dark Knight*

jeder Gruppe einen Zünder, mit der sie die Detonation des jeweils anderen Schiffes verursachen kann ausstattet, verliert der Joker: Keine Gruppe ist bereit, die andere in die Luft zu sprengen, um zu überleben.

Die Stadt ist ein „aleatorischer Raum“ (Foucault), als dessen Personifikationen Batman und Joker fungieren. Ständig werden neue, metastabile Gleichgewichte statt Harmonien erzeugt. Dabei erarbeitet die Collage ein alle Entitäten umfassendes metastabiles Milieu. Die Technik der Collage erlaubt es heterogene, hybride Wesen zu schaffen, wie eine Figur aus Fisch und Mensch (die Collage kann, mit Judith Halberstam gesprochen, eine „Technik des Monströsen“<sup>611</sup> sein). Sie kann aber auch verschiedene Beziehungen zwischen Vorder- und Hintergrund, Stadt und Akteur\_innen verdichten.



Collage von Peter zu *The Dark Knight*

Während Peters Collage den prekären Moment eines Sonnenaufgangs mit dem Moment kurz vor dem Schuss eines Fußballs inszeniert, sind es in Markus' Collage die Momente einer metastabilen „Preacceleration“, einer Bewegung oder eines Intervalls hin zur Bewegung.<sup>612</sup>

Markus Collage lässt sich in drei Bereiche, die einander bedingen, aber auch in verschiedene Richtungen weisen, aufteilen. Ganz rechts außen findet sich eine

---

<sup>611</sup> Vgl. Judith Halberstam: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham/London: Duke UP 1992.

<sup>612</sup> „Preacceleration refers to the virtual force of movement's taking form. It is the feeling of movement's in-gathering, a welling that propels the directionality of how movement moves. In dance, this is felt as the virtual momentum of a movement's taking form before we actually move.“ Erin Manning: *Relationescapes. Movement, Art, Philosophy*. Cambridge (Ma)/London: MIT 2009, S. 6. Vgl. Kapitel 9.

Kombination aus einem Fisch und einer Frau aus einer Kosmetikwerbung. Die Frau in dieser Werbeanzeige zieht sich die äußere, schmirgelpapierartige Haut des Gesichts ab. Sie ist identisch mit jener in Annettes Collage und ist auf ähnliche Weise mit dem toteschädelhaft geschminkten Kopf in Markus Collage arrangiert. Er ist auf der Gesichtshälfte aufgeklebt, die zusammen mit dem Fischkopf ein Gesicht aus einer menschlichen und einer goldfischroten Hälfte formt. Während es relativ eindeutig zu sein scheint, dass das Abziehen der Gesichtshaut für das *Two-Face*-Werden eingesetzt wird, ist die andere Gesichtshälfte schwieriger zu ‚erkennen‘. Es handelt sich bei dem Fischgesicht um eine Allegorie des Jokers, ein sogenanntes ‚Jokerding‘: „ja: (.) schon (1) so komisch (1) ja: komische proportionen [ja] (.) komisches aussehen und sowas aufgeregtes irgendwie (...)auf jeden fall auch nicht so ganz einfach einortenbar ne (lachend)“.<sup>613</sup>

*Joker* und *Two Face* bilden hier ein Gesicht, die Ursache warum Harvey Dent vom Idealbild des Kämpfers gegen Verbrechen selbst zu einem Kriminellen wurde, ist direkt in der anderen Gesichtshälfte verortet. Hier verdichtet die Collage nicht nur einen Handlungszusammenhang im doppelten Verlust eines Gesichts, sie verdichtet sich auch selbst. Das Motiv der Maske bzw. des Abziehens und des dahinter erscheinenden Auftauchenden ist für Markus' Beschreibungen zentral. Der Joker treibt das Böse, das Chaos und die Zerbrechlichkeit aus den Menschen und unter ihrer gesellschaftlichen Organisation hervor, so sagt er an anderer Stelle im Interview. Man könnte hinzufügen, er zwingt die Menschen die Masken abzulegen. Markus bringt im Interview auch ein, dass Joker genau deshalb die Stadt mit Anschlägen erpresst, damit Batman seine Maske ablegen sollte, also seine Identität preisgibt.<sup>614</sup> Gleichzeitig ist das von ihm sogenannte ‚Jokerding‘, wie er den Fisch nennt, selbst ‚unter‘ allen Dingen, es steckt durch das Klebverfahren hinter den anderen Bildern, es ist als der Verursacher selbst schon Teil des Gesichts und nicht im eigentlichen Sinne eine abziehbare Maske: „die maske halt ein

---

<sup>613</sup> „Das ist ein mensch (.) so [mhm] (2) und äh (4) ja [ja] das dann so (1) ähm (3) der FISCH da rechts (2) ä:h (1) find ich aus so'n=so'n=so'n (2) ein jokerding (2) so weil der halt so einen völlig durch'n blick drauf hat ((schmunzelnd)) (2) ähm (3) irgendwie (3) der hat auch irgendwas (.) ganz äh (1) SELTSAMES (.) was man nicht so (2) versteht (.) so'n=so'n fisch äh ((lacht)) wüsst ich jetzt nicht was ich mit so einem fisch anfangen sollte wenn ich denn seh so ungefähr weil der (1) extrem komisch aussieht (2) hm (1) ja (2) ähm (3)“

<sup>614</sup> „und äh (1) dann ist dieses wo dieses eben so abgezogen wird das ist mehr so dass dann (.) eher dieses BATMAN masken teil (1) der ja auch (1) also ist ja auch irgendwie bei dem ein wichtiges thema ist (.) eben das er sich zeigen soll seine maske entblößen (...) ähm (1) damit eben diese (1) äh sagt man ikone? (1) [ja] so=so=so ne ikone dann eben (1) entblöbt wird und dann dadurch dann eben (2) was (unver.) eben auch glaub ich so ein hintergedanken vom joker ist dass (1) eben der gesellschaft (.) dieser (1) held genommen wird sobald die maske ab ist [ja] (2) weil dann hat es nicht mehr dieses mysteriöse äh heldenhafte (.) sondern dann sieht man ach das ist hier der (1) typ“.

TEIL (.) schon von dem charakter geworden ist (.) also dass das nicht mehr nur eine maske ist sondern schon teil von der person“. Die animalische Fischgestalt überschreitet nicht nur wie der Joker Gender, sondern auch zoologische und menschliche Gattungsgrenzen, er ist nicht „einortenbar“, wie Markus sagt. Der Joker habe für ihn etwas „Trauriges“. In der Collage fällt vor allem auf, dass sein Blick traurig und sein Mund überdimensional groß wie jener geschminkte Mund des Joker ist. Man kann sagen, so wie der Joker durch seine züngelnde Sprechweise eine unmenschliche Seite hat, ist hier umgedreht etwas Menschliches in seinen Blick geraten. Das Rot der verletzlich wirkenden, transparenten Haut des Fisches erinnert an Verbrennungen – wie Rachels (nichtsichtbare) oder Dents (hyperinszenierte) verbrannte Haut in *The Dark Knight*.

Links neben dem weiblichen Gesicht finden sich drei untereinander angeordnete Bilder, in denen ein prekärer Moment des Übergangs oder der Antizipation von etwas, das als Nächstes geschehen könnte, eingefangen wurde: Ein Tropfen auf einer Pipette, ein Finger auf dem Abzug und ein bröckelnder Erdhaufen:

„(...) den finger am äh (.) wie heißt es [abzug?] finger on the trigger genau (.) abzug (.) äh (.) irgendwie auch in verbindung mit diesem (.) tropfen der von der pipette darunter fällt (.) so dieser (1) auslöser eben (.) den der (.) den der joker irgendwie so ein bisschen ist [mhm] der was weiß ich (.) versucht eben was auszulösen [mhm] was dann irgendwie (.) nicht mehr so ein wasser tropfen ist der hier noch so schön wohlgeformt [mhm] wenn der von der pipette geht aber sobald der halt AUF (.) KOMMT (.) machts halt FLATSCH [mhm ja] und äh {die schöne runde form ist kaputt} [{und die dinge geraten ins rollen}] und ja.“

Darunter und unmittelbar mit dem Moment der drohenden Instabilisierung verbunden befindet sich ein Bild von Feuer in einer Tonne und einem verummten Mann, der dieses mit Spiritus o.ä. anfacht. Obwohl die dunkle Hautfarbe kombiniert mit der durch das Feuer und die Vermummung angedeuteten Bedrohung der Ordnung einen problematischen Komplex bildet, kartographiert die Collage hier den Rassismus medialer visueller Diskurse der Magazine, aus denen das Bild stammt, und nicht unbedingt jenen der Teilnehmenden. Es handelt sich um eine eskalierende Demonstration oder Ausschreitung. Links daneben ist ein Rednerpult aufgeklebt, das auf die Sicherheitsversprechen seitens der Politik hindeuten soll.

(...) dann hier dieses (.) dieses rednerpult da [mhm] (2) eben dieses politisch dieser politische aspekt der da noch drin ist (.) mit diesem politischen hoffnungsträger (2) und da auch noch so (1) ja weiß nicht (4) ist halt irgendwie eben so dieses (1) auch äh für dieses gesellschaftsding steht (.) so dieses sicherheitsversprechen und versprechungen machen und es wird alles gut [ja:] eben das wogegen (.) äh der joker so (.) kämpft (2)

Auf das Sicherheitsdenken bzw. die Illusion dessen weist auch der Banker daneben hin:

wie auch dann (1) dieser (.) bankertyp hier {der mich halt extrem so dieses ((lacht))} [{der ist ja eigentlich sozusagen}] gesellschaftsbild ausgeprägt hat dieses IMMER (.) dumm lächelnde (.) und ein jahr garanTIERT (.) dieses garanTIERT ist ja auch irgendwie so ein ding (.) dieses wir garanTI:EREN (.) und dabei ist der mensch halt eigentlich nicht (1) sag ich mal (2) KANN nicht garantieren [mhm] also kein mensch kann irgendwas garantieren so es kann immer irgendwie im nächsten moment (2) ä:h sonstwas passieren [ja] womit niemand rechnen kann so

Dahinter befindet sich ein Stadtpanorama, welches für Markus für die Stadtkulisse, zahlreiche Kamerafahrten durch die Stadt sowie die Vogelperspektiven steht. Man kann es ebenfalls mit Chaos und Ordnung verbinden, da auch im Film häufig Vogelperspektiven gezeigt werden, um das Chaos, was in der Stadt herrscht, zu visualisieren, z.B. verstopfte Straßen und Brücken, wenn die Einwohner\_innen von *Gotham City* versuchen, die Stadt angesichts der Bedrohung zu verlassen. Für Markus steht dieser Blick auf die Stadt für eine Illusion der Ordnung. Dazu ist es der Ausdruck einer urbanen „Absurdität“, die versuche, die Natur dort wieder hinzubringen, wo sie eigentlich ausgelöscht wurde:

dann hier eben dieses absurde bild wo (2) äh diese leute auf diesem (1) hausdach ((lachend)) äh da irgendwie palmen und was weiß ich was alles haben [mhm] (1) und das einem halt echt irgendwie absurd vorkommt [mhm] weil es eben NOCH auf einem (.) hohen haus noch mal irgendwie so (.) hier kann man doch auch super leben (.) wir sind schon so viele menschen warum nicht noch mehr werden und äh (.) auf häuser irgendwie (.) BAUEN ((lacht)) (unverständlich) (1) was irgend- was es ja auch irgendwie schon ganz viel gibt so (.) so häuser auf denen irgendwelche bäume gepflanzt werden [mhm] oder so (1) so ganz komische dinge (.) weil die natur wird zerstört und dann versucht man äh in der stadt [mhm] irgendwie die natur wieder einzubringen (.) irgendwelche häuserwände an denen (.) senkrecht GRAS gemacht wird<sup>615</sup>

*Innerhalb* des Hochhauses (Markus weist darauf extra hin) mit dem begrüntem Dach ist ein Bild von zwei Menschen eingeklebt, die auf einer Treppe sitzen, die im Wasser steht. Sie ist das einzige, was von dem Haus nach einer Überschwemmungskatastrophe noch stehen geblieben ist. Markus erklärt es folgendermaßen, es schließt direkt an das

---

<sup>615</sup> Es scheint die menschliche Arroganz zu sein, dies tun zu können. Die Personifikation menschlicher Arroganz ist nicht nur der Banker, sondern auch die Abbildung von Gaddafi daneben. zum einen dieses maffiabossmäßige [mhm] (2) und zum andern äh (2) auch wieder so ein (2) gesellschaftsding (1) also man hat diesen (2) äh diktator da sitzen (.) der irgendwie dort auf seinem goldenen stuhl sitzt und alles (.) beherrscht aber eigentlich äh (1) gehts halt ab (.) so (1) das ist alles nicht so easy und äh sicher [mhm] das ist alles auch irgendwie korrupt und (1) ja“ Auffällig ist, dass das Gewand Gaddafis den Faltenwurf des Bildes daneben aufzugreifen scheint. Es erinnert Markus an den Raum, in welchem Batman seine Technik aufbewahrt und das eng mit dem Bunker verknüpft ist. Zuordnen würde er das Bild allerdings nicht Batman, sondern dem Butler von diesem, was eine in diesem Teil des Bildes abstrakt-gegenständliche Männerserie collagiert, bezieht man die ‚Falte‘ mit ein, die den Raum der Ideale, der Technologie und den Butler symbolisiert.



„senkrechte gras auf dem dach an“, bezieht sich also auf das Hochhausbild: „und da drin halt dann dieses (.) bild (.) was passiert wenn mal wirklich (.) äh (1) chaos ist (.) dieses hochwasserbild“.

Dieses Bild ist für Markus doppelt lesbar: Einerseits könnte es eine Urlaubsaufnahme sein, andererseits zeigt es eine Katastrophe:

weil eben (.) weils natürlich nur ein kleiner ausschnitt war aber da ist halt überall wasser (.) und die sitzen da auf so einer stehengebliebenen treppe und (.) sehen halt absolut hilflos (.) obwohl sie so ((lacht)) ne sonnenbrille hat (.) {was ich sehr erstaunlich find}{[und wissen nicht wie sie da} wegkommen sollen oder?] ja ja [mhm] weil's halt also ich finds halt einfach schon schön weil sie da halt wirklich auch noch diese sonnenbrille aufhat [ja man versucht die fassung zu bewahren ((lacht))] ((lacht)) es ist halt nichts mehr da [mhm] und äh (.) wenn jetzt dieses wasser nicht wär dann wär das halt so ein (1) urlaubsbild so die sitzen da so in der sonne mit sonnenbrille und äh (1) [ja] und lässt sich bräunen so nach dem motto (1) halt dadurch dass die da so irgendwie so (1) wie normal sitzen (1) fand ich das irgendwie ganz eindrücklich (.) das bild (.)

Man kann diese Motive mit der Allgegenwärtigkeit der Maske im Film beschreiben, die in der Collage eine Bildpraxis geworden ist bzw. sich als solche übersetzt, indem es Maskierungen von und durch Bilder gibt und umgekehrt durch diese etwas verborgen wird. Abstrakter ausgedrückt steht ‚etwas hinter etwas anderem‘ und bricht an die Oberfläche, die Maske wird also umgedreht auch abgenommen: Der Joker zwingt Batman im Film seine Maske abzunehmen. Es gibt einen Moment, der vor dem Ausbruch des Chaos steht, oder der vor der Veränderung liegt, die in den spannungsreichen Konstellationen und Bildern des Tropfens, *Triggers* und Erdwalls antizipiert werden kann. Es sei arrogant zu glauben, die Gesellschaft, Politik, (vielleicht sollte man auch in dieser Reihe die männlichen Bünde nennen) könnten alles kontrollieren und regulieren, so Markus. Es gibt eine Art Chaos, dass der Joker verkörpert oder den Menschen „zeigt“, ein planvolles Chaos.

Und unterhalb aller Pläne und Strukturen ist dieses Chaos auch wieder virulent. Das ‚Hochstapeln‘ von Natur („senkrecht Gras“, eine verkehrte Welt oder verkehrte Ökologie) auf Häusern wird topographisch mit einer Katastrophe in Verbindung gebracht, die vielleicht auch keine ist, sondern doch nur eine sonnige Urlaubsimpersion. Diese Motivkomplexe verweisen darauf, dass etwas *unterhalb* der gesellschaftlichen Maske liegt. Das muss nicht animalisch sein, wie es das Bild des Jokerfischs suggeriert, sondern kann auch ein Haus unter etwas ‚Natürlichem‘ sein. Es gibt ein prekäres Gleichgewicht, nicht unbedingt jenes der Natur, vielmehr jenes aller möglichen Gegebenheiten, die

miteinander potentiell interagieren können. Die Collagen-Ereigniskette von Markus vermittelt ein Gefühl: Eine Kaskade wird eintreten oder ist dabei einzutreten, ein krisenhafter Zustand ist virtuell vorhanden. Es ist nur noch nicht klar, was oder welches Ereignis dieser gewesen sein wird.

„Finger on the trigger“, Wassertropfen kurz vor dem Aufprall, ein Erdhaufen, kurz vor dem Einstürzen. Dahinter – bzw. in der Topographie der Collage darunter – Chaos: Randalierer, die laut Markus das Wort Hoffnung „überdecken“; eine Fisch-Frau im Moment des Abziehens einer Maske. Markus betont, dass Batman seine Maske abnimmt, damit er als Ikone und Bild gestürzt wird und seinen gleichsam göttlichen Status (so könnte man diesen nennen) verliert.

Ähnlich funktioniert auch das Bild mit der Frau, die umgeben von Wasser auf einer Treppe sitzt und eine Sonnenbrille trägt: Es könnte, so Markus, ein Urlaubsbild sein, wenn es nicht gerade eine ‚Natur‘-Katastrophe zeigen würde. Eine Überschwemmung, die der Frau das Haus genommen hat. Das Bild könnte sowohl in die eine als auch in die andere Richtung deuten.

In Markus Collage scheint dieser Moment jener ‚vor dem Schuss‘ zu sein, in Annettes Collage, zu der ich noch kommen werde, stellt dieser metastabile Moment jener der gleichzeitigen Bewegung zwischen Menschen und Dingen dar. Die Beziehung, das Spiel der Macht geht in der Raum über, betrifft den Raum, aktualisiert sich räumlich (ohne dass sie von Zeit und Bewegung abgetrennt wäre). Die Collage von Markus sucht diese Umschlagpunkte auf, Kippmomente, prekäre, reaktionsfreudige Anordnungen: metastabile Gleichgewichte, jenseits von stabil und instabil (Simondon). „Inkorporationen der Katastrophe“, wie sie *The Dark Knight* inszeniert, „Wellenritte auf der Katastrophe“, wie Brian Massumi im Anschluss an Deleuze Text zur Kontrollgesellschaft die neoliberale Krisen-Wirtschaft bezeichnet (Krisenwirtschaft ist dabei im doppelten Sinne gemeint).<sup>616</sup>

Der Erdwall ist noch geformt, aber kurz vor der Auflösung, der Wassertropfen kurz vor dem Aufprall, die Pistole kurz vor dem Abdrücken. Momente der Potentialität, aber auch der Gefahr oder Gefährdung. Je nachdem, von welchem Punkt oder Bild aus man die Zusammenhänge zu rekonstruieren beginnt, kann jede Situation – der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt, die Pistole, die den Schuss abfeuert – eine Kaskade aus Reaktionen auslösen. *Unter* dem prekären Gleichgewicht brodelt die ‚Gefahr‘: das Chaos,

---

<sup>616</sup> Massumi: *Ecology of Powers*, S. 153-185.

der Aufstand, das Feuer. Ein Bild überdeckt in der Collage ein anderes, das Motiv der Maskierung wird aufgenommen und durch die Collage vervielfacht.

So findet es Markus „arrogant“, wie der Banker (oben in der Collage) seine Garantien ausspricht. Es könne keine Sicherheitsversprechen geben, so zeige es der Joker den Menschen. Hier werden zwischen den verschiedenen Entitäten ständig wechselnde metastabile Zustände aufgesucht, in denen potentiell alle möglichen Sphären miteinander reagieren können.

Macht befindet sich hier auf der Grenze der Überschreitung der Subjekte und wird zu einem empfindlich spürbaren Gleichgewicht, einer Relation, die durch alle möglichen Richtungen und Potentiale verändert werden kann. Das extreme Machtspiel zwischen Joker und Batman formt sich hier zu einem Milieu aus Kräftebeziehungen. Die Potentiale spielen dabei eine zentrale Rolle für das, was Massumi „Onto-Macht“ nennt.<sup>617</sup>

Die Collage nimmt diese Ästhetik einer Krise auf, die *The Dark Knight* durch eine kollektive Geiselhaft inszeniert, in die Joker die Stadt nimmt. Die Erzählung um männliche Verletzungsabwehr im Panzerkostüm und *nonhuman Queerness* mit Clownsmaske spielt dabei eine ebenso zentrale Rolle: Das Ausloten von Masken und einer Hybridität des „aufgeregten“ (Markus) Fischwesens, wird zu einem Feld, welches die visuelle Inszenierung der Rolle der Stadt zu einem Feld der prekären Reaktionsfreudigkeit ausarbeitet. Die Bewegung des Stadt-Werdens der Beziehung zwischen Joker und Batman möchte ich später stärker unter dem Begriff des Begehrens in Annettes Collage aufgreifen.

---

<sup>617</sup> Ich werde später in einem längeren Absatz darauf zurückkommen: Bei der Onto-Macht geht es um die Inkorporation, das Abschöpfen und Integrieren von jenen metastabilen Gleichgewichten *bevor* sich etwas aktualisiert. Macht verschiebt sich mit Onto-Macht von einem aktuellen auf ein „Proto-Territorium“ des Lebens, also auf Aktualisierungsprozesse und nicht bereits geformte Entitäten. Dies bedeutet, dass es auf den ontogenetischen Moment des Erscheinens der Dinge ankommt, der unterhalb ihrer Geformtheit wirkt. Macht wird somit affektiv, d.h. sie herrscht über Tendenzen und mit Tendenzen in der Emergenz und bezieht sich zentral auf Wahrnehmungsprozesse. Onto-Macht reguliert die Potenziale der Affizierung – nicht nur von Menschen und von Subjekten – sondern von Milieus oder Prozessen. Die Wahrnehmung wird damit zu einem zentralen Operationsfeld der Macht im Zusammenspiel mit Bio-Macht, Kontrolle und dem Sicherheitsdispositiv. Die Sichtweise einer „Ökologie der Macht“ ist eine nochmalige Verschiebung der Bestimmung von Deleuze in Bezug auf Foucault, in dem er von Macht als Affektionsverhältnissen von Kräften spricht. Was etwas gewesen sein wird, bestimmt der Vereinnahmungsapparat des Managements dieser Krise, d.h. der Regulation ihrer Potentiale. Deshalb sind alle Phänomene virtuell politisch, da in ihrem Erscheinen noch nicht klar ist, welches System sie mit der Kraft nähren werden. Daher gehe es nicht um die Abwendung, sondern um die Perpetuierung der Krise, um eine Politik der Krise, eine krisenhafte Politik. Hier entwickelt Massumi nicht nur Foucaults Lektüren der Bio-Macht als virtuelle Wahrnehmungspolitik weiter, sondern auch Foucaults Überlegungen zum Sicherheitsdispositiv im Rahmen einer gouvernementalen Regierungskunst. Foucault bezieht sich auf das im Rahmen der Regierungskunst zentrale Management von Gefahren. Vgl. Massumi: *Ecology of Powers*, S. 176ff., vgl. Massumi: *Onto-Macht*.

In dem Motiv des Hochhauses mit Dachgarten kommt dies gesondert zum Ausdruck: Markus konstruiert einen Zusammenhang zu der darunter liegenden „Naturkatastrophe“ der Überschwemmung. Er nennt dies ein „absurdes Bild“, welches – so könnte man es mit einem an anderer Stelle benutzten Ausdruck Markus zusammenbringen – die „Zivilisationsverrücktheit“ menschlicher Gesellschaften zeige. Wie Masken, die übereinander gezogen werden, werden hier die Häuser mit Bäumen und Begrünungen maskiert und damit die Ausbeutung der Natur kaschiert. Wie Krise/Chaos und Stabilität/Ordnung sind Natur und Kultur hier in einem Prozess, in dem sie ihren gegenseitigen Umschlagpunkt bilden. Man kann dieses Moment der Anordnung zwischen Natur und Kultur auf den artifiziellen Charakter der Comicfiguren und ihrer Inszenierung in *The Dark Knight* übertragen. Auch sie sind als Cyborg, Clown und grotesk entstellte Figur auf der Grenze zwischen Mensch und fiktionalem Wesen, was auch ihre Gefühlsfähigkeiten, ihr Schmerzempfinden und ihre dramatische Selbst-inszenierung betrifft. Immer wieder wechseln sich realistische und Comicelemente ab, jedoch sind letztere eben auch realistisch inszeniert und nicht als gezeichnete Elemente übernommen.

Die Häuser in der Collage, besonders jenes im Vordergrund, sind bemerkenswert ausgewählt: Sie greifen die ästhetischen Pole der Gestaltung von Batman und Joker auf und verbinden sie miteinander. Die schwarzen, glänzenden Fenster erinnern an den Panzer Batmans, während die grünen Palmen an die strubbeligen grünen Haare Jokers erinnern. Man findet eine ganz ähnliche Auswahl von allegorisierenden Farben und Gegenständen wie Häuser und Flaschensiegel in Annettes Collage als Technik der Abstraktion. Vorher im Interview schreibt Markus dem Joker eine geplante und doch naturhafte Kraft zu, die Menschen ins Chaos zu stürzen.<sup>618</sup> Hier kommt es nun gar nicht so sehr darauf an, ob dies eine geplante Symbolisierung seitens Markus war, als dass es bemerkenswert ist, dass der Film bestimmte an Pole von Artifizialität und Natürlichkeit

---

<sup>618</sup> „das ist auf jeden fall planung ähm (3) aber das sein ziel dahinter ist (1) chaos [ja] also das ziel hinter seiner (2) chaosplanung halt (2) ähm (2) aber für ihn ist das ja dann auch kein chaos glaub ich (.) das ist ja seine welt dann (.) ähm (.) für die anderen menschen ist das dann eben chaos weil dann was weiß ich das handynetz nicht funktioniert oder so [ja] das ist (1) das ist ja dann auch wieder das was nämlich eben dieser (1) dieses gesellschaftsding ist (.) was eben diese (.) diese riesige gesellschaft [mhm] da diese großstadt [mhm] wo alles so geregelt ist [mhm] und man hat halt irgendwie seine (.) ja was weiß ich seine handys seine autos seine brücke und so [mhm] und wenn dann mal da ne brücke irgendwie ähm wenn einer sacht da wenn da einer drüber fährt dann geht die brücke in die luft [mhm] dann ist auf einmal riesiger stau auf der straße und überall stehen nur noch autos und so [mhm mhm] (2) so das ist auch irgendwie so n bild das das irgendwie (1) sehr klar so dargestellt hat (3)“

erinnernde Ästhetiken aufnimmt und daraus Figuren formt, die die Collage wiederum auf Dinge oder Mensch-Ding Hybride (zurück)überträgt.<sup>619</sup>

Es handelt sich hier um einen Prozess der Abstraktion, der eine eigene Kraft darstellt und weder allein auf die Intention noch allein auf das sich symbolisch ausdrückende Unbewusste des Subjekts reduziert werden kann. Gestalterische Momente des Films finden sich different in der Collage wieder bzw. nimmt die Collage Ästhetiken auf, die auch der Film bzw. die Comics abstrahiert und aufgegriffen haben.

So finden sich im Motiv des ‚Überdeckens der Ausbeutung‘ durch die Praxis der ‚Maskierung der Gebäude‘ (wie man es nennen könnte) Momente des Übertrumpfens und der Maskierung zugleich. In dem Zitat von Markus geht es um eine Art ‚Wettrüsten‘ von Dingen: höher, schneller, mehr drückt sich als eine Wachstumsphantasie aus, die keine Grenzen kennt: „Wir können immer mehr werden“ fasst Markus sarkastisch zusammen. Gleichzeitig wird dies „Wir“ dinghaft in der Collage wieder gegeben. Es wird hier zu einer Assemblage aus Natur und Kultur in Bezug auf die Gebäudekonfiguration. So wird die Bewegung der sich übertrumpfenden Männlichkeiten (auch hier jeweils in ihrer queeren Überschreitung des Cyborg-Posthumanen von Batman und Animalisch-Posthumanen von Joker) in Elementen von Haus (schwarze Fenster, Batman) und Begrünung (Joker, Palmenhaare) aufgenommen. Das Maskieren der Häuser ist so ein Überdecken *und* ein Übertrumpfen. Doch was steckt *dahinter*? Hier weist die Collage in zwei Richtungen und kartographiert das Kräftefeld anhand einer Intensivierung von Tendenzen: So ist es einerseits eine konservative Lesart von einer nur schlecht kaschierten kulturellen Maske, worunter das naturhafte Chaos, ein Zustand vor dem Menschlichen oder der Bifurkation in Natur und Kultur ‚brodelt‘. Hier finden sich Assoziationen des animalischen und einer unpolitischen Natur.<sup>620</sup>

Dies kann man auch in dem Film entdecken: der Joker stürzt die Gesellschaft in ihr eigenes Chaos ‚zurück‘ – indem er gleichzeitig ‚hochstapelt‘, auf dem Hochhaus „senkrecht wächst“. So erinnert der selbstsicher grinsende Banker, der den „garantierten Jahreszins“ verspricht, durch sein Grinsen und seine strubbeligen Haare an den Joker. Eigentlich, so kann man Jokers Maxime als die Phantasie einer Dystopie des Kollektiven deuten, ist der Mensch des Menschen Wolf und überall lauert die Gefahr, in einen

---

<sup>619</sup> Es geht nicht um einen psychischen unbewussten Symbolismus, zumindest nicht in Bezug auf Markus Psyche, vielmehr geht es um das Unbewusste einer Maschine oder eines Prozesses.

<sup>620</sup> Massumi schreibt dem Leben als virtueller Kraft die Erzeugung des Neuen zu, die transversal zu Natur und Kultur verläuft und Prozesse abschöpft, die diese immer natürlich im Sinne von beweglich und kreativ sind. Sie sind aber in der Stratifizierung, die wiederum der Natur nicht dichotom gegenüber stehen: *natura naturans* und *natura naturata* nennt er dies im Anschluss an Spinoza. Vgl. Massumi: *Ecology of Powers*, S. 181.

gesetzmäßig nichtgeregelten Naturzustand zurückzufallen. Markus spricht von einem „arroganten Sicherheitsdenken“, welches der Joker aufdecke (und so in der Figur des Bankers zugleich ausstellt). Gleichzeitig ist dies eine sogenannte neo-konservative Lesart wie sie Massumi als Hand-in-Hand gehend mit dem Neoliberalismus beschreibt. Aus dem Schöpfungspotential der Natur ergibt sich eine konservative Sichtweise der ‚Notwendigkeit‘, diese zu regulieren. Beide Systeme stützen sich (als Interferenzmuster der Macht, also non-linear) gegenseitig und erzeugen neue Machteffekte, die jeweils nicht auf sie selbst zu beschränken sind, sondern synergetisch ein mehr an Machteffekten freisetzen, indem sie systemisch intra-agieren.<sup>621</sup> Der auf Dauer gestellte Krisenzustand zeitgenössischer, kapitalistischer Gesellschaften verweist damit zugleich auf die regulative Abschöpfung von Leben (Leben nicht als essentielle, sondern als virtuelle Tatsache). Natur ist hier keine natürliche, vorkulturelle Sphäre, sondern in einer Übertragung marxistischer Theorie der Ausbeutung der Natur als wahrnehmungsökologische Perspektive der Virtualität, eine Macht, die sich auf das Leben als immer neu schöpfenden Kraft der Differenzierung richtet. Es handelt sich um Virtualität, nicht um eine Essenz des Lebensbegriffs. Das bedeutet auch, dass sich die Macht auf jene ökologische Schnittstelle bezieht, in der im Zusammenspiel menschlicher und nichtmenschlicher Prozesse das Neue emergiert. Dieses Neue, ein systemisch Produziertes, gilt es im Zusammenspiel mit dem Neoliberalismus zu regulieren. Das Neue ist dabei wiederum nicht etwas, ein fertig geformtes Neue, sondern das virtuelle Potential, welches in jedem Prozess, auch in Mikroprozessen des Alltags, produziert wird. Die Abschöpfung konzentriert sich nicht auf eine gesonderte Sphäre der Wirtschaft oder der Arbeitskraft, sondern (infra-)kolonisiert alle Lebensbereiche und nimmt so heterogene Formen an.<sup>622</sup> Abschöpfung bedeutet nicht zwangsläufig, dass eine Intention, ein Wille oder ein Unternehmertum dahinter stehe. Vielmehr geht die Abschöpfung dem System nicht als Machtform voraus, es errichtet sich vielmehr zuerst auf diesem.

Der Neoliberalismus perpetuiert diese Krise, bildet ein Plateau, auf dem sich eine neokonservative Stratifizierung errichtet, die dieses Ereignispotential abschöpft. Dies ist eine prozessphilosophische Wende von Foucaults Gouvernementalitäts-Begriff als Kunst und Zusammenspiel der Regierungsformen. Das System selbst produziert permanent neue Ereignispotentiale, diese sind nicht vor-systemisch, sondern durch die komplexe Topographie, ein Außen im Innen, wie es Deleuze beschrieben hat:

---

<sup>621</sup> Vgl. Massumi: Ecology of Powers, S. 174.

<sup>622</sup> Massumi: Ecology of Powers, S. 170.

Dieses informelle Außen ist eine Schlacht, gleichsam eine Zone der Turbulenz und des Orkans, wo die singulären Punkte und die Kräfteverhältnisse zwischen diesen Punkten hin und her wogen. Die Schichten tun nichts anderes, als den sichtbaren Staub und das hörbare Echo einer Schlacht, die darüber tobte, aufzusammeln und zu verdichten. Oberhalb davon haben die Singularitäten jedoch keine Form und sind weder sichtbare Körper noch sprechende Personen. Wir treten in den Bereich ungewisser Doubles und partieller Tode, von Werden und Vergehen ein (Zone Bichats). Es ist eine Mikro-Physik.<sup>623</sup>

In Markus Collage erscheinen beide Dimensionen, der Moment der Potentialität und die Perpetuierung der Krise. Dazu ereignet sich dies in einem *environment*, in dem die vom Film derart verkörperten Protagonisten dieses Milieus, Batman und Joker, als Reenactments von Häusern, Bankern und Fischen wiederauftauchen, unmittelbar verschaltet mit einem größeren *Environment* als Milieu. Die Collage intensiviert diese Tendenz des Films, das potentiell Neue, als die Virtualität, dass alles miteinander interagieren und reagieren kann, als chaotisch und krisenhaft zu zeichnen. Das Neue wird zum „National Enterprise Emergency“<sup>624</sup> – zum Einbruch des Anderen, zum unmenschlichen anderen des Terroristen.<sup>625</sup>

Die Ästhetik der Krise wird hier in zwei Richtungen entfaltet: metastabile Gleichgewichte und ihre Bindung an Ausnahmestände und Krise, Chaos und Zersetzung. Hier wird das Spiel der Macht von Joker und Batman, die Aushandlung von Plan und Kontingenz, Krise und Ordnung, Macht und Ohnmacht über die Charaktere hinaus geschrieben und als virtuelle interagierende Umwelt entfaltet. Dabei ist das kleine Bild der Menschen auf der Treppe sehr aufschlussreich. Es affiziert, weil es laut Markus sowohl positiv als auch negativ lesbar ist. Es ist ein Katastrophen- und ein Urlaubsbild zugleich und es ist wiederum auch eine Maske, die im Bild laut Markus den Umschlagpunkt definiert: Es ist das Moment des Nicht-Aufscheinens der Emotionen im Gesicht der Frau, das durch die Sonnenbrille verdeckt ist. Trauer, Fassungslosigkeit oder aber das In-der-Sonne-Sitzen auf einer Treppe wie auf einem Bootssteg am Wasser. Indem die Collage diesen Moment des Umschlags, der Potentialisierung und noch nicht Aktualität inszeniert, lenkt sie den Blick auf eine Affektpolitik der Tendenz und der Krise. *The Dark Knight* ist dann nicht lediglich als eine 9/11 Analogie lesbar, sondern im Nachdenken über den Umschlagpunkt von Chaos zu Ordnung, Gut zu Böse und Norm

---

<sup>623</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 170-171.

<sup>624</sup> So der gleichnamige Text von Massumi, vgl: Massumi: *Ecology of Powers*.

<sup>625</sup> Vgl. zur Queerness des Terroristen, die sich hier sehr passend zur der Figur Joker verhält: Jasbir Puar und Amit Rai: „Monster, Terrorist, Fag: The War on Terrorism and the Production of Docile Patriots“ in: *Social Text* 72, Vol 20, 2002, S. 117-148.

zu Zersetzung – und umgekehrt – ein Diagramm gegenwärtige Krisenästhetiken und medialer Wahrnehmungspolitiken von Krise.<sup>626</sup>

Es geht nicht nur darum, durch den Film oder die Collage die Ambivalenz gegenüber hybriden Konstruktionen von Natur und Kultur z.B. an der Ambivalenz gegenüber der cyborgartigen Figur Batman und des queeren, nonhumanen Jokers sichtbar zu machen. Vielmehr hebt die Collage nicht nur die Virtualität von Handlungs- und Interaktionsprozessen transversal zu heterogenen Sphären in den Vordergrund der Wahrnehmung, sondern das politische Moment der Emergenz und das Moment metastabiler, prekärer Gefüge. Die ‚Ambivalenz‘ ist vielmehr das ineinander Verschlingen mehrerer möglicher Tendenzen des Films, eine konservative Perpetuierung von Sicherheit und Norm bei gleichzeitiger Ausgrenzung einer vorkulturellen Sphäre (und der möglichen Folgen einer ‚Wiederkehr‘ dieses ‚Verdrängten‘, Ausgeschlossenen) sowie die neoliberal-neokonservative Perpetuierung der Kräfte des Lebens und Neues hervorzubringen. Nicht Markus' Intentionen, seine ambivalenten oder unbewussten Haltungen stehen hier im Vordergrund, sondern die Collage und ihre sprachlichen Aussagegefüge, die eine Kartographie, ein Diagramm von heterogenen Linien der Macht im Übergang von einer Form zur anderen bilden. Nicht ein Subjekt wird hier abgebildet, sondern ein Kräftetableau in seiner Formierung, welches affektiv ist d.h. präsubjektive und ökologisch agierende Prozesse betrifft. Es weist in mehrere Richtungen und eröffnet so eine Kartographie oder Topologie, eine Ökologie statt einer Innerlichkeit.

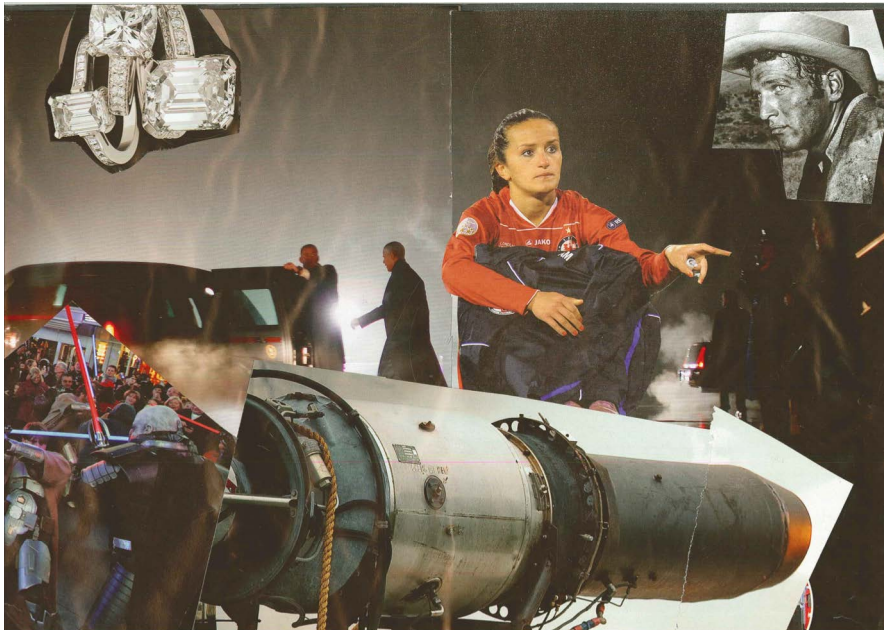
#### **7.4.2 Collage Hülya: Girl-Power, Onto-Power und Kritik**

Mit Hülyas Collage zu *The Dark Knight* möchte ich noch einmal näher auf das Konzept der Onto-Macht und die Möglichkeiten der Kritik eingehen. Hülyas Collage verbindet zwei Verfahren. Zum Einen ordnet sie in einem von ihr so genannten „Grundbild“ Szenen an, die atmosphärisch Momente des Films abstrahieren. Sie nennt diese „Tatortszenen“, auf ihnen befinden sich Polizisten und Ermittler an einem Tatort. Man kann sie links und rechts neben der Frau in dem roten Trikot sehen. Links im Bild zeigt die Collage eine Kampfszene, die möglicherweise einen Star Trek Kostümevent im Rahmen eines Filmscreenings zeigt. Hülya mutmaßt, dass es eine Werbeveranstaltung sein könnte, sie referiert auf den „Science Fiction“-Charakter des Films.

---

<sup>626</sup> Massumi grenzt sich von Giorgio Agambens Begriff des Ausnahmezustands ab, das es nicht um eine sprachliche, sondern eine auch animalische Sphären der Politik umfassenden Krise geht. Vgl. Massumi: *Ecology of Powers*, S. 170ff.





Collage Hülya zu *The Dark Knight*

Die Gerätschaften, auf der die junge Frau im Schneidesitz hockt, stehen für das „Maschinenmäßige“ des Films.

Hülya: also (.) das ist ja 'ne ähm fussballspielerin von der deutschen nationalmannschaft [ah] und ähm (1) ich glaube ich hab sie genommen weil ich auch 'ne äh frau auf dem poster haben wollte [mhm] 'ne starke frau ähm und da wollte ich nicht die hand abschneiden aber ich wollte jetzt auch nicht dass sie so auf den polizisten zeigt (.) ich hab die hand halt nur mit ähm ausgeschnitten [ja] weil ich die nicht so ab hier ähm ab dem äh handgelenk (.) abschneiden wollte (4) ich wollte nur ein bisschen weiblichkeit auf meinem poster ((schnaubt lachend))

Interviewerin: weiblichkeit? vor welchem also? warum war dir das wichtig?

Hülya: weil der film ja ein männerfilm war ((beide lachen)) und das mich so geärgert hatte (.) und ähm man muss ja nicht unbedingt sich so in ähm (.) sich so in ähm sich den prototypen hingeben um weiblich zu sein [ja] oder weiblichkeit auszuleben man kann auch eine gute fussballspielerin sein und sich die nägel lackieren und mit wimperntusche und kajal auf's spielfeld gehen und trotzdem ähm nationalspielern bei der deutschen [ah okay] nationalmannschaft sein (2)

Interviewerin: also ist die eigentlich gar nicht im film

Hülya: di:e? [ja] (1) im film? [ja] (2) nein (.) sie ähm ist so 'n gegenstück zum film eher [mhm] der film war ja wirklich jetzt nur für männer gemacht eigentlich (1) [ja(:)a] (.) und ähm (4) wahrscheinlich hat mich das ein bisschen geärgert ((beide lachen))

Interviewerin: also hast du sie dann darein geschnitten? (.) in diese scene quasi

Hülya: aber ähm (.) nicht dass wir uns falsch verstehen ich wollte mit dem ähm (.) poster eigentlich nicht äh 'ne scene aus dem film nachstellen [ja klar] nur so eindrücke [ja] wiedergeben (.) aber vielleicht WAHRscheinlich hätte mir der film viel besser gefallen wenn die rachel ähm genau an der seite von batman mitgekämpft hätte (.) [ja] oh das da bin ich mir richtig sicher (.) weil ((lacht kurz)) die ähm männlichen zuschauern können sich ja schön mit dem batman identifizieren und können sich dann hineinversetzen und ja und genau mach das

und dies aber was bleibt und übrig als uns äh in Rachel hineinzusetzen die jetzt wirklich keine aktive Rolle hat außer die paar mal wo sie vor Gericht [ja] auftritt ansonsten darauf wartet dass sie gerettet wird oder so (.) aber ähm wäre sie jetzt 'ne ähm (.) und nicht im Sinne von nur GEHILFIN [mhm] sondern auch dass sie ihm mal das Leben ge- ähm rettet und so weiter äh wenn die so ähm (.) gleichberechtigt agiert hätten und zusammen irgendwie so gekämpft hätten (.) dann hätte der Film mir auf jeden Fall trotz des Science Fictions viel besser gefallen [ja] (2)

Interviewerin: also es ist ein Männerfilm sozusagen [ja] deiner Meinung nach [ja] ja (3) ja (3) und woran also woran würdest du jetzt an den männlichen Protagonisten das festmachen?

Hülya: da waren ja ähm also die wichtigen ähm Figuren waren ja Männer [mhm] (.) mehr (1) der Polizeipräsident und ähm (1) ähm (.) der Staatsanwalt batMAN sein äh ähm äh Berater [mhm] der Butler oder was er auch immer also Morgan Freeman und der andere Weißhaarige Schauspieler und ähm (2) also wichtige äh Frauenrollen gab es ja gar nicht außer die der Rachel und die war jetzt auch nicht so richtig [mhm] (2) [ja] (5)

Interviewerin: und das?

Hülya: äh da wollt' ich einfach ähm was schönes haben ((beiden lachen)) [okay] also ähm (.) ein bisschen (.) ähm (.) ein bisschen Glanz also (1) einfach was ästhetisches nach äh all dem Augenfolter ((beide lachen)) [okay]

In den oberen Ecken befinden sich zwei Brilliantringe (links) und das Bild eines Cowboys (rechts). Beide Motive sind farblich aufeinander abgestimmt und spiegeln farblich auch das silber-metallene Mittelstück der Rakete unten in der Collage. Beide Bilder sind jeweils in den Ecken, damit sie der Frau nicht die Show stehlen, so Hülya. Obwohl der Cowboy später noch einmal mit den so betitelten „dreckigen Aspekten“ des Films in Verbindung gebracht wird, sagt Hülya, dass sie dieses Bild ausgesucht hat, um den Film weniger negativ zu machen, sie wollte aber den Sinn des Bildes nicht manipulieren, denn „(...) größtenteils war's ja negativ“.<sup>627</sup> Vor allem aber gibt es einen Punkt, an dem Hülya den Rahmen einer abstrakten Nachgestaltung des Films verlässt und den Film „verschönert“.

Hülya: hm (4) zum einen halt ähm (.) versuchen so ähm (.) den Zusammenhang zum Film herzustellen [ja] zum andern aber auch ähm (.) versuchen ähm (.) äh meine Wünsche zu verwirklichen (.) [mhm] (1) also so nach dem Motto ähm hier zum Beispiel die Hintergrundszene (.) und äh die Bombe und das Bild mit den ähm verkleideten Kämpfern und das Bild mit dem Mann mit dem verdreckten Gesicht ähm alles ähm (.) so nachge- äh unbewusst aber nachgestellte Szenen aus dem Film [ja] äh (.) nicht unbedingt bewusst aber schon (.) bewusst so 'n Zusammenhang ähm darstellen aber (.) man kann aber echt ähm eigentlich kann man schon sagen ähm dass die Sze- dass das auch Szenen aus dem Film sein könnten aber das hab ich nicht bewusst gemacht also ich wollte (.)

---

<sup>627</sup> Hülya: noch voller wollt' ich das gar keinen Fall nicht machen weil ((räuspert sich)) das hätte halt ähm (1) den äh Sinn des Bildes ähm (.) manipuliert oder irgendwie (.) also ich noch=noch mehr schöne Dinge wollt ich auch nicht reinpacken weil größtenteils war's ja negativ (2) deshalb halt nur diese beiden (3)  
i: also die sind sozusagen von dir?

Hülya: [ja genau] und das ist vom Film [genau] (5) aber irgendwie passen sie halt auch rein [ja]

un=unbewusst halt äh (.) also bewusst nur den zusammenhang zum film herstellen und dann aber auch noch ähm weil das ja nicht ähm meinem wunschfilm oder so [mhm] entsprach (.) äh kam die fussballspielerin rein und dann kamen noch die diamantenringe rein [mhm] (4)

Interviewerin: und wie verhalten sich (.) würdest du sagen wie steht das dann zum (.) zum rest also diese beiden bilder zu den übrigen bildern? (2)

Hülya: sie sorgen jedenfalls dafür dass ähm (.) der rest erträglicher wird (.) [okay] (4) und sowas find ich eigentlich total lächerlich ((beide lachen)) (2)

Da sie den Film schrecklich findet: „nicht mal unterhaltsam, sondern richtig blöd“ entscheidet sie sich bei der Konzeption der Collage eine Spielerin der deutschen Frauennationalmannschaft in ihr „Poster“ (wie sie es nennt), zu integrieren.

Wichtige Frauenrollen gab es in dem Film für sie nicht, die Frauen hatten keine aktiven oder tragenden Rollen, die sie hätte begeistern können. Die Nationalspielerin und die Brillanten sind also „ein bisschen Glanz“, etwas „Ästhetisches“ nach all der Augenfolter. Dabei versucht sie sowohl einen Bezug zum Film herzustellen, als auch, sich selbst einzubringen. Sie bringt eine Frau, nicht aber direkt Rachel ein.

Es gibt in der Collage also einerseits „nachgestellte“ Szenen, die aus dem Film sein könnten, aber auch eine eigene Gestaltung wie in dem obigen Zitat anklingt. Und „Sie [die Diamanten, J.B.] sorgen dafür, dass der Rest erträglicher wird“. Der Glanz und das Ästhetische gegen die „Ballerei“ und die „ständige Gewalt“. Der Film spreche wegen des „Rumgeballere“ eher Männer an. So können sich Hülya zufolge die männlichen Zuschauer mit Batman identifizieren, die weiblichen Zuschauerinnen hingegen mit niemandem.

also wenn der ähm hauptdarsteller ein mann ist [mhm] dann äh kann sich der männliche zuschauer natürlich leichter mit ihm identifizieren auch wenn der jetzt der größte looser der welt ist ((lachend)) und eigentlich nix anderes macht als auf der couch sitzen [ja] oder so aber ähm zum beispiel tomb raider hat mir auch viel besser gefallen den hatte ich [ah ja] auch ähm geguckt und das ist ja jetzt auch so ein äh sie muss ja auch kämpfen und alles aber (.) danach bekommt man so richtig lust als frau auch kampsport zu machen [mhm] also((beide lachen)) bei dem film [ja] also bei mir ist es immer so ich gucke ähm nach=nach 'nem guten film bin ich halt immer so oh das würd ich auch gern machen dies würd ich auch gern machen [mhm] oder oh mein gott ich muss mich auf jeden fall irgendwie mehr ähm engagieren oder ich muss mehr vielleicht sport machen oder sowas [ja] und ähm weil eben die hauptdarstellerin weiblich war die halt sich da durch den dschungel und was auch immer [mhm] äh gekämpft hat

Indem sie die Frau „bewusst“ ins Zentrum stellt, misst sie ihr so Bedeutung bei:

nee sie sollte auch im zentrum sein (4) also das war auf jeden fall eine ähm bewusste (.) entscheidung (.) ich hätte ja da wenn man das hier hin genommen hätte das hätte ja farblich auch gepasst das bild mit den verkleideten [ja] und dann hätte man sie in die ecke aber ich wollte auf jeden fall sie ähm (.) so zentral wie

möglich ähm platzieren (.) weil ich mehr ihr mehr bedeutung ähm (.) zumessen oder beimessen

Hülya, die in der Gruppe zu den größten Kritikerinnen des Films zählt, hat wie Annette, eine ‚weibliche‘ Umgestaltung des Films vorgenommen. Während Annette (wie man sehen wird) ihre Collage ebenfalls maßgeblich durch Frauen gestaltet, platziert Hülya eine Frau im Zentrum der Collage. Die Zentrierung der Frauen in beiden Collagen ist nicht per se mit den sprachlichen Aussagen als geäußelter Kritik konform: Während Annette den Film nicht explizit sprachlich kritisiert, findet Hülya im Interview und in der Gruppendiskussion kaum positive Anknüpfungspunkte an den Film.

Mit der Frau im Zentrum verbindet sie bestimmte Attribute von Weiblichkeit. Sie ist eine Sportlerin, aber dennoch weiblich, wie Hülya betont: sie habe lackierte Fingernägel und sei dennoch stark. Was sich Hülya gewünscht hätte, wäre eine ebenbürtige Partnerin für Batman.

Hülya hat die Collage als Umgestaltung des Films dessen eingesetzt, wie sie den Film wahrnimmt: Einerseits wollte sie nicht zu viel „manipulieren“, da der Film größtenteils „negativ“ war, andererseits wollte sie ein Gegengewicht darstellen, wie sie betont.

Rachel, die einzige weibliche Hauptdarstellerin – darauf weisen sowohl Annettes als auch Hülyas Collage *immanent* hin – scheidet frühzeitig auf recht grausame Weise aus dem Film aus. Beide Collagen machen auf diesen Umstand der Auslöschung der Frau aufmerksam, jede jedoch auf ganz heterogene Weise. Annette versieht, im Gegensatz zu Hülyas kritischem Einsatz, ihre Collage nicht mit einem expliziten kritischen Anliegen. Ganz im Gegenteil ist sie begeistert vom Film – vor allem von Joker. Die Integration der Frauenfiguren deutet also in zwei komplementäre Richtungen, die beide mit einem Modus der Kritik verbunden sind, bzw. in Annettes Fall mit *kritischen Effekten*.

Hülya macht darauf aufmerksam, dass sie sich aus dem Filmgeschehen ausgeschlossen fühlt, es erscheint ihr chaotisch und sinnlos, solange es keine Frauenrolle gebe, die sie mitnehmen kann. Sie platziert die Fußballspielerin auf die durchaus phallische Konstruktion und schreibt sie ins Zentrum des Geschehens ein. Sie stellt nach Hülyas Überlegungen nicht Rachel dar, sie ist nicht im Film; gerade deshalb muss ja eine Frau in diesem Film eine Rolle erhalten:

Interviewerin: also ist die eigentlich gar nicht im film

Hülya: di:e? [ja] (1) im film? [ja] (2) nein (.) sie ähm ist so 'n gegenstück zum film eher [mhm] der film war ja wirklich jetzt nur für männer gemacht eigentlich (1) [ja(:)a] (.) und ähm (4) wahrscheinlich hat mich das ein bisschen geärgert ((beide lachen))

In Hülyas Collage findet sich die Praxis der Collage als kritisches Instrument der Intervention, der Umordnung und Neuordnung von medialem Material. Sie macht dabei – wie viele auch in explizit künstlerischen Kontexten entstandene Collagen – auf einen problematischen Zusammenhang aufmerksam. Hier geht es um die ‚mangelnde‘ weibliche Identifikationsfigur. Auffällig ist, dass Hülya in ihrer Aussage implizit betont, dass sich Frauen mit Frauen identifizieren und es Männer in Bezug auf *The Dark Knight* leichter haben, da sie genügend Identifikationspotential hätten. Nach Jokers ‚weiblichen‘ (gemeint sind die z.T. uneindeutigen geschlechtlichen Inszenierungen bzw. Drag-Inszenierungen) Seiten gefragt, verneint sie, dass es sich bei Joker um einen weiblichen Charakter handele. Vergleicht man Annettes Collage mit Hülyas Modell von Identifikation, würde man wahrscheinlich sagen, dass das Problem für Annette nicht existiert. Für ihre Collage ist ein Modell von gleichgeschlechtlicher Identifizierung kein Maßstab. Während „Tomb Raider“ für Hülya also ein angemessenes Modell von weiblicher Identifikation repräsentiert, ist ihre Collage zu *The Dark Knight* eine Intervention in diese für sie mangelnde aktive weibliche Position. Hülyas Collage hat ein Interferenzmuster des Films erzeugt und einen Film in ihrem Sinne, einen Film wie er für sie funktionieren könnten geschaffen, wobei sie auch „das Negative“ darin nicht ignoriert, sondern neu verknüpft. Dabei hat sie, wie Danas Collage, zugleich eine Abstraktion und eine Intensivierung vorgenommen, allerdings in einem anderen Zusammenhang.<sup>628</sup>

Die Collage spielt mit der Virtualität der Abstraktion, auf der einen Seite stellt Hülya, wie sie sagt, einen Zusammenhang zum Film her („bewusst“), andererseits aber interveniert sie. Dabei sind diese Prozesse einander nicht entgegengesetzt. So nimmt Hülyas Collage die Ästhetik des Films durchaus auf – sie „manipuliert“ nicht. Sie stellt sogar eine Symmetrie her: in Form von Cowboy und Ring. Der Glanz der Maschine wird in den beiden Artefakten und ihrem Glanz wieder aufgenommen. Der Schmutz im Gesicht des Cowboys und der Glanz des Rings stellen keine Gegensätze her, sondern Relationen. „Es geht um einen Zusammenhang“ so betont Hülya. Auch wenn Hülyas Collage im ersten Moment abgeschlossener, gemäldeartiger als Annettes Collage wirkt, stehen doch auch hier die einzelnen Akteur\_innen in einem Zusammenhang. Die „Stimmigkeit“ des Bildes – ein Begriff, der gegenüber dem „Poster“ im Interview geäußert wird – ist nicht

---

<sup>628</sup> Wenn Brian Massumi über „gelebte Abstraktion“ schreibt, meint er die Virtualität der Wahrnehmung, welche über die kategorialen Sinneseindrücke hinausgeht. Abstraktion ist ein sinnliches Empfinden, keine Reduktion. Abstraktion ist Massumi zufolge sogar ein kreativer Prozess, der kognitives Denken und gelebte Erfahrung nicht gegeneinander ausspielt. „Lived experience“ meint eben einen Prozess, der Variation, der Differenzierung und des Spielerischen.

auf einen subjektiven Gestaltungswillen zu reduzieren. Die Gestaltung der Atmosphäre intensiviert diese und nimmt sie auf, um sie dann zu verändern. Die Kraft der Atmosphäre, die Ökologie der Affekte oder ihre affektive Tönung wird nicht einfach verneint, sie wird aufgenommen und in einen anderen Zusammenhang gebracht. Ihre Wiederholung ist ihre Abstraktion als Variation. Mit der Atmosphäre, dem atmosphärischen Milieu, wird gespielt, auf ihm wird improvisiert.

Die Frau ist nicht das, was dem Film mangelt, sie ist gelesen durch Hülyas und Annettes Collage auch das Potential zu improvisieren. Hülyas Geschichte, ihre Fabulation, ist nicht einfach das, was nicht stattfindet, sondern der ermächtigende Wunsch nach einer starken, weiblichen Hauptfigur, eine ‚starke-Frau-Wunschmaschine-Schöpfung‘, könnte man sagen. Nach *Tomb Raider* in den Selbstverteidigungskurs, wie Hülya in der Interviewpassage sagt, und an *The Dark Knight* diese Maschine anschließen, so könnte man es fortführen. Natürlich wirkt diese Collage und die damit verbundenen Aussagen erst einmal wie der wenig revolutionäre Wunsch nach festen, positiven Vorbild- und Identifikationsfiguren: Anstatt sich mit männlichen Figuren zu identifizieren oder die Aufteilung in männliche und weibliche Performativitäten von Geschlecht zu hinterfragen, schreibt die Collage eine starke weibliche Frau in das von Männern dominierte Gewaltspektakel ein. Dabei nimmt die Collage aber die abstrakten Farben und die Szenen („Tatortszene“) des Films auf und gestaltet ihn um. Sie macht vor allem eine „immanente Kritik“<sup>629</sup> geltend, denn sie rückt diesen Zusammenhang in den Fokus der Betrachtung: ausgeschlossene Weiblichkeit *und* das Gewaltspektakel. Es entsteht ein Zusammenhang zwischen der Gewalt und ihrer sich immer enger zusammenziehenden Eskalation der Gewalt. Das gesamte Spiel der beiden Comicprotagonisten ist so gewaltvoll und extrem, weil es auf dem Ausschluss von Frauen beruht, so kann man die Collage interpretieren. Rachels Tod lässt die Situation eskalieren und ‚turnt‘ damit den Staatsanwalt Harvey Dent zu dem Anti-Helden *Two Face*. Gegenüber dem „Dreck“ der schmutzigen Atmosphäre des Films, bringen Hülyas Diamantringe Glanz in die Film-Collage. Dieser Moment der Aufnahme der Stimmungen und ihrer Wiedergabe in der Collage widerspricht nicht dem Wunsch klarer Rollenverhältnisse. Der Wunsch ist nicht *nach* etwas, er ist unmittelbar Schöpfung und Kreation und daher auch Intervention. Er entsteht nicht aus Mangel, er improvisiert auf dem gegebenen Plateau. Ihm immanent sind Linien der Macht.<sup>630</sup> Rollenverhältnisse, Positionen und Identifikationsfiguren

---

<sup>629</sup> Vgl. Brian Massumi: „On Critique“, in: *Inflexions 4, Transversal Fields of Experience*, 2010, S. 337-340.

<sup>630</sup> Vgl. Deleuze: *Dialoge*, S. 107-109.

verweisen auf eine Abschöpfung und Aktualisierung in eine bestimmte Richtung und auf eine bestimmte Weise hin. Hülyas Collage macht aber auch etwas möglich, sie zeigt die Veränderung, die durch die Intervention aufblitzt. Gleichzeitig wird diese generierte Potentialität wieder angeeignet und in die Segmentierung als weiblich, männlich und die Identifikation durch Zuschauer\_innenpositionen transferiert. Die Collage und ihre Intervention machen etwas möglich, indem sie einen Zusammenhang hervorbringen und dadurch ein kritischer Effekt entsteht, der den Ausschluss von Frauen und die Eskalation männlich kodierter Gewalt betrifft. Die Kritik eröffnet einen Raum der Andersheit, gleichzeitig ist die Kritik nicht von Anfang an von außen kommend. Erst in der darauf folgenden Anrufung durch klare Rollenpositionen wird deren Potential als ein bestimmtes eingefaltet und kodiert. Für einen Moment scheint in der Abstraktion die Veränderbarkeit auf. Es ist ja kein vollkommen veränderter Film, den Hülyas Collage konstruiert hat, es ist die scheinbare Ähnlichkeit, die fühlbare Ähnlichkeit der Atmosphäre, die sie kreiert.<sup>631</sup> Und durch diese und mit dieser erscheint die Intervention und damit die Kritik aus der Ökologie der affektiven Atmosphäre heraus. Die Collage existiert als Diagramm der Machtverhältnisse *in* ihrer und *als* ihre Veränderbarkeit, als „ein Zusammenhang“, wie Hülya es beschreibt. Die Aufnahme und das Experimentieren mit der Atmosphäre und Ästhetik des Films befeuert und ermöglicht umgekehrt das Erscheinen der Aussagegefüge des Interviews. Schließlich werden sie im Kontext eines Interviews eine Woche nach dem Filmschauen erzeugt. Es geht nicht darum, ob Hülya vor dem Interview eine andere Meinung hatte oder ihre Aussagen schon vor dem Erstellen der Collage so getroffen hätte – sie sind im Kontext der Präsentation und Diskussion der Collage als solche entstanden: als die „Autonomie des Ausdrucks“.<sup>632</sup> Entsprechend bezieht Hülya auch ihre Haltung zu der Collage immer wieder mit ein, in dem sie kennzeichnet, was sich bewusst und was sich – „höchstwahrscheinlich unbewusst“ – ausgewählt und angeordnet hat. Die Aussagen sind keine Intentionen und Erklärungen, sondern im Zusammenhang mit der Collage emergierende Aussageketten. Auch die Bildkritik der Collage ermöglicht wiederum die Produktion und Position kritischer Aussagen und die klare/klarere und eindeutiger (manchmal mehrdeutiger) Hervorbringung von sprachlichen Aussagen im erneuten Betrachten. Einerseits verhalten sich Aussagen und Collage als Plateaus gegenseitiger Variationen. Andererseits jedoch erscheinen auch andere Erklärungen und Interventionen, die quer zu dem verlaufen, was

---

<sup>631</sup> Massumi würde dies „semblance“ nennen, vgl. Massumi: *Semblance*.

<sup>632</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 433. Vgl. zur Autonomie des Ausdrucks in Bezug auf die Figur des Ritornell: Kapitel 9.

gesagt wird. Immer aber gibt es eine Spannung und Autonomie zwischen den Ausdrücken, in denen Sichtbares und Sagbares nicht ineinander aufgehen.<sup>633</sup> Auch die Fragen, die ja aufgrund der Collagen und in Bezug auf sie entstanden sind, ziehen bestimmte Antworten nach sich und ermöglichen Positionen(-wechsel). Die Collage ist dann selbst ein Plateau der Spekulation des Interviewgefüges. Auch das Interview spekuliert, probiert und entwirft Positionen, geht darin aber nie vollständig auf.

Mir geht es hier nicht darum, wie sich durch Abgrenzung und Befragung des Films eine Identität oder Position herausbilden konnte – wie situational oder kontextgebunden sich diese auch zu artikulieren vermag. Hülyas Collage ist keine Kritik von außerhalb. Auch wenn sie klare Positionen einträgt, findet ihre Verschiebung im Kontext einer Aufnahme dessen statt, was *The Dark Knight* selbst produziert: das gleichzeitige Öffnen und Schließen von Möglichkeiten zur Veränderung sowie einen Überschuss an Atmosphäre, Affekten und Bewegung gegenüber dem Sinngehalt des mythisierenden Comicuniversums. Die Kritik geschieht als Veränderung, als Mikro-Intervention auf der Bildebene.

Die diagrammatische Bewegung dieser Collage ist eine Mikropolitik der Wahrnehmung. Das, was bei Markus als Krisenästhetik erscheint, erhält durch Hülyas Collage eine feministische Dimension: Die Kritik wird als eine „männliche Krisenerzählung“<sup>634</sup> eingefangen und fortgeführt. Wieder besteht das Potential zur Veränderung und die Wege und Modalitäten seiner Einfaltung in Relation zueinander. Indem Hülyas Collage zwischen der Atmosphäre des Films und der Wiedereinschreibung des Weiblichen, einer ‚starken‘, ‚kämpferischen‘ Weiblichkeitsfigur á la Lara Croft, die sich selbst als weiblich affirmiert, einen Bezug herstellt, erscheint ein neues Diagramm des Films. Zwei Diagramme erscheinen zwischen Frau-Sein und Frau-Werden: „Selbst eine Frau muss Frau-werden, wenn sie, und dieses Werden hat nichts mit einem Status zu tun, auf den sie sich berufen könnte. Werden heißt nicht eine Form erlangen (Identifikation, Nachahmung, Mimesis) (...)“.<sup>635</sup> Aber auch Hülyas Collage entwirft eine Fluchtlinie, indem sie die Möglichkeit des Andersseins bejaht. Zugleich wird dieses Potential eingefalten, anstatt, wie in Annettes Collage mehrfach variiert und als Motiv des Werden-Vergehens entwickelt. Hier erscheint gleichsam ein Zusammenhang: Es ist nicht nur das

---

<sup>633</sup> Vgl. Deleuze: *Foucault*, S. 92.

<sup>634</sup> Stephan Trinkaus, Vortrag im Forschungskolloquium, 26.2.2015.

<sup>635</sup> Gilles Deleuze: *Kritik und Klinik*. Aus d. Franz. übers. v. Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 11. Der Begriff des Frau-Werdens wird von Deleuze/Guattari in *Tausend Plateaus* als Praxis des Eintritts in das Werden als Bewegung der Veränderung generell interpretiert. Dabei geht es nicht um das Frau-Werden als Imitation des Weiblichen, sondern als Unterlaufen einer männlichen Ordnung des Majoritären: Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 318-422, bes. 376ff.



Auslösen einer Krise der Stadt Gotham durch Rachels Tod – Rachels Tod ist die Möglichkeit der Entfaltung einer männlichen Superhelden-Krisenerzählung. So wie es diese Collagen-Interview-Assemblage kartographiert, ist es darin nicht nur eine Gewalterzählung, sondern eine Erzählung und Inszenierung männlicher Gewalt: Nachdem Rachel stirbt, gibt es keine Szene der Trauer als Stillstand, sondern eine Racheerzählung (was nicht ungewöhnlich für dieses Genre ist, Rache ist ein zentraler Motivkomplex in Comicerzählungen). Durch die zentrale Position, die die Fußballspielerin in Hülyas Collage erhält, wird deutlich, dass die Frau nie betrauert wurde. Sie ist zwar der zentrale ‚Auslöser‘ der Eskalation, aber nicht selbst aktiv, es ist ihr Sterben.

Als Diagramm feministischer Kritik kartographiert Hülyas Collage die Machtbeziehungen als männliche, indem sie sie nicht repräsentiert, sondern interveniert. Dabei zeigt die Collage die Bewegung zwischen Produktion und Aneignung von Kritik von Krise als wiederum männliches Projekt und produktive Befuerung dieser eigenen Krise. Die Frau dient als das, auf dessen Ausschluss dieses Spiel beruht.<sup>636</sup> *The Dark Knight* ist in Hülyas Diagramm dann nicht ein „Männerfilm“, wie sie es ausdrückt, weil er Männer anspricht, sondern auch, weil er Männlichkeiten quer zu posthumanen Erzählungen produziert und ihre Krisenerzählungen unterfüttert. Dies erscheint nicht unbedingt in der Affirmation männlicher Körper bzw. ihrer durch diese fast schon parodistischen Effekte durch Technik- und Brustpanzerfetischismen sowie Unverletzlichkeitsphantasien, sondern als allgemeines Prinzip. Auch wenn es um die Verhandlung posthumaner Körper genauso geht wie um die Überschreitung von Geschlechtern hin zu Cyborgs (Batman) und queer-animalischen Körpern (Joker), so entfaltet sich diese Krise der Männlichkeit angesichts des Posthumanen doch zuerst auf dem Tod der Frau.

Die „Symmetrie“, die Joker stört, ist auch jene der Heterosexualität: Indem er die Liebesbeziehungen zwischen Bruce Wayne/Batman und Rachel bzw. Rachel und Harvey Dent verunmöglicht, bricht das Chaos und die Zerstörung ein. Nur Männer kämpfen gegeneinander. So interveniert die Collage auch in eine homosoziale Begehrensordnung. Annette weißt in der Ineinanderschachtelung von Körpern und Stadt (vgl. Einleitung) auf die Verknüpfung nicht nur homoerotischer Identifikations- und Objektliebe hin, die

---

<sup>636</sup> Ich möchte dies in Bezug auf Annas Collage noch einmal im letzten Kapitel aufnehmen und in Bezug auf Zeit betrachten; auch Anna hatte wie Annette und Hülya zentral Frauenfiguren in die Collage eingebracht.

in einer heterosexuellen Ordnung getrennt gehalten werden,<sup>637</sup> sondern auf die Rolle der Stadt als zugleich inneres und äußeres Milieu der Entfaltung unmenschlicher Begehrensgefüge. Dass Rachel an Batmans Seite kämpfen soll, anstatt dass Batman von Joker zu zahlreichen Übertretungen ‚verführt‘ wird, ist sicherlich nur eine mögliche Implikation dieser zugleich verändernden und aufbrechenden Geste der Collage von Hülya: Der reine Glanz des Brillanten gegen das schmutzige Gesicht des Cowboys. Die Frau wird in eine Welt gebracht, die einerseits Frauen auslöscht und andererseits dadurch in völlige Unordnung gerät, dass die heteronormative Ordnung ins Wanken gerät. Die moderne Version ist dann, dass beide zusammen kämpfen. Beide Möglichkeiten diagrammatisiert die Collage, indem sie eine Ordnung oder „Symmetrie“, wie Hülya sagt, wieder einführt und eine zentrale weibliche Position, ein Gleichgewicht in das Macht- und Begehrensspiel, einführt.

Die Collage ist hier eine Wunschmaschine, eine Begehrensmaschine und eine Re- und Deterritorialisierungskarte zugleich. In Annettes Collage werden Begehren und Macht anders aufgenommen, sie entwirft eine Welt, die das Frau-Werden als Queer-Werden des Film-Universums bejaht, aber auch einen kritischen Effekt schöpft.

### 7.4.3 Annette: Macht und Begehren – Stadt-Werden und Frau-Werden



Collage von Annette zu *The Dark Knight*

<sup>637</sup> Vgl. Butler: *Körper von Gewicht*, S. 321-325.

Die Collage von Annette lässt sich nicht auf den ersten Blick in eine kritische oder affirmative Haltung gegenüber dem geschauten Film einordnen. Vielmehr koexistieren und oszillieren hier affirmative und kritische Perspektiven, die in ihrer Spannung ein Milieu neuer Denkweisen gegenüber dem Film bilden. Kritik ist hier immanent und eingebettet in die Bewegungen der Collage und keine distanzierte Haltung. Die Kritik ist mehr eine Veränderung des Films selbst, eine Beugung oder ein Interferenzmuster. Gleichzeitig sind zentrale Bewegungen des Films intensiviert, dramatisiert und miteinander verwoben worden.

In der Betrachtung der Collage fällt auf, dass ein Blickkonzept entworfen wurde, in dem nicht nur die Augen von drei weiblichen Akteur\_innen geschwärzt wurden (ein Mann oben links in der Ecke verdeckt seine Augen selbst), sondern andere Dinge wie Autos und Sektflaschensiegel augenförmig werden. Im ersten Moment scheint es, als wäre das Schwärzen der Augen eine Objektivierung der Frau, die nur angeblickt wird, aber nicht blicken darf. Annette ging es beim Schwärzen der Augen darum, dass man die Schauspielerin Charlize Theron nicht als solche erkennt und so hat sie auch die Augen der anderen Frauen geschwärzt: «(...) vielleicht um zu zeigen, es geht nicht um die Person [mmh](,) sondern (.) äh nicht um das Individuum, sondern einfach um das allgemein zu halten. Die Frau soll nicht jemand aus dem Film sein, sie soll niemanden repräsentieren, so Annette:

Also bei ihr geht es nicht darum (,) dass sie SIE ist (,) sondern (,) dass sie das an hat und ähm so da steht vor dem und dem Hintergrund (.) und bei ihr geht's auch nicht darum, dass=dass sie jetzt halt DIESE Frau ist, sondern (.) halt dass sie sich äh dass sie da irgendwie noch andere=andere Haut hat oder so (.) also es geht um die Sache, nicht um die Person irgendwie (2) oder bei ihr auch (.) es geht jetzt gar nicht mal ums Gesicht es geht mehr um die Maske.

Die Collage scheint jedoch selbst zurückzublicken und uns eine eindeutige Objektivierung des Geschehens und der Protagonist\_innen zu verweigern. Es ist ebenfalls auffällig, dass im Film zwar überwiegend männliche Protagonisten zu sehen sind, in der Collage hingegen überwiegend Frauen auftauchen, die dazu noch Masken tragen. Dies legt nahe, dass der Film durch die Collage eine fast parodistische Neudeutung erfährt.

Mit dem Schwärzen der Augen wurde die Objektivierung geradezu umgedreht: eine Art Zwischenzustand zwischen Ding und Mensch wurde hergestellt. Frauen wurden scheinbar zu Objekten, bzw. ent-individualisiert, umgekehrt wurden aber auch Dinge vermenschlicht – es scheint eine Art Doppelbewegung zu sein, die ununterscheidbar in zwei Richtungen verläuft: Desobjektivierung-Subjektivierung, Konstitution-

Dekonstruktion, Becoming-Undoing, Verdinglichung-Vermenschlichung. Gerade dies bezeichnet Deleuze als Wirbel zwischen Innen und Außen als „Werden und Vergehen“<sup>638</sup>. Diese Bewegungen sind den Figuren und Dingen nicht äußerlich oder sekundär, sie alle scheinen vielmehr in dieser Ununterscheidbarkeit zu etwas anderem zu werden. Eine kinetische Dynamik, die sich am intensivsten in der weißen Falte (mitte-rechts, oberhalb des augenförmigen Autos) ausdrückt – die reine Dynamik des Films, wie Annette es gegenüber ihrer eigenen Collage deutet. Aber auch die riesige goldene Frau rechts außen in der Collage scheint sich aus Ketten und Gold zu formieren oder sich in ihnen aufzulösen, ununterscheidbar zwischen einer Gewalt der Auflösung, der Angleichung an einen ebenfalls goldenen Hintergrund oder aber der Emergenz aus dem Milieu ihrer Umwelt aus Dingen, Gold und Glanz (Annette beschreibt dies als Glamourwelt des Milliardärs Bruce Wayne, Batmans Alter Ego). Wie Hülya macht diese Collage mit ähnlichen Interventionen wie dem zentralen Einfügen von Frauenfiguren darauf aufmerksam, dass die einzige Frauenrolle in *The Dark Knight* schon im ersten Viertel des Films verschwindet, indem sie vom Joker in die Luft gesprengt wird (wobei sich auch zweimal in dieser Collage in Zusammenhang mit oder sogar ‚in‘ einer Frau das erscheinende Bild der Figur *Two Face* findet, der ebenfalls bei diesem Attentat schwer verwundet wird). Vielleicht geschieht im Film diese Auslöschung zugunsten eines männlichen Spiels der Macht und Gewalt und/oder entfesselt es? Diese ‚Spielchen‘ zwischen Joker und Batman, die sich linksseitig der Collage anhand einiger Situationen beschreiben lassen (was weiter unten geschieht) werden mit diesem Auslöschen (Annette sagt „Explodieren“, allerdings nicht in Bezug auf die Collage) rechtsseitig verbunden.

Dabei ordnet die Collage weniger Symbole und Metaphern an, sondern erzeugt vielmehr eine dynamische Interrelation von Relationen<sup>639</sup> und bezieht verschiedene Prozesse aufeinander: das Machtspielchen zwischen Joker und Batman und eine sie verbindende, vom Film inszenierte Abhängigkeit sowie, darüber hinaus, den Ausschluss von Frauen, immer im Zusammenhang mit einem changierenden Hinter- und Vordergrund, einer flachen Ontologie (Latour) zwischen Dingen und Menschen, Stadt und Subjekt (u.a. durch die Größenverhältnisse, aber auch durch die geschwärzten Augen). Gleichzeitig werden die Frauen aber auch zu anderen Wesen: Die Haut, die sich pellt, spielt auf *Two Face* an, so Annette. Das ‚ist‘ also nicht *Two Face* und auch nicht nur eine Frau, sondern die Interferenz verschiedener die Protagonisten charakterisierender Bewegungen wie das

---

<sup>638</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 171.

<sup>639</sup> Vgl. Massumi: *User's Guide*, S. 16.

‚Haut abziehen‘. Es handelt sich um ein Gefüge in der Collage (Frau mit Sektflasche), in der es zu besonderen Verdichtungen kommt: So überlappen sich das Gesicht der Frau links, die sich die Haut abzieht und die Flasche. Fast augenzwinkernd scheint diese auf das ‚phallische‘ Auftreten von Batman anzuspielen indem sie dessen Farbgebungen, den Glanz der Rüstung, imitieren. Sie wird aber durch die Präsenz einer Figur auf dem Sektsiegel durchkreuzt und unterlaufen – einer strubbeligen Figur, die bei genauer Betrachtung an die Figur Joker erinnert. Eine ähnliche Ineinanderschachtelung von Batman und Jokeremblemen findet sich links von der Frau (bzw. der Harvey Dent bzw. Two Face-Joker-Batman-Assemblage): ein schwarzes Hochhaus (ähnlich dem Auge der Frauen und den augenförmigen Autos). Es ist schwarz und vertikal (wie die Sektflasche). Übertagt wird sie durch ein kleines, kaum zu sehendes grünes Krönchen, was auf einem Wolkenkratzer darüber thront. Durch Flasche/Siegel werden Batman (durch die vertikale Schwärze) und Joker (durch seine grünen Strubbelhaare) wolkenkratzerhaft allegorisiert und dadurch die Stadtkulisse der Collage in ein lebendiges Joker-Batman-Setting transformiert. Wie auch in Bezug auf die goldene Frau rechts in der Collage scheinen Vorder- und Hintergrund, Kulisse und handelnde Subjekte ineinander überzugehen. Hier wird eine zentrale Inszenierungsstrategie des Films virulent; in einer fast chaotischen Kinetik werden in verschiedenen Actionszenen alle Handelnden und Handlungen durcheinanderwirbelt. Auch wird durch die ‚Abhängigkeitsgeschichte‘ zwischen Batman und Joker eine komplexe Kette an Ursache-Wirkungs-Szenarien erzeugt, die nicht linear sind und kaum kontrollierbar scheinen. Diese Bewegungen und Zwischenzustände von Macht/Ohnmacht, Mensch/Ding, Maske/Gesicht, Stadt/Subjekt werden aufgenommen und durch ihre Interrelationierung von der Collage und von Annette beforcht. Dies ereignet sich allerdings immanent und durchdrungen von einer dadurch wirksamen, affizierenden Freude mit der Betrachter\_in zu spielen, Faltungen und Uneindeutigkeiten einzubauen, Masken über Masken anzuordnen, epistemische und ontologische Ungewissheiten zu erzeugen. So setzt die Collage einerseits ein abstraktes Begehren der Verbindung, Verknüpfung und des Neu-Konstellierens in die Welt. Andererseits bildet sie eine bestimmte Form der Kritik. Diese besteht in der Intervention z.B. in den Figuren der schwarzäugigen Frauen. Diese werden aber nicht von einem kritischen Subjekt, als enthüllende Instanz einer tieferen Wahrheit des Films artikuliert, sondern sind untrennbar mit dem Begehren der Verbindung verknüpft.

Annettes Collage inszeniert aber nicht nur einen Maskenball, ein Spiel, bei dem Batman und Harvey Dent/*Two Face* ‚Frau-Werden‘, indem Frauen deren Gesten und

Bewegungen aufnehmen (Haut abziehen, Masken mit tiefschwarzen Augen tragen), sondern sie greift die von Annette mehrmals im Interview so fasziniert betonte Verrücktheit des Jokers auf und multipliziert sie durch das gesamte Environment der Collage. Sie erzeugt eine regelrecht queere Umwelt, in der nicht Joker die Menschen und Dinge queert, sondern eine grundlegende Queerness, die Dinge, Chimären, Figuren und Zwischenzustände hervorbringt. Queerness scheint hier als ein Potential ausgelotet, allerdings nicht im Sinne eines Queeren des schon Bestehenden.<sup>640</sup> Indem nicht nur Frauen Männer ersetzen, sondern Frauen in männliche Charaktere, ferner Autos, Ketten, Sektflaschen, Farben, Formen und Bewegungen übergehen, ist es weniger die Repräsentation eines Charakters, als eine Bewegung der Collage, Frau-Werden, Joker-Werden, Queer-Werden – vor allem aber mit den Bewegungen des Films Anders-Werden.<sup>641</sup>

Die Collage artikuliert so keine abgeschlossene Position, Identität oder eine klare emotionale Haltung gegenüber dem Film, sondern faltet die vielfachen Kettungen, Verbindungen und die Unentschiedenheit gegenüber der Gewalt, Spielen der Macht, Spielen mit Objektivierung von Frauen, Subjektivierungen der Dinge und der Stadt ein und auf. Sie entwirft dadurch eine Bewegung des Spielens, in der Ekel/Schönheit, Identität/Nicht-identität, Begehren/Macht, Abhängigkeit, Frau-Werden und Queer-Werden eine Bewegung bilden, die nicht abgebildet, sondern weitergesponnen wird. Sie transduziert, affiziert und schlägt weiter Wellen. Die Collage blickt aber auch zurück und erzeugt dadurch Widerstand gegenüber der allzu leichten visuellen Konsumierbarkeit von Illustrierten-Models: Weibliche Wesen werden inszeniert, die sich durch schwarze Augen entziehen und die zugleich hyperpräsent (wie Rachel) sind und darin ausgelöscht werden. Und über diese Augen hinaus schauen die Dinge zurück: überall in dem Bild werden Autos und Ketten oval und augenförmig und so zu Blicken und Perzeptionen.

Die Collage ist also insgesamt als eine affektive Bewegung beschreibbar, die noch nicht in eine Emotion aktualisiert wurde bzw. neue Virtualitäten erzeugt. Sie macht dennoch – ohne eine davon erhobene kritisch oder rein kognitive Position einzunehmen – auf die Potentiale, Kinetiken, Gewalten, Ausschlüsse, Einschlüsse, männlichen Spektakel (aber auch deren Queerness) aufmerksam.

---

<sup>640</sup> Luciana Parisi: "The Adventure of a Sex". In: Chrysanthi Nigianni, Merl Storr (Hrsg.): *Delenze and Queer Theory*. Edinburgh 2009, S. 72-91, S. 88f. Vgl. Kapitel 8.

<sup>641</sup> Hier soll keiner symbolischen Kopplung von Queerness mit Destruktion oder Tod das Wort geredet werden. Für eine ausführliche Kritik dieses Zusammenhangs bräuchte es bedeutend mehr Platz – aber die Freude am Queeren ist der tödlichen Gewalt in dieser Collage vorgelagert.

#### 7.4.4 Annette und Hülya: Ökologien der Macht statt kausale Wirkungen

Die Integration einer Frauenfigur in die Collage geht aber nicht nur mit einer Subjektivierung als Positionierung einher, sie kann auch als Objektivierung verstanden werden. Vorder- und Hintergrund, abstrakte Tatortszenen und verkörperte Figuren, Atmosphäre gegenüber distinkter Vergegenständlichung geraten so noch einmal in den Fokus. So sind es eigentlich zwei Bewegungen, die die Collagen von Hülya, Annette und Simone aufnehmen. Simones Collage (wie ich ausführen werde) nimmt den Aspekt der Bedrohung in Form der Angst auf, Annette in der Verdinglichung und Verlebendigung der Akteur\_innen und ihrer Beziehungen in der Collage und Hülya zwischen Vorder- und Hintergrund. Das Thema Stadt findet sich im Zusammenhang mit Relationen und Affekten sowohl bei Markus und Peter als auch bei Annette, Simone und Hülya.

Jede Collage aktualisiert eine bestimmte Tendenz, schließt aber andere nicht aus, sondern hält sie im ‚Hintergrund‘, so dass heterogene Themen oder Begehrensgefüge zu finden sind. Bestimmte Linien kreuzen und verbinden sich in verschiedene Collagen neu und anders. Die Collage ist insofern auch eine Macht- und Kräfte-Ökologie, als dass es interferierende Formen der Macht und Kraft gibt, die sich nicht als eine Einheit des Sinns oder der Macht verstehen lassen. In der Einheit ist auch immer die Vielheit reiner Mannigfaltigkeit gegenverwirklicht. Eine Collage entspricht nicht der Einheit eines Subjekts, bildet aber auch nicht ihre/keine inneren Widersprüche oder Ambivalenzen ab. Es ist eine Aushandlung *in actu*, ein Diagramm, das das, was es zeigt, zugleich auch verschiebt. Es denkt von der Bewegung der Flucht her, nicht von der verwirklichten Macht, die sie repräsentiert. Das Diagramm ist keine Harmonie, Ökologie bedeutet ein prozessuales, relationales, aber ebenso prekäres also metastabiles Gleichgewicht. Die Collage mit ihren Möglichkeiten und Kräften, der Subjektivierung und Desubjektivierung, in die Kräfte als Verhältnisse, die sich gegenseitig aktualisieren, eingehen, ist nicht die Wirkung des Films, sondern die Intra-aktion von Prozessen. Diese lässt sich nicht auf ein fertiges Subjekt übertragen, es ist vielmehr die Relation zwischen affizierenden und affiziert werdenden Kräfteverhältnissen. Die Rezeption ist eine Potenz der Affektion, keine Wirkung auf etwas Bestehendes, sondern auf bewegliche und prozessuale Verhältnisse, die sie mit hervorbringt. Kraft bedeutet nicht nur Produktivität, wie die Machttechniken, die Foucault beschreibt, sondern wie Deleuze in dessen Lektüre intensiviert, Potentialitäten. Sie besteht als virtuelle Relation in Bezug auf eine andere Kraft, die im Zusammenspiel ein Diagramm bildet, eine „Karte der Kräfteverhältnisse“. In Hülyas Collage wird nicht nur der Ausschluss von Frauen umgedreht, nicht nur die

„Bühne“ zurückerobert, auf der, nach Abtreten der weiblichen Protagonistin, die ja durchaus mutig und willensstark inszeniert wird, ein Macht- und Begehrensspiel der „Männer“ stattfindet, sondern auch eine Anordnung geschaffen, die man als Linien von Kräften verstehen kann.<sup>642</sup> Vorder- und Hintergrund, Abstrakt- und Konkretheiten interagieren immer noch in dieser Perspektive, es wird aber auch ein Objekt (ein Subjekt und zwei Objekte) geschaffen, zwischen denen sich Kräftelinien befinden. Diese virtuellen Linien bestimmen die Operationen also die Modularisierungen und Handlungen, nicht nur die Objekte. So finden sich in Hülyas Collage (Blick-)Linien und Bewegungen zwischen Vorder- und Hintergrund, die auf eine Bewegung hindeuten, eine nicht-lineare Aktualisierung aber auch Gegenaktualisierung als Onto-Macht. Der „Tatort“ ist eine abstrakte Szene der Angst, eine Atmosphäre, die wiederum aufgenommen und ontogenetisch formierend in eine figürliche Anordnung transformiert wird. Das Diagramm, die Karte der Kräfteverhältnisse vermisst in Beziehungen zwischen abstrakt-konkret, Szene und Objekt, Atmosphäre und Gegenstand, indem zugleich die Differenz einer Frau, in deren Rücken eine abstrakte Tatortszene stattfindet, konstruiert wurden.

Deleuze liest die Kräfte-Verhältnisse der Macht als Fähigkeiten der Affektion und der Rezeptivität. Er bezieht die nicht auf eine Medientheorie, man kann aber in diesen Begrifflichkeiten unschwer die Dimension einer gegenseitigen Wahrnehmung und Affektion von Kräfteverhältnissen sehen. Macht und Wahrnehmung arbeiten in dieser Perspektive untrennbar zusammen. Hier ist es nicht die Vorstellung einer Wirkung auf ein bestehendes Subjekt, sondern das Denken von Kräften und Linien, von denen aus das, was man in der Collage sieht, zu verstehen ist. Die Collagen zeichnen wiederum nicht das auf, was dem Subjekt angesichts des Films an Wirkung, Macht und Gewalt geschehen ist. Sie bestehen selbst als Zwischen von Potentialitäten der Affektion, die wiederum Kräfteverhältnisse verschieben und dadurch intervenieren: Ein wahrnehmendes Sieb, vor das Chaos geschaltet.<sup>643</sup> Die Collagen haben selbst eine Materialität und Fähigkeiten und bilden nicht neutral ab. So wie die Fotografien eine Sensibilität gegenüber dem Licht haben, die eine Fähigkeit und nicht bloß eine passive Materie darstellen, fließen Modulationskräfte und Widerstände als Fähigkeiten gegenüber einem ganzen Ensemble von Kräfteverhältnissen ein, die wiederum der Film oder die

---

<sup>642</sup> Gilles Deleuze: „Was ist ein Dispositiv?“, in: Francois Ewald und Bernhard Waldenfels (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 153-162.

<sup>643</sup> „Das Ereignis produziert sich in einem Chaos, in einer chaotischen Mannigfaltigkeit, vorausgesetzt, daß eine Art Sieb dazwischentritt.“ Deleuze: *Falte*, S. 126.



Serie potentiell ‚ist‘. Dabei treten die Kräfte des Lichts mit Kräften der Subjektivierung (Faltungen des Außen), aber auch andere Formationen, Kräfte und Mächte in Kontakt, die dieses über- und unterschreiten bzw. durchziehen. Und wie es Deleuze in Bezug auf Foucault argumentiert, ist das Sichtbare und das Sagbare, Bild und Aussage dabei nicht aufeinander zu reduzieren. Die Kräfte kommen von außen und werden in der Bewegung der Subjektivierung zu einem Selbstbezug, einer Auto-Affektion gefaltet.<sup>644</sup> Hier entsteht das Begehren (Lust, für Foucault), es geht aber nicht nur dem Subjekt voraus, sondern übersteigt dieses zugleich („Werden und Vergehen“), wie anhand der Wunschmaschine im ersten Kapitel gezeigt wurde. Begehren entsteht nicht nur als Faltung des Außen, sondern zirkuliert in Gefügen, die Ströme z.B. an mediale Maschinen durch Schizes an- und abkoppeln.

Hülyas Collage vollzieht eine solche Faltung zwischen den Kräften, die sie bricht und inflektiert. Dies ist nicht die Widerständigkeit, sondern eine ontogenetische Werdensbewegung der Individuation,<sup>645</sup> die dem Subjekt vorausgeht und es zugleich übersteigt. Die Kräfte stehen mit den Kräften des Subjekts in Beziehung, überschießen dessen Form jedoch zugleich. Dabei diagrammatisiert sich eine Operation der Onto-Macht, die sich an jenem Umschlagpunkt aktualisiert, an dem mehrere Operationen, wie das Zentral-Werden der Frau und die Objektivierung von Cowboy und Ring sich als Unterbrechung und zugleich Potenzierung des nicht-linearen Kreislaufs zwischen Atmosphäre und der Angst in *The Dark Knight* und ihrer Objektivierung ereignen. Die Angst als Wahrnehmungsform, ihre selbstständige Existenzweise diagrammatisiert der Film in Form von Terror durch und Angst vor dem Joker. Ich werde dies in Bezug auf Simones Collage noch genauer betrachten.

Angst und Ausnahmezustand sind wie Post-9/11 Anspielungen, die als urbane Dystopien, als Stadt-Werden und als Werdens-Bewegungen aus der Stadt (Emergenz) und hin zur Stadt wiederum bei Annette und Markus aufgenommen und different wiederholt werden. Der Film selbst changiert zwischen dem Atmosphärisch-Werden und

---

<sup>644</sup> Vgl. Deleuze: *Foucault*, S. 149.

<sup>645</sup> Deleuze deutet die Subjektivierungen Foucaults zuweilen als Individuationen: „Foucault gebraucht das Wort Subjekt weder im Sinne einer Person noch einer Form der Identität, sondern gebraucht die Worte ‚Subjektivierung‘ und ‚Selbst‘, das erste als Prozess, das zweite als Verhältnis (Verhältnis zu sich selbst). Und worum handelt es sich? Es handelt sich um ein Kräfteverhältnis mit sich (während die macht Kräfteverhältnis mit anderen Kräften war), um eine ‚Faltung‘ der Kraft. Je nachdem wie die Kraftlinien gefaltet wird, handelt es sich um die Konstitution von Existenzweisen oder die Erfindung von Lebensmöglichkeiten (...) Ich glaube sogar, daß die Subjektivierung sehr wenig mit einem Subjekt zu tun hat. Es handelt sich eher um ein elektrisches oder magnetisches Feld, eine Individuierung, die über Intensitäten verläuft (...), über individuierte Felder und nicht Personen oder Identitäten.“ Gilles Deleuze: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Aus d. Franz. V. Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 134-135.

der Objektivierung der Angst. Ähnlich wie in Markus' Collage geht es in Annettes Collage um ein Milieu, ein Stadt-Werden der Macht. In Hülyas Collage zirkuliert hier die Wahrnehmung zwischen ihrer manifesten und ihrer atmosphärischen Form.

Die Zentralität der Frau in der Collage steht also nicht im Gegensatz zum affektiven Milieu der Angst, sondern ist vielmehr darauf bezogen. Um so stärker betont ist ihre Position. Sie ist aber auch bezogen auf eine andere Bewegung der Verdinglichung in der Collage. Die Verdinglichung und Verlebendigung, etwas, dass man auch in der Collage von Annette sehen konnte, changiert hier im Dreieck zwischen Ring-Cowboy-Frau als auch zwischen Vorder- und Hintergrund der Collage bzw. der Wahrnehmungsform der Collage. Hülya setzt die Frau wie auch dem Ring als ‚Gegenwehr‘ zur ‚Augenfolter‘ des Film sein. (Der Cowboy ist damit nicht gemeint, an einer anderen Stelle im Interview bezeichnet sie ihn als schmutzig, „so wie der Film“.) Die glänzende Oberfläche des Rings steht in Kontrast zu dem schmutzigen Cowboy (der ja eigentlich bei genauerer Betrachtung eher ‚handsome‘ und nur ein bisschen ‚angeschmutzt‘ ist, d.h. eigentlich den gleichen Glanz-Schmutz wie die Blockbusterproduktion *The Dark Knight* ausstrahlt). So wie dieser in Analogie zu dem Ring als verdinglicht erscheint, da er in den gleichen Farben und Formen sowie symmetrisch zu dem Ring aufgeklebt wurde, sind beide aufeinander bezogen. Damit ist im Dreieck – und in Bezug auf die Bewegung der Objektivierung/Subjektivierung der Angst durch die Figur der Frau im Vordergrund – eine Bewegung der Verlebendigung/Verdinglichung konstruiert worden. Wie in *The Dark Knight* Subjekt und Objekt, Mensch und Maschine, Macht und Ohnmacht zirkulieren, entfaltet sich zwischen Ring und Cowboy eine analoge Bewegung. Sie pendelt und zirkuliert: Wird das eine lebendig, wird das andere zum Ding, aber nur insofern als das andere wiederum lebendig erscheint (strahlend, funkelnd...).

Ein strahlender Held/ein diamantenharter Brillant: Die Gewalt in *The Dark Knight* zirkuliert in der Collage im Intervall all dieser Bewegungen zwischen Auslöschung der Frau und der Objektivierung, zwischen Verlebendigung und Stillstellung als ästhetischem Verfahren, wie es auch in Annettes Collage zu beobachten ist. Es zeigt eine Überlagerung von Interferenzen, die sich auch zu einer neuen Machtform verbinden, eine Möglichkeitsform, in der eine Intervention greifbar wird. Diese Geste kommt nicht von außen zu den Machtbeziehungen dazu, sie ist ihnen inhärent, es ist ein relationales Zusammentreffen gegenseitiger Aktualisierungen, in denen Fluchtlinien genauso existieren wie neue Reterritorialisierungen. Jede Collage existiert als ein solches Linienensemble aus De- und Reterritorialisierungen. Sie ist nicht die Abbildung einer

Position, sondern das Ziehen von Linien, auf denen sich das Werden ereignen kann. Darin finden sich Kartographien von Begehren/Macht: Als Aktualisierung bzw. Dramatisierung ist die Collage nicht nur nichtlineare Verwirklichung, sondern auch Gegenverwirklichung, sie besteht als Flucht mit allen möglichen Reterritorialisierungen. So wie es jene Geste vollzieht, eine neue Position einzunehmen, die die Ökologie der abstrakten Atmosphäre in einen Vordergrund transformiert und die Potentiale des Werdens in die Macht, Positionen zu stiften, überführt. Sie ist aber auch die Modulation der atmosphärischen Kraft des Films. Wiederum besteht sie selbst als Milieu affizierender und rezeptiver Kräftebeziehungen, die sich singular-generisch<sup>646</sup>, also ereignishaft *und* als einen (affektiven) Zusammenhang stiftend aktualisieren. Dieses Denken der Emergenz ist hier nicht jenseits der Machtbeziehungen zu verstehen. Im Gegensatz zu einigen kritischen Einwänden, dass das Denken von Emergenz und Werden, ein Denken des Prozesses und der Relation machtfrei wäre, geht es hier um eine Form der Macht als Affektion und Rezeption sowie als unmittelbar mit der Wahrnehmung verbunden. Als solche ist sie nicht immer schon da, sondern reaktualisiert sich im Zusammenspiel mit einem komplexen Milieu, einer Ökologie von Kräften (Massumi). Macht ist dann ein Verhältnis und besteht wiederum nur als Verhältnis zwischen Affizierung und Rezeption. Dabei geht es weder um Macht als Ideologie, noch als Struktur, aber auch nicht um eine Agency des Subjekts allein. Macht als Feld sich affizierender, menschlicher und nichtmenschlicher physikalischer Kräfte betrifft genau die zeit-räumliche Schwelle der Aktualisierung. Onto-Macht ist dabei die generische Machtform, die sich auf die Abschöpfung von Potentialen richtet, also auf die Ereignishaftigkeit eben jener Umschlagpunkte von Virtualität in Aktualität durch Tendenzen und Affekte. Macht und Rezeption zusammen zu denken heißt daher, die Affektionen abstrakter Linien und Kräfte zu denken.

So, wie in Hülyas Collage Flächigkeit und Tiefe intra-agieren, beziehen sich Vorder- und Hintergrund der Wahrnehmung aufeinander. Wie Serien von Differenzen, zwischen denen sich ein „dunkler Vorbote“, eine Intensität im Milieu der Differenzierungen herausbildet, wie Deleuze die Ereignishaftigkeit eines Milieus als sein intensiv werden beschreibt,<sup>647</sup> ereignet sich die Affektion und damit die Aktualisierungstendenzen nicht als Realisierung des vorhandenen, sondern selbst als virtuelle Tendenz im Zwischen sich anordnender und dadurch formierender Machtverhältnisse. Nicht eine Form oder

---

<sup>646</sup> Vgl. Massumi: *Ecology*, S. 161f.

<sup>647</sup> Vgl. Deleuze: *Differenz*, S. 157.

Struktur, die realisiert wird, sondern das ungeformte, das Formen bildet, ohne je selbst völlig in dieser aufzugehen. Eben hier findet Mikropolitik als „Werden und Vergehen“<sup>648</sup> statt, z.B. in der Doppelheit von Annettes Collage als Frau-Werden und Ding-Werden. Jede Affizierung ist mit dem Außen verbunden, welches in ihr liegt und sie ist nicht bloß der Ausdruck. Daher setzt auch die Mikropolitik innen und außen in Beziehung. Jede kleine Intervention, eine *minoritäre Geste*<sup>649</sup>, verschiebt die Tektonik der Macht, auch wenn sie ihr nicht unbedingt entkommt, denn sie steht mit dem Außen in Beziehung. Onto-Macht ist auf diese Schwelle bezogen. Sie ist daher auf der Schwelle zu verorten, auf der nach Deleuze das Außen, die Strata und Schichten, die Klassifikationen und Normen zugleich als System nährt und übersteigt und umwälzt. Jede Collage besteht daher als spezifische Anordnung von Innen und Außen, Stratifikation und Flucht(linie). Die Ereignishaftigkeit der Wahrnehmung mit ihren spezifischen Affektionen und Perzeptionen wird aufgenommen und in Relation zu Handlungen und Affekten, die sie aktualisieren gesetzt: eine Mikro-Ökologie, ein Tableau (Diagramm) der Kräfteverhältnisse. Sie findet eine Form, die stets mit vorhandenen Erzählungen (eine abstrakte Frau, eine attraktive Frau, eine Kämpferin, Lara Croft...) eingefangen wird, diese jedoch auch transformiert und neu in Bezug auf andere Formen der Macht (Objektivierung/Subjektivierung, Queer-Werden, Stadt-Werden) anordnet. Hier wird die Subjektivierung zugleich *Form* weiblichen Ausschlusses *und* Transformation der Atmosphäre. Es scheint ein Moment auf, der eingefaltet wird in die Figur einer „starken Frau“, aber zugleich als gefühlte Möglichkeit nicht im Sichtbaren aufgeht. Strata und Außen sind nie vollkommen abgeschöpft oder verwirklicht. Aktualität und Virtualität bleiben auch in dieser Collage die zwei Seiten jedes Wahrnehmungsereignisses.

---

<sup>648</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 171,

<sup>649</sup> Vgl. zum Begriff der kleinsten bzw. minoritären Geste Fernand Deligny: *Ein Floß in den Bergen. Neben Kindern leben, die nicht sprechen. Chronik eines Versuchs*. Berlin: Merve 1980. Erin Manning schlägt für „kleinste Geste“ im Anschluss an Deligny die Übersetzung „minoritäre Geste“, *minor gesture* vor.

## 7.4.5 Simone: Angst und Onto-Macht



Collage von Simone zu *The Dark Knight*

Simones Collage verdichtet noch einmal stärker den Zusammenhang von Angst und Onto-Macht, der in *The Dark Knight* virulent ist. Gleichzeitig ist das Diagramm der Collage-Interview-Assemblage Simones jenes, das vor allem die Beziehung zwischen Sichtbarem und Sagbarem kartographiert.

Ich möchte im Folgenden mit einer längeren Passage aus Simones Interview einsteigen, die sich ergibt, wenn Simone nach einer Szene gefragt wird, die ihr in Bezug auf den Film im Gedächtnis geblieben ist:

hm: beschreiben welche denn (.)mir würde zum beispiel die mit dem boot einfallen [ja] wo die=wo die menschen quasi gespalten sind zwischen verbrecher und noch n paar guten also normalen bürgern und NUR normalen bürgern (.) und man dann als zuschauer davor sitzt und denkt oh nein jetzt jagen die sich gegenseitig in die luft [hmh] das hab ich ja auch relativ DRASTISCH gesagt ich GLAUBE nicht an das gute im menschen weil es einfach so IST jeder würde dann mehr oder minder unter druck sagen da drüben sind verbrecher die haben schon menschen umgeBRA:CHT her damit bumm [hm:] und dann bleibt allerhöchstens noch dieser ungewisse faktor ich KÖNNte mich damit ja jetzt selbst in die luft jagen: (.) also: man kann es nicht wirklich sagen gerade menschen MASSEN reagieren ohne kontrolle die SIND NICHT kontrolliert die geraten außer kontrolle die werden agressiv die werden gewalttätig allein das hätte dazu führen müssen dass das schiff in die luft geht (.) HAT es aber nicht (.) wahrscheinlich um den zuschauer zu enttäuschen (.) und auch den joker um dem in dem film wenigstens einen funken GUTES zu spüren [hm] und dem dann: n strich durch die rechnung zu machen (...)

andere menschen haben menschen gefoltert weil sie nur ne andere hautfarbe haben (.9 da fängt das schon da das macht für mich keinen großen unterschied das ist einfach (.) im menschen so drin und wenn man dann noch ne ganze MASSE HAT (.) da hätten nur 60% der leute amok laufen müssen: wie s in dem film auch eigen=eigentlich hätte SEIN sollen (...).

Vom Entschuldigungsgrund kommt sie anschließend darauf zu sprechen, dass es keine Auseinandersetzungen mit Gewalt in dem Film gäbe.

(...) man sollte sich auch damit auseinandersetzen und das hat ja dem: der FILM hat das einfach rausgezogen [hm] da das da kam nichts derartiges RAUS weder der joker noch der batman haben sich jemals entschuldigt wenn da irgendjemand MIT bei zu schaden kam (...)  
das das war war ne SCHÖNE scene weil sie spaß gemacht hat ihm dann zuzuSEHEN und sich dann einen abzugrinsen weil die ganzen anderen da total entSETZT waren [hmh] aber eigentlich kann man auch moralisch sagen das ist eigentlich RICHTIG so nur psychisch hätte ich das nicht wirklich erwartet [hmh] ich hätte erwartet die jagen sich in die LUFT (.) sind dann glücklich dass sie noch am leben sind und sagen danach erst ((verstellt die Stimme)) oh mein gott das war so furchtbar ich hab ja so darunter gelitten dass ich jemanden umgebracht habe und lassen s DANN anstatt auf ihre eigene SCHULDschiene zu laufen zu lassen dass sie dafür quasi auch verurteilt werden  
dann auf die PSYchische MITLEIDschiene laufen dass sie ((verstellt die Stimme)) ja so: geschädigt sind und dass sie ihr leben lang therapie brauchen weil sie ja nichts dafür konnten (.) [hmh] ÄH: (.) find ich DOOF (.) [hmh] also: das wäre einfach norMAL gewesen für mein verhältnis her.

Die Auseinandersetzung mit einer psychologischen oder wie es im Zitat anklingt eher psychologistischen Logik erscheint durch den anderen, gemeinsam mit der Gruppe, an der auch Simone teilnimmt, geschauten Film, *Red Dust* geprägt, in dem es um die Wahrheits- und Versöhnungskommission in Südafrika geht. In *The Dark Knight* geht es in dieser Szene um ein implizites juristisch-psychologisches Modell, man könnte sagen, eine Szene, die der Film nicht explizit zeigt. In der Inszenierung des afro-amerikanischen Strafgefangenen, der ‚überraschend‘ gegenüber der von Panik beherrschten Entscheidung der ‚bürgerlichen‘ Gefangenengruppe eine Wende herbeiführt, indem er den Zünder aus dem Fenster wirft und so die Zündung verhindert, wird dies manifest. Die Erzählung um Schuld verdeutlicht besonders, was grundlegend alle Collagen tun – sie repräsentieren nicht den Film oder seine Wirkung auf die Subjekte, sie operieren im affektiven Milieu und nehmen bestimmte Szenen und Atmosphären auf und improvisierte damit. Anhand dieser Passage wird eine Tendenz konturiert, die auch in anderen Collagen, sprachlichen Bilder und Aussagen zu finden ist. In Simones Collage und im Zwischen der Collagen-Interview-Assemblage geht es um die Spannung von Sehen, Wissen und Sprechen. Die Passage erzeugt zunächst eine Art ‚Corona‘, einen ‚Schein‘ des Films, indem sie ihn nicht spiegelt, sondern etwas, was in ihm vorkommt, ihm sozusagen zum Verwechseln ähnlich sieht, eine „semblance“<sup>650</sup> erzeugt. Es scheint, dass der Film über das erschlossen wird, was nicht unmittelbar in ihm vorkommt, aber

---

<sup>650</sup> „Its ‚likeness‘ is a force, an abstract force of life.“ Massumi: *Semblance*, S. 56.

auch nicht dem ‚Bedürfnis‘ des Subjekts entspricht, wie es in einem „uses and gratifications-Ansatz“ der Rezeptionsforschung der Fall wäre. Die Szene aktualisiert vielmehr eine implizite Operationsweise des Films. Sie steht damit in Verbindung, was in der Collage geschieht. So geht es darum, was man nicht sieht, was aber sichtbar *gemacht* wird. So zeigt das Bild rechts auf der Seite, welches die Hälfte des Bildes einnimmt, Menschen in einem Fluss und an dessen Ufer im Müll suchend.

(...) ich hab die bilder einfach nur geNOMMEN um unterschiede darzustellen hier das eine wo die menschen im schlamm arbeiten: was eigentlich nur afrikaner SIND: damit wollte ich eigentlich NUR (.) den ABGRUND der stadt der zum teil auch nur psychisch existiert darstellen (.) und deswegen steht hier auch unter schock dass die alle so in ihrem mehr oder minder DRECK oder in ihrem CHAOS dann versuchen ne geWISSE stabilisation zu finden.

Das Bild zeigt etwas, was der Film *nicht* zeigt, da er sich nur auf das Spiel zwischen ‚gut und böse‘ konzentriert. Die Collage ist daher auch eine Reflexion über gut und böse. Man sieht also gar nicht, worum es eigentlich geht, was dem ganzen Spektakel der Helden und Antihelden zugrunde liegt. Es bleibt ausgeklammert, was dieses ‚Chaos‘ eigentlich ist, aber da dies schließlich die Handlungen von Batman rechtfertigt, handelt der Film und enthalten seine Bilder virtuell diese Bilder, sie sind die ‚Wahrheit‘ des Films – so sind die Aussagen Simones interpretierbar.

man sieht NIE wirklich: dass diese stadt so richtig heruntergekommen ist das wird zwar immer geSAGT die stadt ist SCHLECHT und heruntergekommen und alle sind verdorben und sehnen sich nach HOFFNUNG {{bei manchen sieht man das ja auch}} man sieht, ja genau hier sieht mans WIRKLICH deswegen hab ich das bild dann einfach genommen ok menschen die irgendwo nach glück suchen: ähm: und sei es nur GELD um vorwärts zu kommen in der anderen STADT sah man ja hier in diesem: ich weiß nicht wer ist das ähm keine ahnung ARMEEBILD wo die halt nach nach ruhm und glanz aussehen (.) das ist ja eigentlich das eigentliche BILD der STADT <<unv>> son schickimicki REICH und TOLL und man sieht nur zwischendurch wie der BATMAN der ja eigentlich auch jede menge geld hat dann gegen das BÖSE kämpft: ähm hier und da n paar verrückte und n paar mafiosos man sieht aber jetzt NIE dass die ganze stadt anfängt sich gegenseitig zu plündern dass überall bürgerkrieg herrscht oder dass die menschen auf der straße sitzen und betteln das SIEHT man NICHT man sieht nur jede menge teurer AUTOS: und äh große hochhäuser und banken und mafia und viel geld s: kommt alles noch nicht wirklich rüber man VERTRAUT also darauf die stadt is ja SO: runtergekommen nur wegen den BÖSEN (.) und deswegen habe ich dann einfach dieses bild symbolisch dafür genommen (.) weil es sonst halt nicht auftaucht

Dieses Motiv tritt in Variationen wiederholt auch bei anderen Teilnehmerinnen auf, wie z.B. bei Anna (wie man sehen wird) und bei Markus, dessen Collage sich dem Chaos in den Dingen und kulturellen/sozialen Anordnungen widmet. Die Aussagen mehrerer

Teilnehmer\_innen beziehen sich auf ein im Film implizites anthropologisches Modell: Chaos, so vermittelt es der Joker, liegt im Menschen, man müsse es nur befreien, entfesseln. Anna nennt dies „das Böse im Menschen herauskitzeln“, was das Ziel des Jokers ist. Für den Joker selbst ist das Chaos ja durchaus sehr positiv besetzt, er nennt es „fair“. Das Motiv des entfesselten Chaos wird im Film inszeniert, jedoch ist es die Frage, wie es konnotiert wird: als prä-kulturell oder sozial, als in der Sozialität selbst liegend oder als Komplexitätsgenerierend, wie es Guattari für die ständigen Austauschsysteme zeitgenössischer Maschinensysteme mit dem Chaos beschreibt.<sup>651</sup> Chaos und Ordnung müssen keine Dichotomie bilden, die sich in stabil, instabil oder schöpferisch (emergent, formierend)/zerstörerisch auflösen lässt. Viele Collagen stellen ja genau dies in Frage.

Der Joker herrscht, so Simone jedoch mit der Angst des Terrorismus und nicht mit einer Bejahung des Chaos: „weil er halt: uns vor augen führt wie machtlos man is: im angesicht der angst (.) der nutzt das auch der macht das STÄNDig der lässt die menschen im psychologischen spiel auf dem schiff gegeneinander antreten.“ An anderer Stelle sagt sie: „er setzt die Menschen unter Angst“.

Diese Angst macht aus der Stadt eine „Stadt der Affen“, wie es auf der linken Seite unten in der Collage heißt.<sup>652</sup> Für Simone war es überraschend, dass die Menschen sich auf den Schiffen nicht in die Luft gesprengt haben. In der Anerkennung von Leid und der eigenen Schuld – keinesfalls aber in der psychologischen (hier: psychologisierenden) Entschuldung – liegt eine Art Menschwerdung, so könnte man interpretieren. Die, die zu den „60%“ gehören, die „Amoklaufen“ (Simone), haben das nicht unter Kontrolle, was allen Menschen zugrunde liegt. Aber die Anerkennung dessen ist für Simone das, was sie gegenüber diesen abhebe, die alles „nur“ durch Psychologie begründen. Dass die Menschen in *Gotham City* sich durch die Gewalt, die sie mit Gewalt bekämpfen, ebenfalls „nieder“ und „affenhaft“ (Simone) verhalten, deutet ebenfalls auf diesen Diskurs der Entmenschlichung hin, wie auch das sich über die gesamte rechte Hälfte erstreckende Bild zeigt. Fast unmerklich werden die Menschen visuell auf diesem Bild von ihrer Umgebung aufgenommen und Ununterscheidbarkeitszonen visuell inszeniert. Simone sagt (s. O.), sie versuchen Halt zu finden und sich aus dem Chaos zu befreien. Das, was unter der gesellschaftlichen Oberfläche liegt, wird durch Angst nicht freigesetzt, sondern produktiv und anreizend erzeugt.

---

<sup>651</sup> Vgl. Guattari: *Chaosmosis*, S. 110.

<sup>652</sup> Leider ist das Bild etwas abgetrennt worden beim Scannen.



Über dem Schriftzug „Die Stadt der Affen“ ist eine Szene aus einer TV-Serie über Militär-Ermittler\_innen abgebildet. Für Simone verkörpert dies das „Polizeiheldentum“, die „tolle, zweite Macht“. Das „schlafende Ungeheuer“ (Collage) bezeichne hingegen die Mafia, die nur nachts „rauskriecht“. „Wer hat das ausgeheckt“ (Collage) stellt die Frage, wer hinter dem jeweiligen Plan des anderen steckt, so Simone. „Retter“ (Collage) ist zwischen „gut und böse“ aufgeklebt, daneben: „wenig heldenhaft“. Sie beschreibt es ironisch als „das perfekt makellose Subjekt“.

„Licht im Dunkeln“ (Collage) bedeutet, „Leute, die einfach nur aufsteigen wollen und dann doch der Retter sind“ (Interview) also „Licht im Dunkeln“ darstellen. Das heißt, es handelt sich um Mitarbeiter\_innen der Polizei, die nur auf Karriere oder (mediale) Aufmerksamkeit spekulieren, darin aber doch etwas Gutes oder Nützliches für die Gemeinschaft vollbringen. „Die, die plötzlich aufsteigen“ (Interview) bezieht sich auch auf diesen „Erfolg, der aus der Stille kam“ (Collage). Simone beschreibt damit, wie etwas „Niedereres“ (Interview) zum Vorschein kommt. Etwas ist immer schon da: Das Chaos und eine Bewegung wiederholt sich sprachlich und visuell, man wird zum Menschen, man wird zum Tier: Menschen sind „nun einmal so“ (Interview). In dieser Aussage werden Menschen einerseits durch Eingeständnisse zum Menschen andererseits sind sie immer schon Mensch, denn im Inneren oder unter der Oberfläche ist der Mensch böse. Der Joker erzeugt Gewalt, die innerfilmische Ebene wird dreidimensional durch die Zuschauer\_in: nicht nur entsteht hier Onto-Macht durch den Joker im Film, sondern die Onto-Macht der Wahrnehmung wird in diesen Aussagen/Bildern zur Kraft der Aktualisierung.

Die Menschen werden also Tiere, doch Angst und Gewalt verbleiben nicht „im“ Film. Wie Hülyas Collage nimmt Simones Collage Potentiale auf und schließt sie durch eine bestimmte Darstellung ein. Jede Collage hat bestimmte Konzepte, Motive und Erzählungen aus dem Film genommen und in einen differenten Zusammenhang gebracht. Unterschiedliche Konzepte haben einen neuen Kontext erhalten. Die Konzepte werden als Ideen dramatisiert, sie werden selbst zu Prozessen des Durchlaufens von Diagrammen von Sichtbarkeit und Sagbarkeit. In Simones Collage-Aussagegefüge faltet sich die ontogenetische Macht der Sichtbarmachung, die allen Collagen immanent ist: sie inflektiert und affirmiert die Kraft der Aktualisierung. Etwas wird sichtbar gemacht, was vorher nicht sichtbar war. Das Elend in all seinem glanzlosen Realismus (Collage, rechte Seite), wie es dem Film eigentlich zugrunde liegt (Interview). Nicht nur im Film, im Menschen ist das Niedere, auf das er/sie regrediert („die Stadt der

Affen“) vorhanden und Joker „führt uns vor Augen, wie machtlos man ist“: „im Angesicht der Angst“. Etwas, was im Menschen als bekannt voraus gesetzt wird, ist essentialistisch, immer schon gegeben. Dennoch muss es gezeigt und produziert werden. In den Bildern hier, wird ein potentiell rassischer Nexus mitkartographiert, der zwischen dem Film und den Ausdrucksmitteln, den Bildern der Zeitschriften sich in dieser Sichtbarmachung und Produktion abzeichnet. Sie kartographiert dies in einer anthropologisierenden Beschreibung, in der es mit den Affen in Zusammenhang gebracht wird und diese wiederum mit dem entsubjektivierenden Elend (bzw. dem Versuch, sich daraus zu befreien, und eine „gewisse[n] Stabilisation“ zu finden).

Die Angst funktioniert in Simones Collage als Klima (Milieu) der Stadt, diese wird als „heruntergekommen“ (Interview) und als „Verdorbenheit“ dargestellt. Das Bild der Menschen, die in dem Müll-Fluss suchen, ist für Simone eine Art „psychischer Abgrund der Stadt“, wie sie sagt. Psychisch wird hier für die Unsichtbarkeit des Elends und für das, was die Zuschauer\_in nicht sieht verwendet.

was psychisch ist auf jeden FALL das WIRKT ja noch das is aber auch gewWOLLT [hm] und die filmemacher jetzt von äh batman die haben da auch jede menge äh=oft damit gespielt [hm] haben da jede menge effekte reingesetzt: wo=die haben mit ABSicht ja den joker dann so mit dem messer ansetzen lassen: ((räuspert sich)) bei verschiedenen personen: damit die leute ANGST kriegen (.) [hm] und es dann aber nicht geZEIGT: das is: zum teil auch ABSICHT (.) sonst hätten sie ja nur zeigen müssen wie zum beispiel dieser dicke mann mit der bombe im bauch dann richtig explodiert (.) das wär ja auch gegangen mit ner gummipuppe oder so was DARzustellen mit viel BLU:T das geht ja AUCH: das schaffen die bei saw ja AUCH

Die „Psyche“ wird so in der Collagen-Interview-Assemblage als abstrakte Unsichtbarkeit konzipiert. Angst ist ein psychisches Phänomen der Stadt, nicht des Individuums allein, es ist die Atmosphäre, wie es Massumi für die Wahrnehmungsform der Angst im Klima nach 9/11 beschreibt. Angst, folgt man den Aussagen Simones, ist Teil der Sichtbarkeit aber auch der Unsichtbarkeit. Sie ist Teil des „psychischen Abgrunds der Stadt“, aber auch der sichtbaren Sphäre des Films. Angst selbst erscheint als Onto-Macht der Aktualisierung und Virtualisierung.

#### **7.4.6 Angst und Ontomacht**

Angst und die Machtform der *Preemption* spielen eine aufeinander bezogene Rolle in der gegenwärtigen Krisen-Ökonomie. *Preemption* nennt Massumi an anderer Stelle die produktive Seite der „Onto-Macht“, die Dinge aus einem virtuellen Anfang heraus in einen manifesten Bedrohungszustand versetzt und dabei erneut die Virtualität der Angst

befeuert. Onto-Macht ist jene Macht, die sich auf den Anfang bezieht, die Dinge über einen *Threshold*, eine Schwelle der Virtualität aktualisiert. Onto-Macht ist die selbst *okkurente* Macht des Anfangs, die, so Massumi, seit 9/11 aktualisiert und intensiviert worden sei. Angst ist in ihrer autonomen Form „ihr eigener Anfang und ihr eigenes Ende“, sie ist in ihrer „selbstreflexiven Fähigkeit die Bedrohung ihrer selbst“<sup>653</sup>. Preemption ist so die mimetische Vorwegnahme eines Bedrohungsereignisses, welches aufgrund einer virtuellen Bedrohungsangst die Zukunft determiniert.

Onto-Macht reguliert Potentiale, die auf der Schwelle von Virtuellem und Aktuellem existieren, es ist die Macht, sich auf eine Schwelle zu beziehen. Gleichzeitig ist sie selbst nicht homogen und substanzial, sondern eine virtuelle Macht, die im Zusammenspiel anderer Kräfte und Mächte ko-emergiert. 9/11 ist also nicht als ihr Ursprung zu denken, sondern als eine Aktualisierungstendenz.<sup>654</sup>

Durch *Preemption* wird die Aktualisierung nicht einfach unterdrückt, sondern reguliert, indem das übersättigte Potential in einer bestimmten Form der Aktivität gelenkt wird. Hier geht es weniger um das von Foucault angedachte Prinzip der Normalisierung einer Bevölkerung, sondern ihrer Aktivierung.<sup>655</sup> Die Angst antizipiert in ihrem autonomen Werden immer schon die Zukunft, jedes überbordende Potential, das sich fühlbar macht, speist sie in eine intensivierte Wahrnehmung ihrer selbst ein. Massumi bezieht sich in „Angst (sagte die Farbskala)“ auf die von der Bush-Administration eingeführte und über Nachrichtensendungseinblendungen verbreitete Farbskala, die durch ihr Dauerchangieren zwischen orange (gefährlich) und rot (sehr gefährlich) eine Modulation im Milieu der Angst erzeugte, die sich gegenstandslos und eigenständig als affektive Tönung in der „kollektiven Individuierung“<sup>656</sup> der Bevölkerung einnistete und sich jedes Potential des Anfangs als Veränderungspotential zu ihrer Wahrnehmungsintensivierung einverleibte.<sup>657</sup>

Unabhängig von ihrer konkreten Bedeutung beherrscht die Angst die Anfänge und Ausdrücke: Sie wird selbst-verstärkend. In der Vorwegnahme der Handlung aufgrund eines gefühlten Potentials wird die preemptive Handlung immer richtig gewesen sein, ihr

---

<sup>653</sup> Massumi: Angst, S. 127.

<sup>654</sup> Massumi: Future Fact, S. 62.

<sup>655</sup> Ebd. S. 113.

<sup>656</sup> Massumi: Angst, S. 128.

<sup>657</sup> Die Onto-Macht der Angst ließ die *Preemption* über die personelle Instrumentalisierung der Bush-Ära zu jener Obamas herüber wachsen, wo *Preemption* von einem militärisch präventiven Handlungsgebot zu einer übergreifenden Strategie wurde, die sich jenseits politischer Persönlichkeiten verselbstständigte und sich zu einer Dauermilitarisierung des *War on Terrorism* zu einem *Long War* verstetigte. Vgl. Massumi: Future Fact, S. 60-63.

selbstlegitimierender Anfang liegt also in einer Zukunftsvergangenheit<sup>658</sup>, die die lineare Zeitlichkeit außer Kraft setzt, und eine neue Zeitlichkeit, die nonlinear auf sich selbst rekurriert, einführt. Preemption beschreibt, bezogen auf den Anfang, eine Zukunftsvergangenheit, eine Herrschaft, die sich durch retrospektive Berufung auf ein Potential, das man nie leugnen kann da gewesen zu sein, stets als wahr erweisen wird.<sup>659</sup> Preemption produziert letztlich ihre eigenen Bedrohungszustände, wird also zum Auslöser und Feedbackloop ihrer eigenen Handlung. Die sie begründende Angst muss schließlich kein Ereignis mehr zum Auslöser haben: Sie virtualisiert sich, indem jede potentielle Veränderung als tatsächliche Ursache eine mögliche Bedrohung befeuert. Angst wird so von einer äußeren Bedrohung zu einer „Existenzweise“, die sich selbst am Leben erhält, sie wird, so Massumi, ihre eigene Wahrnehmung und zugleich das Objekt dieser Wahrnehmung.<sup>660</sup> Angst kolonisiert das Potential des Lebens, anzufangen, sie „überfällt“ die Kraft des Lebens zu emergieren:

Full spectrum power preempts threat by counter-producing its own systemic effects in its stead, in a supplanting of incipience. Its business is to induce potentially systemic counter-effects through an alter-emergent incursion of change conditioning force of nature. (...) Preemptive power is environmental power. It alters life environments conditions of emergence.<sup>661</sup>

Der Neoliberalismus, wie Foucault ihn konzipiert hat und auf den Massumi referiert, ist kein System, welches holistisch oder ideologisch aus einem Gleichgewicht heraus operiert, er basiert auf der Krise, auf einer Kultur der Gefahr, die, wie Foucault schreibt, Individuen derart konditioniert, „ihre Situation, ihr Leben, ihre Gegenwart, ihre Zukunft usw. als Träger von Gefahren zu empfinden“<sup>662</sup>. Diese „Kultur der Gefahr“<sup>663</sup> erscheint bereits im 19. Jahrhundert. Heute basiert die neoliberale Gouvernamentalität nicht mehr auf der Ausrichtung auf die Norm, sondern auf die Perpetuierung der Krise, sie reitet, so Massumi, auf Wellen der Metastabilität und der Katastrophe. Norm und Ausnahme, Sicherheit und Gefahr sind weniger die Gegensätze über die regiert wird – die Katastrophe wird nicht mehr ein- oder ausgeschlossen, sie wird „überfallen“: als „riding

---

<sup>658</sup> Massumi: *Future Fact*, S. 53.

<sup>659</sup> Ebd.

<sup>660</sup> Massumi: *Angst*, S. 124.

<sup>661</sup> Massumi: *Ecology of Powers*, S. 167.

<sup>662</sup> Michel Foucault: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernamentalität*, aus d. Franz. übers. v. Jürgen Schröder. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 101.

<sup>663</sup> Ebd.

the wave-crest of everywhere apparent chaos (...) and to capture the exception and incorporate it (in both senses of the word)<sup>664</sup>.

Während sich Bio-Macht bzw. Gouvernementalität auf ein aktuelles Milieu bezieht, setzt Onto-Macht an der virtuellen Schwelle zwischen Aktualität und Virtualität an,<sup>665</sup> und richtet sich daher nicht auf das Territorium, sondern das „Proto-Territorium“<sup>666</sup> des Lebens, um dieses bereits und gerade als Anfangspotential zu inkorporieren.

#### 7.4.7 Onto-Macht und Bildpolitik

Die ontogenetische Kraft geht nicht von einzelnen Personen aus, sie ist keine Verhandlung individueller Konstellationen. Die Kräfte sind transversal, sie ziehen sich durch das Ökologische, das Soziale und das Psychische:<sup>667</sup> Durch das Elend, durch „arm und reich“ und das Psychische als Raum der Unsichtbarkeit. Die Angst aktualisiert sich in spezifischen, individuellen Konfigurationen im Film, aber das heißt nicht, dass sie sich darin erschöpft. Dies sind Momente ihrer Aktualisierung. Die Angst existiert als virtuelle Form. Das, was im Interview und in der Collage jeweils aufgenommen wird, ist nicht lediglich die aktualisierte Form, sondern sie knüpft am Affektiven an. Das Collage-Aussagegefüge knüpft an Affekte an und vervielfältigt diese, z.B. indem sie die Szene auf dem Boot weiterspinnet, wie im obigen Zitat anklang. So entstehen neue Konstellationen von Affektivem, Sichtbarem, Sagbarem und dem Aussagegefüge. Zugleich schließt Simone in diesem Interview die spekulativen Bewegungen des Films. Diese und die spekulativen Bewegungen der Collage werden wiederum kodiert und signifikant gedeutet. Die Onto-Macht des Films wird verstärkt.

Starke moralische Aussagen in dem Interview werden durch die Bewegungen des Spekulierens befeuert und Potentiale, die selbst durch Emergenz bzw. den Film erzeugt werden eingefaltet. Die Collage dient hier als Diagramm des Gesprächs: So nutzt Simone die Collage, um eine Version des Films in Relation zu diesem zu konstruieren.

Ich möchte noch einmal auf die problematischen Verfahren der Sichtbarmachung der medialen Materialien – sowohl der Zeitschriften als auch *The Dark Knight* selbst – verweisen, die die Collage kartographiert. Die linke Seite der Collage widmet sich der Ordnung, die Schrift, die Simone einträgt, ähnelt der Rolle der Polizei als Stratifizierung, sie schafft Ordnung, kodiert und diszipliniert. Während die Polizist\_innen weiß sind,

---

<sup>664</sup> Ebd. S. 176

<sup>665</sup> Massumi: *Ecology of Powers*, S. 167.

<sup>666</sup> Massumi: *Ecology of Powers*, S. 164.

<sup>667</sup> Vgl. zu den drei Bereichen der Ökologie Félix Guattari: *Die drei Ökologien*. Wien: Passagen 2012.

haben die Menschen im Schlamm eine dunklere Hautfarbe. Die Polizeikräfte sind Teil des Chaos, sie sind jedoch privilegiert angeordnet: Sie spielen sich in den Vordergrund, wie Simone es beschreibt. Auch dies drückt den Rassismus der medialen Bilder in der Konstellation der Bilder aus. Diese bleiben, analog zur Überschrift in der Collage „im Dunkeln“. Licht im Dunkeln ist auch eine koloniale Metapher: Erleuchtung, Leuchten ins Dunkel bringen. Was bedeutet also Sichtbarmachung und die Onto-Macht der Collage? Was man in *The Dark Knight* nicht sieht und was Simone als „psychischen Abgrund“ zeigt, sind Arme, Schwarze und Ströme. Es geht um eine bestimmte Form der Sichtbarmachung: Mit dem Chaos, in dem Bild des verhüllten Schwarzen wird ein rassistisches Dispositiv der Sichtbarkeit aufgezeigt.

Simones Collage entsteht als ein Feld von ontogenetischen Machtformen als Sichtbarkeitspolitiken in einem bestimmten Spektrum, welches Chaos und Ordnung als arm/reich, individualisiert/entindividualisiert und westlich/nicht-westlich anordnet. Zunächst einmal könnte es sich um ein Einklagen dessen handeln, was der Film nicht zeigt. Dies sieht man auch in Hülyas Collage. In ihrem Fall wären das ‚starke‘ Frauenfiguren und Identifikationsfiguren für weibliche Zuschauer\_innen. In dieser Collage geht es jedoch um das, was wir nicht sehen, was aber vom Film sprachlich und diskursiv ganz zentral ist und als das Elend der Stadt aufgerufen wird. Man sieht allerdings in *The Dark Knight* keine Nicht-Weißen, die im Müll suchen. Individualisiert werden nur die Weißen Polizisten: Die linke Seite stratifiziert das, was man nicht sieht und macht die rechte Seite (die man wiederum in der Collage sieht) sichtbar. Da alle Hauptdarsteller weiß sind und mehr oder weniger reich, ist das, was „wir nicht sehen“, möglicherweise einfach Armut. Und diese ist in vielen Magazinbildern der Zeitschriften, die zur Verfügung standen dunkelhäutig kodiert bzw. Teil eines naturalisierenden Nexus von Armut und Nicht-Weißer Hautfarbe. Man sieht im Film keine massenhafte Armut aber diese wird in dem Bild stratifiziert und als bestimmte koloniale Sichtbarkeitsform hervorgebracht. Gleichzeitig ist dies aber nicht einfach ein Dispositiv oder Teil des Dispositivs *The Dark Knight*, sondern ein Diagramm der Sichtbarkeiten, welches in das Feld des Erscheinens integriert ist und Affizierungspotentiale des Films, als das, was Angst macht, aufzeigt.<sup>668</sup> Dabei intensiviert die Bildauswahl den inhärenten Rassismus, indem sie auf die Vermassung schwarzer und die Individualisierung weißer Körper hinweist (bzw. durch die Entindividualisierung in dem Bild mit dem schwarzen

---

<sup>668</sup> Der nächste Film in der Nolantrilogie wird dies dann auch zum Thema machen und eine Erhebung gegen eine reiche Elite zeigen, zu der auch Bruce Wayne alias Batman gehört.

kapuzentragenden Mann). Hier sind deutlich Eindrücke aus *Red Dust* in die Rezeption von *The Dark Knight* eingeflossen. An anderer Stelle im Interview verweist Simone auf die mangelnde Auseinandersetzung mit der Gewalt, was ebenfalls auf eine Überschneidung und ein Interferenzmuster beider Filme und Interviewsituationen verweist. Dies ist nicht verwunderlich, da das gleiche Setting für einen anderen Film verwendet wurde, der sich expliziter mit Rassismus und Ausschluss auseinandersetzt, allerdings in einem anderen Kontext. Es gibt in *The Dark Knight* nur abstrakte Gründe für ‚Gut und Böse‘, keine Sozialen. Geld wird zwar in Form der Korruption aufgerufen, nicht jedoch als die Gemeinschaft und sogar die soziale Ordnung von innen her bedrohendes Problem. Die Rezeption bezieht hier das weitere Milieu (Kontext) mit ein, beide Milieus (der Filme) haben sich im Forschungssetting überschritten, denn es bestand darin, die in der Anordnung zweier Filmscreenings mit je einer Gruppe zu sehen und zu diskutieren. Man kann sie rückwirkend nicht aus den Aussagen und Bildern subtrahieren. Das heißt aber nicht, dass ein Machtkonnex aus Aussagen und Un-/Sichtbarkeiten nicht auch im Zusammenhang von *The Dark Knight* virulent wäre.

Gleichzeitig sieht man weder Massenarmut noch Schwarze Hauptdarsteller\_innen. Die Collage macht so darauf aufmerksam, dass mit Ausnahme der Figur Lucius alle Hauptrollen mit Weißen Männern besetzt sind. Die Menschen, die im Müll suchen, sind als Einzelpersonen unscharf im Bild, als Personen unsichtbar, entindividualisiert. Zwischen dem sichtbaren Commissioner Gordon ist „der Retter“ (Collage), also Batman angeordnet. Simones Collage macht den affektiven Hintergrund des Films sichtbar und aktualisiert die virtuelle Angst wiederum unter Sichtbarmachung eines rassisierenden Dispositivs der Sichtbarkeit der Magazinbilder, welches Schwarze (nichteuropäische) Armut zeigt. Die Onto-Macht des Films wurde aufgenommen und mit einem anderen nämlich dem Sichtbarkeitsdispositiv weißer, männlicher Individuen verknüpft.<sup>669</sup>

Eine Interferenz von Kräften und Mächten wurde als Tableau von Sichtbarkeit und sichtbar gemachter Unsichtbarkeit in Beziehung gesetzt. Auf die Rolle des, neben dem Ingenieur Lucis, einzigen Schwarzen, dem Strafgefangenen auf dem Boot, der den Zünder aus dem Fenster wirft, geht Simone in der langen Eingangspassage ein. Es ist in dieser Szene, in der der Film auf seine eigene Unsichtbarmachung Bezug nimmt und diese in Form eines Schwarzen Mannes reaktualisiert: Es ist zwar dann eine Wendung, die dieser herbeiführt, denn der vermutlich gefährliche Strafgefangene wird als derjenige

---

<sup>669</sup> In Kapitel 10 werde ich auf die Gesichtsmaschine (Deleuze/Guattari) weißer Männlichkeit zurückkommen.

gezeigt, der den Zünder aus dem Spiel nimmt. Er ist jedoch auch eine Personifizierung des Unsichtbaren, welches sichtbar gemacht wird. Die Rede von der Bedrohung der Stadt und der Kriminalität bekommt hier ein Gesicht jenseits des Jokers. Das unsichtbare Chaos erscheint so als Schwarz. In der gleichen Bewegung verschiebt der Film in diesem Auftritt eine positive Enttäuschung des Stereotyps und des antizipierten Klischees. Er gibt der Unsichtbarkeit des Elends und des ‚Verbrechens‘, über das ja immer wieder ein Diskurs angereizt wird, ein Gesicht bzw. eine Hautfarbe, um sie im gleichen Moment umzukehren.

Es geht mit dieser Lesart der Collage nicht darum, die Ängste als subjektiv zu rekodieren und als Subjekt hinter der Collage als rassistisch zu entlarven. Vielmehr äußert sich durch einen Komplex aus sichtbaren Materialien hindurch eine Verknüpfung von Dispositiv und Diagramm. Das Diagramm kartographiert hier durch eine Intensivierung einen Konnex aus bestimmten Kodierungen. Indem es um die Sichtbarkeit selbst geht, wird diese auch als eine bestimmte Aufteilung in Masse und Individuum, Armut und Reichtum bzw. Glanz und Elend markiert.

Die ontogenetische Kraft der Aktualisierung flektiert sich als Verschaltung mehrerer Konstellationen: Sie macht *etwas* sichtbar und schreibt eine bestimmte Ordnung der Sichtbarkeit ein. Dabei wirken anreizende, produktive und regulative Verfahren zusammen. Im Spannungsfeld des Interviews und der Collage und innerhalb der Collage selbst zeichnen sich immanente Linien ab. Hier zeigt sich die Collage nicht nur als Vermessung einer abstrakten Form der Wahrnehmung, sondern der hervorbringenden und zugleich regulativen onto-genetischen Kraft im Register des Hochglanzblockbusters und seiner Paradoxien. Dies sind keine intentionalen *oder* unbewussten Prozesse, sondern die Komplexität der Macht als Dispositiv und Diagramm, d.h. als hervorbringende und transformierende, aktualisierende und intensivierende Macht, die sich durch andere Machtkonstellationen, die sie zugleich aktualisiert, ausdrückt. Es sind Effekte der Kritik, die hier erscheinen und sich als Spannungen zwischen Bild und Aussage, Implizitem und Explizitem verknüpfen lassen. Dies erscheint als immanente Kritik, die sich in und durch die Materien und Problemkomplexe des Films artikuliert und nicht zwangsläufig ein kritisches Subjekt voraussetzt. Indem sie Prozesse und Diagramme durchlaufen können die Affekte und ihre Modulation selbst im Prozess der Collagenerstellung und des Interviews kritische Effekte zeitigen.



## 8 Bilder B/begehren: Wahrnehmung und die Kräfte der Wiederholung

In diesem Kapitel entwickle ich den bereits eingeführten Begriff des Begehrens weiter, vor allem des Begehrens als Rezeptionsprozess. Die Erfahrung soll dabei als Intensivierung und als Konstitution eines Begehrens in der differierenden Wiederholung beschrieben werden. Um dies zu argumentieren gehe ich vor allem auf eine besonders auf die Atmosphäre von *True Blood* abzielende Collage ein, die ich noch einmal in Kapitel 9 zu Fragen der Bewegung aufnehmen möchte und mit Danas Collage vergleichen werde, um zwei intensivierende und kinästhetische Wahrnehmungstechniken aufzuzeigen. An Michaels Collage zeige ich, dass sich, wie in Danas Collage, Prozesse finden lassen, die bestimmte Themen intensivieren, aktualisieren und zugleich abstrahieren. Die Wiederholung durch Collage und Aussagen entfaltet eine Steigerung der Kräfte und ist nicht als sekundäre und abgeleitete Rezeptionsleistung des eigentlichen Produkts (der Serie) zu verstehen. In Kapitel 5 wurde die Rezeption in Bezug auf Danas Collage u.a. als Abstraktion beschrieben. Abstraktion ist hier zugleich eine Subtraktion/Aktualisierung, aber auch das Erzeugen von einem *Mehr* der Wahrnehmung, das nicht im Gegenständlichen aufgeht.

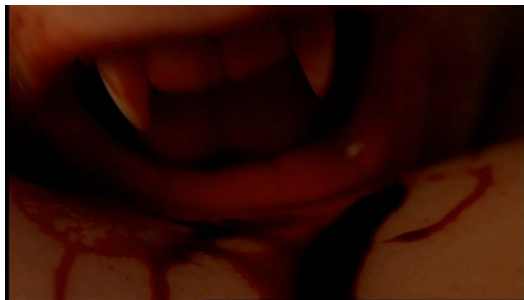
Mit Parisi wende ich die Frage der Dramatisierung auf die sexuellen Differenzierungen und Begehrensprozesse von Michaels Collage zurück. Zum Abschluss dieses Kapitels komme ich durch die Diskussion „Queerer Dramatisierung“ (Parisi) auf die Frage zurück, wie mit sexueller Differenz und Gender methodisch im Anschluss an Deleuze/Guattari verfahren werden kann und stelle Theorierezeptionen durch Elisabeth Grosz, Luciana Parisi und Claire Colebrook dar.

### 8.1 Collage Michael

Ich beginne mit Michaels Aussagen zu seiner Collage sowie zu *True Blood* und beschreibe anschließend die Collage durch die in der Präsentation und Diskussion entwickelten Konzepte.



Collage Michael zu *True Blood*



Lippen in *True Blood* (Filmstills)

Michael: I was really affected with [sic] the lights; really with the neon lights, the aesthetics especially in the bar, in the Merlottes, so I picked these street lights and also the – you can see it here – lights from the gambling hall. And also the atmosphere, this really hot atmosphere, like, everybody is sweating all the time...when they are working, when they are doing the road work... or Sookie, she is lying in the chair in the garden and also at the bar. And Sookie has over the whole series, she is wearing nothing else than hot pants. It is these aesthetics of the south; it is really tropical. So I, ehm...had these connected to the colours of red and darkness. So these things I wanted to bring in the collage. So I don't chose like special pictures standing for something but more like the colours combined with the skin and the darkness, shadows and the lights

Dana: Shadows, again

Julia: So you were looking for images of light and shadows?

Michael: No, I wasn't really looking for it. But...a bit here with the musician, but also the bright streets with the dark houses

Thomas: And you tore things as well rather than cut

Michael: Yes, I started cutting the things, so it has several layers as you can see, these are things behind the things you can see. But then, yeah, I think because it was faster. But the white from the tearing is a bit disturbing now

Thomas: I wanted that for mine. I was trying to get as much white as possible. I wanted a lot of white

Robin: Yeah it's kind of a nice distraction. There is the distinction between one image and the next especially in areas that were dark and that's actually in watching even the projection sometimes. Things drop out and you cannot like tell where someone's face ends and what is behind them. (Michael, andere: yeah) And this is true for like the whole series. There is a sense of like not being sure what is going on. And 90% of the show takes place at night because the vampires are not out during the day, so...

Julia: it is also...has it frightening parts – like the lips?

Robin: Aha yeah they are really aggressive

Michael: Yes

Tom: Very impressive

Lachen

Tom: But the dices are really ...the dices? The jelly dices. It's really pertinent. Those in the middle

Julia: What's what is in the middle?

Tom: The jello dices

Julia: It's jelly, ah

Michael/Tom: Or something jelly-like

Michael: Or lipstick, I don't know what it is

Julia: But it's also really, it has the materials from the inside, you know when its spreading all over the place. But is is also really defined

Andere: Aha

Michael: I think it looks like ice, like coloured ice. Like the aesthetics of the bar

Julia: Yeah

Tom: Yeah, it's true, it's melting, everything is melting, the city, the people in the city...

Maria: There is this like kind of well I don't know maybe I'm just seeing it, maybe it's not there...

Lachen

Maria: There's these kind of like...ah...snail form. Like kind of goes there and it ends in the middle like this beginning and than down and goes inside, ends in the jelly. It has movement

Julia: I thought exactly of that movement when I made the collage. It's no movement in the series

Lachen

Maria: And I don't know if it's there or if it is just my way of seeing it.

Julia: I see it, too

Allgemeine Zustimmung

Maria: I really don't know what it is

Julia: No it's there

Sonja: I see a center and like a flow and a movement [sie zeigt, wie der Wirbel verläuft]

Thomas: But you were going it the other way around

Dana: Oh that's interesting

Sonja: I see the red cube as a center

Lachen

Maria: Yeah that would be going from inwards to outside. For me it is like a wheel so it goes like a wheel from out to in. Like the force is going in, something inside is fffft (saugendes Geräusch) doing that to the image in a way. That's scary

Lachen

Julia: Like immersion?

Maria: Yeah like a force here and than it is doing fffft.

Tom. Like a vortex or something?

Julia: Like it sucks you into it?

Tom: Like the water in the bath tube?

Maria: Yeah

Julia: Yes

Maria: Sort of. It brings out a little vertigo when I look at it, that image. It hasn't happened with other images, like...but this one makes so for me it's not about the images at all. So there's lips and there's street...for me it's more about the sensation that kind of goes like that. And I say it gives me vertigo because somehow I feel like it can pull me in but maybe I'm tired.

Dana: Cool

Julia. Cool, thanks.

Ausgehend von der Präsentation und Deutung in der Gruppe entfaltet sich eine Debatte um die spezifische Bewegung, die die Collage erzeugt, indem sie die Bilder wirbelartig anordnet. Ich möchte mit dieser Bewegung und dem gemeinsam erzeugten Konzept des Strudels beginnen und dann weitere Dimensionen beschreiben. Hauptsächlich Maria, aber auch Sonja und anderen, berichten von ihrer Erfahrung, dass sie die Collage als immersiven Strudel und schwindelerzeugend wahrnehmen, wie den Strudel am Abfluss der Badewanne.

Die Collage von Michael ist geprägt von dem Zusammenspiel von Lichtern, Farben (Rottönen) und Bewegungen. Sie besteht aus in Fetzen gerissenen Bildern, die sich in einen unteren schwarzen Stadthimmel mit Lichtern in Reihen und einen oberen (von sattem Rot rechts außen zu rotdurchtränkten Bildern links außen) Teil unterscheiden lassen. Wie die Strahlen einer von Kinderhand gemalten ikonischen Sonne erstrecken sich Lichtstrahlen von den riesigen halbgeöffneten weiblichen Lippen in Form von erleuchteten Straßenzügen. Das Stadtpanorama unten besteht aus Stadtlichtern und zu Bewegungs-Lichtstreifen verschmolzenen Autos, die streng geometrisch angeordnet sind, wie auch links daneben die gleichmäßig erhellten Fenster eines städtischen Abendhimmels. Oberhalb der im Verhältnis zu den anderen Bildern extrem großen Lippen schließt ein grob strukturiertes Stück Stoff an, dahinter ragt ein männlicher, unbedeckter Oberkörper ohne Kopf auf, der, halb verschlungen von den halb geöffneten Lippen, ein bisschen angenagt wirkt. Er ist Teil des ‚Strudels‘ der Bilder, der sich spiralförmig nach links über eine Gruppe Casinospiele\_rinnen und eine blasse, neo-gothisch gekleidete Frau erstreckt und auf der Höhe eines roten und eines violetten Würfels einrollt. Die Würfel sehen aus wie aus Eis oder Wackelpudding und teilen das Bild der Frau in der Mitte derart, dass Kopf und Unterkörper optisch falsch aneinander anschließen. Dazu wurde das Bild herumgedreht, die Frau liegt auf einer Spiegelfläche

und wird dahinter spiegelverkehrt reflektiert. Sie spiegelt sich also zweifach, indem das Bild rechts von ihr gespiegelt aufgeklebt wurde, ohne das Originalbild anzufügen. Die Frau auf dem Bild wirkt hingebungsvoll und zugleich passiv, ihre schwarzgemusterte Kleidung und ihre Blässe rückt sie in den modischen Kontext einer viktorianischen Vampirfrau. Der oberhalb befindliche Würfel schließt farblich und von der Lichtsättigung an den Spielautomaten an und nimmt dessen Farbspiel auf. „Like the aesthetics of the bar“ (Michael). Auch motivisch schließt er an den Kontext Glücksspiel an. Oberhalb der Frau, die den Spielautomaten bedient, ist eine verwischte Frau zu sehen. Die Farben des Bildausschnitts werden auch hier vom angrenzenden Bild einer Band aufgenommen, vor allem von einer Trompete und einer Klarinette. Den gesamten linksseitigen Ausschnitt oberhalb der Straßen prägen Innenbeleuchtungen, die wie die Häuser und Straßen (unterhalb der Neonlichter) oder des Goldglanzes (auf der Trompete und der Tastatur der Klarinette) etwas zum Leuchten bringen. Der Goldglanz wird auch aufgenommen, weitergegeben und spiegelt sich wiederum auf den goldfarbenen Haaren der Frau sowie ihrem sie zum Schmelzen bringenden Objekt, der glänzenden Ledertasche auf dem glänzenden Spiegel. So wie nicht klar ist, welches die Reflektion und welches das Originalbild der Frau ist, nehmen die auf der linken Seite angeordneten Bildobjekte den Glanz der angrenzenden Objekte auf und reflektieren ihn. Selbst die Haut des männlichen Oberkörpers ist derart glatt, dass dieser glänzt. Im Glanz und in der Strahlkraft der Objekte und Körper scheint ihr Status des Lebendig- und Nicht-lebendig-Seins nivelliert.

Michael beschreibt seine Collage als atmosphärischen Topos der Serie. So geht es ihm vor allem um die Lichter und die Farben. Die Teilperspektiven und entgrenzten Körperformen erscheinen als Langzeitbelichtung mit anschließendem *fast forward* oder als Vor- und Zurückspulen eines Films, in dem immer vereinzelt Bilder aus dem Bewegungsstream auftauchen. Vergleichbar mit einer Karussellfahrt nimmt man im Wirbeln Lichter, Bewegungen und – synästhetisch gedacht – die Töne einer Band wahr. Besonders deutlich wird im unteren Bild der Stadtlichter, wie die Lichter, Reflektionen und der Glanz die Körper zu umgeben scheinen. Dort sind nur Lichter, nicht aber die Umrisse der Häuser zu sehen. Aus der Sicht eines fliegenden Vampirs sieht man die Stadt von oben bzw. die höheren Stockwerke. Die Bilder des Casinos könnten auch aus der Bar *Merlottes* stammen, auf die Michael in seiner Beschreibung zu sprechen kommt. Sie nehmen dann das Bild der Reihe von Menschen auf, die im Halbdunkel an der Bar sitzen, wie es in der Episode gezeigt wurde. Die Künstlichkeit der Lichtquellen und der

extrem artifiziellen Würfel, die aus einer Art synthetischem Material bestehen, scheinen die Frage nach der Natürlichkeit oder Künstlichkeit von Leben oder Blut vollkommen an den Glanz der Dinge übertragen zu haben. Das glibberige Material der Würfel ist wie das *Tru Blood* (ohne e) ein artifizielles Elixier und eine Lebensformel. Das Rot der Lippen scheint von rechts oben auf die Dinge, oder absorbiert umgekehrt ihren Glanz. Die Würfel scheinen eine Abstraktion all der sie umgebenden Dinge und Figuren zu sein. Indem die Teilperspektiven um die Würfel herum in einem sich enger ziehenden Kreis angeordnet wurden, wird eine Bewegung des nach Innen- bzw. nach Außen-Drehens wie bei einem Abfluss erzeugt, der das Wasser zirkulierend ansaugt. Das Bild des sich in der Bewegungsaufnahme auflösenden Armes des Mannes am Spielautomaten scheint den Prozess der Auflösung von Körperumrissen am Besten zu verkörpern. Auch Robin erwähnt in der Betrachtung der Collage, dass es ihm manchmal schwerfalle Körperumrisse in *True Blood* klar festzulegen. Das Lichtkonzept von *True Blood* intensiviert – wie auch die transgressive Körpergrenzen thematisierende Ästhetik – diesen Prozess der Auflösung von Körpergrenzen. Die eben beschriebenen Bilder könnten so aus der Serie stammen: Die blonde Frau wäre Sookie, die die Bar in einer Auflösung von Innen- und Außenperspektiven bzw. von Blicken, Geräuschkulisse und Bewegung durchschreitet. Wie sich die Vampire in der Serie häufig in *Fast Forward* bewegen und nur als Bewegungsspur zu erkennen sind, bewegt sich diese Collage beschleunigend in einer abstrakten Montageform durch die Serie. Auch die abstrakten Würfel erscheinen wie sich verselbständigende Lichter, die aus den Automaten als Farben ausgetreten sind. Sowohl in der Konsistenz des Würfels als auch in den gelbroten Lichtern (die vertikal unterhalb und oberhalb der Frau verlaufen) scheint das Licht nicht nur die Umrisse der davon beleuchteten Schrift zu verwischen, sondern nimmt eine eigene Gestalt an. So sind die Würfel ein leuchtendes Objekt des Lichts und die Lichter sind wie ein entstehender Stern, der aus sich selbst heraus leuchtet; ein Quantum ohne klare Außengrenzen, ein Energie- oder Kräftefeld. Sie befinden sich jedoch in einer Spannung: Die Menschen in dem Bild darüber sind statisch und zugleich sind Elemente des Bildes, wie der Arm des Mannes in einer Langzeitbelichtung hyperbewegt gemacht worden. Der Arm oder die Frau am oberen Bildrand werden unscharf gegenüber der Umgebung. Auch der Automat ihnen gegenüber ist starr und hyperbewegt zugleich. Das Licht lässt sich als Rotlicht oder eine Art ‚verruhtes‘ Licht beschreiben, ohne jedoch die entsprechenden Motive abzubilden. Eher wird eine gotisch gestylte aber hoch geknöpft Frau gezeigt. Direkte erotische Motive sind in Form der Lippen oder der

freien Oberkörpers zu finden. In der Collage falten sich so manifeste Motive und eher latente oder atmosphärische Farbgebungen ineinander.

Zudem ist die Collage auf die Ereignisse der ersten Episode bezogen, wie Michael sagt, und die zuvor gemeinsam geschaut wurde. In ihr wird die Atmosphäre des *Merlottes* dargestellt und die Ankunft des ersten Vampirs in der kleinen Stadt *Bon Temps*. Die Atmosphäre ist durch das Zusammentreffen der Hauptprotagonist\_innen Sookie und Vampir Bill von Beginn an aufgeladen: Die Blickbeziehung zwischen den beiden Spezies und Geschlechtern knüpft ein intensives, erotisiertes Netz durch den Raum, der alles in ein zwischen Atmosphäre und Blickbeziehungen changierendes Ensemble verwandelt. Durch Michaels Collage betrachtet, verwandelt sich der Raum in eine dramatisierte Szene mit diversen manifesten, objektivierenden und intensivierten atmosphärischen Tendenzen und Bewegungen. Die Szene in der Serie beschreibt Sookies Hinwendung zur Welt der Vampire und die Ablehnung ihrer afroamerikanischen Freundin Tara bzw. ihre Warnung vor den Vampiren. Es ist durchaus eine Schlüsselszene, die auch den von *True Blood* inszenierten Paradigmenwechsel oder die Serialisierung der Repräsentation von Differenzen von afroamerikanischen zu vampirischen (aber weißen und männlichen) Bewegungen beschreibt. Sie ist also durchaus machtvoll zu verstehen. Eine andere Teilnehmer\_in, Sandra, hat dies zentral in ihrer Collage aufgenommen, indem sie den Ausruf Taras: „Are you out of your ever loving mind?!“ groß in ihre Collage schreibt (Kapitel 7). Es sind die Spannungsgefüge von Macht und Begehren, die hier durch Blicke und Bewegungen sowie Farben intensiviert und variiert werden: Bis auf den Klarinnettenspieler haben alle menschlichen Protagonist\_innen in der Collage eine Weiße Hautfarbe. Durch den Glanz der Lichter, die die Hautfarbe im gold-roten Licht verbergen und im weißen, kalten Licht betonen, changieren mit den Farben die Hautfarben. Dies deutet ebenfalls auf die Spannung zwischen dem Begehren nach dem (weißen) Vampir und der Angst der afroamerikanischen Freundin bzw. ihre Warnung hin.

Als räumliche Topographie nimmt die Collage den Szenenwechsel von Innen- zu Außenräumen auf und übersetzt ihn in oben und unten: Oben in der Collage, vor allem links, sieht man den Innenraum der Bar. Unten in der Collage erscheint der Blick vom fast unmittelbar angrenzenden Wald von außen auf die erleuchtete Bar. Im Innenraum der Bar nimmt man durch die Collage Sookies bzw. die Zuschauer\_innenperspektive der Episode intensiviert wahr: Ihre Fähigkeit Gedanken zu lesen wird in einem Modus der Vertauschung und Verbindung von innen und außen Perspektiven durch die Bewegungs-

Musik-Lichtmontage links in der Collage dargestellt – als ein Durchschreiten des Raums. Sookie durchquert beim Bedienen die Bar und in diese Bewegung mischen sich die Gedanken der Gäste, Bilder und Musik, ähnlich wie in Sandras Collage. Atmosphärisch wird dies in der Collage durch die Lichter der Bar vermittelt. Vor allem auf der linken Seite der Collage wird diese Verflechtung von Bildern und Bewegungen in der Umdrehung des Wirbels deutlich: Sookie wird sozusagen bildlich in den Strudel der Sinneswahrnehmungen hinein gezogen.

## 8.2 Erfahrungsbilder: Lichter, Farben, Diffraktionen

Durch die Dramatisierung der Bewegung wird die Collage zu einem Topos der Erzeugung von Erfahrung selbst, der Erzeugung neuer Erfahrungsbilder, wie jenes des Schwindels oder des Strudels. Ähnlich wie Danas Collage, wenn auch anders aufgebaut, funktioniert Michaels Collage als eine räumliche Struktur bzw. eine räumliche Immersionstechnik und dadurch als ein Bewegungseffekt. Der Zuschauer\_in der Serie und der Zuschauer\_in der Collage bietet sich keine Repräsentation der Serie, sondern eine affektive Situation, die jedoch nicht lediglich *zeigt*, sondern in der Bewegung des Strudels *erzeugt* wird. Die so dramatisierte Philosophie der Erfahrung ist eine im Hinblick auf die Atmosphäre (Farbe, Lichter, Schatten, etc.) *True Bloods* abstrakte und dennoch konkret entstehende Erfahrung. Dies ist keine Repräsentation oder Abbildung der ursprünglichen Erfahrung des Subjekts, sondern ein abstrakt-konkretes Konzept: eine Philosophie *der* Erfahrung im doppelten Sinne. Sie führt die Argumentation im Folgenden auf den Zusammenhang von Aufnahme (Rezeption) und Produktion eng. Der Strudel ist die zentrale Bewegung der Collage, ein erfahrbares Bild oder Diagramm von Bewegungen und Stimmungen. Seine Präsenz liegt vielmehr in seinem Tun, also der Erzeugung einer Bewegung und damit einer bestimmten produktiven Aktualisierung. Die Rezeption wird unmittelbar zu einer intensivierenden Produktion eines Bilds der Erfahrung.



*True Blood*: (Neon-)Lichter, Schatten, Farben (Filmstills, Episode 1)



Der Strudel zieht sich nicht nur, wie Maria annimmt, von rechts außen nach links innen, sondern auch, wie es Sonja beschreibt, von links innen nach rechts außen. Also einerseits von den riesigen Lippen nach links zu den Würfeln in rot und violett und von den Würfeln zu den Lippen. Es stellt gleichzeitig ein Aufwirbeln und ein Abwirbeln oder Aufsteigen und Absteigen (der Bilder) dar. Folgt man Maria Bild der Erfahrung, dann blicken wir in einen Strudel oder einen Wirbelsturm. Innerhalb dieser großen Bewegung finden sich jedoch auch viele kleinere Bewegungen zwischen den Bildern, auf die ich weiter unten eingehen möchte.

Die Collage besteht aus keinem klar unterscheidbaren Vorder- und Hintergrund. Keine Gestalt lässt sich als Zentrum ausmachen, die vor einem Hintergrund situiert wäre. Es ist vielmehr, wie Annettes oder Markus' Collage, eine flache Ontologie, eine Verkettung von Subjekten und Objekten und dazu vor allem von Farben und Lichtern. Die Bilder enthalten jeweils verschiedene Perspektivierungen und Blickwinkel, etwas, was durch die unterschiedliche Anordnung von heterogenen Bildern aus unterschiedlichen Kontexten automatisch zu einer Pluralisierung der Blickrichtungen führt. Das Nebeneinander und die Gleichzeitigkeit ist ein allgemeines Kennzeichen der Collage als Versammlung von Bildern, Körpern und Dingen. Hier sind es vor allem die Farben und die Schatten, die Michael besonders interessiert haben, um die Atmosphäre von *True Blood* bzw. den „schwitzenden“, „tropischen“ (Michael) Süden der USA einzufangen.

Michael hat nicht, wie Tom, eine Stadtansicht, oder wie Sandra eine Innenwelt ausgehend von Sookie entworfen, vielmehr lässt sich keine Zentralperspektive auf das Geschehen ausmachen.<sup>670</sup> In Michaels Aussagen geht es um die Atmosphäre des Südens, ein Milieu aus Licht- und Farbverhältnissen. Die Ästhetik eines *Stream of Consciousness* wird hier besonders deutlich aufgenommen: Die Übergänge zwischen den Farben und Motiven werden durch das Reißen der Bildelemente weicher und übergängiger. Zwar ist kein Zentrum auszumachen, aber dennoch sind die Würfel als zentrale atmosphärische Licht- und Farbelemente eine stark prägende Figur. Durch Farbe, Lichtverhältnisse und Bewegungen rückt die Atmosphäre gegenüber distinkten Figuren in den Fokus, sie ist gegenüber den abgegrenzten und z.T. dominanten Formen (wie den Lippen) nicht sekundär. Wie die Bewegung nicht die der Figur in der Collage ist, ist auch das Rot und sein Changieren der „Stoff der Erfahrung“ (James) und zugleich ein zentrales Moment der Empfindung. Es muss noch nicht einmal das Rot des Blutes als Symbol sein, sondern

---

<sup>670</sup> Tom hat ja z.B. ausgehend von seinem Bild eine Fabulation dazu entworfen, die eine Szene beschreibt.

ein Stoff, der sich durch sein Schillern und seine differenten Töne in Bewegungen umwandelt, eine „Bewegungsfarbe“<sup>671</sup>. Sowohl die riesigen Lippen als auch das Rot bzw. rotdurchtränkte Farbgefilterte der anderen Bilder ist in mindestens zwei Richtungen deutbar: Das Rot ist nicht nur symbolisch zu verstehen, es durchtränkt auch die Atmosphäre des Bildes. Rot ist als Blut weniger Gegenstand als die affektive Tönung des Bildes. „Vielmehr ist die Farbe selbst der Affekt, das heißt die virtuelle Verbindung von allen Gegenständen, deren sie sich bemächtigt.“<sup>672</sup>



Drei Collagen von Christoph zu *True Blood*

Die riesigen Lippen oben rechts (aus einer Lippenstiftwerbung) sind ebenfalls mehrdeutig beschreibbar. Sie muten wie ein riesiger geöffneter Vampirmund an und damit nicht nur gefährlich: Sie sind auch der zentral in dem Logo der Serie inszenierte Fetisch. Gerade um den Vampirmund der Protagonistin Jessica bildet sich im weiteren Verlauf der Serie ein Blickregime heraus, indem dieser sehr zentral und erotisiert in Szene gesetzt wird (es sind auch ihre Lippen, die das Logo der Serie bilden). Er kann auch auf die häufig halbgeöffneten Lippen Sookies anspielen, denen ein Teilnehmer eine ganze Collage gewidmet hat (siehe Collage Christoph). Ihn hat dabei die Inszenierung des Mundes als halbgeöffneten interessiert, der genau diese Schwelle betont und den Blick auf die Lippen heftet.

<sup>671</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 163.

<sup>672</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 164.

Somit sind die dem Strudel der anderen Bilder leicht zugewandten Lippen auch mit dem ‚Ein- oder Aussaugen‘ der anderen Bilder assoziiert. In Sonjas Deutung sind die Lippen der Angelpunkt der Bewegung. Bei den Lippen ist es vor allem ein taktiler Intensitätspunkt, der durch das extreme *Close up* der empfindlichen Körperschwelle und den sich auf den Lippen brechenden Glanz verkörpert wird. Die feinen Risse und Fältchen der Lippen intensivieren die Struktur-Taktilität auf den eigenen Lippen, wenn sie mit den Augen abgetastet werden. Die extreme Betonung und Erotisierung lenkt die Aufmerksamkeit auf die fragile Grenze zwischen Erotik und Gewalt, die die Serie um das Motiv der Lippen herum und auch andere Körperöffnungen wie Bisse inszeniert. Vampirische Münder und Bisswunden sind dabei auch in diesem Bild der monströsen Lippen präsent, wenn auch (noch) keine Wunden zu sehen sind bzw. sich keine Zähne zeigen. Die Lippen und ihre Taktilität antizipieren das Motiv von Innen und Außen der Körper und jenes der körperlichen Erfahrung der stark körperbetonten Inszenierungsformen. Hier wird das Innen-und-Außen-Motiv zu einer Erfahrung dieser Grenze. Lichtbrechungen wie auf den Lippen finden sich auch in den Würfeln. Das Licht lässt aber auch die Körperumrisse aufweichen bzw. lässt sie transparent werden. Es entgrenzt die Körper gegenüber der Umgebung, in dem es schwache Kontraste einstreut. Hier begegnen sich Farbspektren und Lichtstärke: In den Blick gerät so die Kraft des Lichts selbst, seine Brechung, Sättigung und atmosphärische Kraft des Durchtränkens von Körpern. In der Lichtwellenstärke und seiner Thematisierung durch den häufigen Wechsel zwischen Tag und Nacht bzw. der häufigen Dämmerzustände und Nachtaufnahmen, die die Serie aufgrund der lightscheuen Vampire inszeniert, ist es nicht allein das *Was* das Licht zeigt. Vielmehr gerät dessen einerseits kontrastbildende und andererseits auflösende Kraft in den Vordergrund. So bringt Robin in der Diskussion von Michaels Collage im Hinblick auf die Lichtästhetik *True Bloods* ein:

There is the distinction between one image and the next especially in areas that were dark and that's actually in watching even the projection sometimes. Things drop out and you cannot like tell where someone's face ends and what is behind them. And this is true for like the whole series. There is a sense of like not being sure what is going on. And 90% of the show takes place at night because the vampires are not out during the day, so...

Licht ist selbst formtransformierend, sieht man es als Welle. Diffraction lässt die Abgrenzungen von Körpern gegenüber ihrer Umgebung kontingent erscheinen, da sie nur Überlagerungen von Wellen, aber keine scharfen Umrise kennt.<sup>673</sup> Wo Körper

---

<sup>673</sup> Vgl. Barad: *Universe*, S. 75.

beginnen oder aufhören wird hier vor allem durch das Licht verhandelt. Im Anschluss an Deleuze könnte man von einem „Licht-Bild“ sprechen.<sup>674</sup> Das Licht-Bild macht seine Entstehung sichtbar bzw. thematisiert die Umstände seiner Entstehung aus der Bewegung des Lichts. Hier weist es außerdem auf seine (nicht-sekundäre) Kraft hin, Zonen der Indeterminiertheit aber auch der Emergenz zu erzeugen. In dieser lösen sich nicht nur Körpergrenzen auf, sondern generieren sich produktive (intensive) Zwischenzonen von Körpern. Dies zeigt auch *True Blood*, indem Zerstörung und Neukonstituierung häufig vermengt werden bzw. untrennbar werden. Das Licht wirft auch die Frage seiner Quelle auf: Ähnlich wie beim Fetisch, der auf ein Lebendig-Werden eines Objekts hindeutet, stellt sich die Frage, ob die Objekte glänzen oder leuchten. Woher kommt ihre Leuchtkraft? Sind sie selbst Licht oder werden sie von Licht erhellt? Sind sie Quellen von Licht oder nehmen sie den Glanz auf?

Mit anderen Worten, das Auge ist in den Dingen, in den Licht-Bildern selbst (...) Dies bedeutet eine Abkehr von der gesamten philosophischen Tradition, die das Licht mehr dem Geist zuordnete und aus dem Bewußtsein ein Strahlenbündel macht, das die Dinge aus ihrer ursprünglichen Dunkelheit holte (...) Es sind die Dinge, die aus sich selbst leuchten, ohne daß irgendetwas sie beleuchten würde: alles Bewusstsein *ist* etwas, es fällt mit der Sache zusammen, daß heißt mit dem Bild des Lichts.<sup>675</sup>

Weniger ist das Leuchten, Glänzen und Strahlen *True Bloods* ein Fetisch, der die Geschlechterdifferenz überdeckt. Der Fetisch (der Lippen, des Glanzes...) wird zu einem Komplex der Spekulationen, in denen die Lichtverhältnisse Spannungen zwischen Graden der Lebendigkeit thematisieren. Der Mangel wird zur Überfülle an Intensitäten und Spannungen. Differenzen werden dramatisiert. Statt des Fetischs (angesichts einiger entsprechender Motive) könnten man so eher von einem Animismus der Collage sprechen. Über die Bilder wird eine spekulative Dimension der Lebendigkeit aufgenommen, die in zentralem Bezug zu den Themen von *True Blood* steht. Mitchell würde dies als „Meta-Image“ oder „Bio-Image“ beschreiben (Kapitel 2 u. 3). Man kann es jedoch auch ein *animistisches Bild* nennen. So wie eingangs zu dieser Beschreibung und Analyse von einem operativen Tun der Bewegung gesprochen wurde, kann man sagen, dass die Collage hier selbst einem ‚Animismus‘ der Animation im Sinne der Lebendigkeit folgt und die Zwischenräume des Lebendig-Werdens selbst und Zwischenzonen des Lebens durch ein Intensiv-Werden dieser erforscht. Dazu werden Licht, Farbe und

---

<sup>674</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 90. Vgl. Lorenz Engell: *Eyes Wide Shut*. Die Agentur des Lichts - Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht. In: Ilka Becker u.a. (Hrsg.): *Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?* München: Fink 2008, S. 75-92.

<sup>675</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 90. Hervorh. i. O..

Bewegung miteinander verknüpft, wie in der Konstellation der Bilder links außen deutlich wird. Gegenüber der Bewegung des Strudels steht die Starrheit der Menschen im Casino links außen und die leichenhafte Blässe der gotisch ausgestaffierten Frau mit den ebenfalls auffällig rote Lippen, die daneben in zwei Teile, abgeschnitten von ihrer eigenen Spiegelung, angeordnet wurde.<sup>676</sup>

Die Inszenierung des Lichts erforscht die Dauer zwischen der Auflösung und Konstitution der Körper. Licht, Farbe und Bewegung sind gleichermaßen nicht den Entitäten zugeordnet, sondern erlangen eine Autonomie in ihrer atmosphärischen Qualität. Die Bewegung wird nicht von den Körpern ausgeführt, die in den Bildern sind, sie zieht sich durch die Körper, indem sie die Spannungen zwischen den Bildern aufnimmt. Das Licht steht genauso im Zentrum wie das, was es sichtbar macht, auflöst, ins Fließen und damit in Bewegung bringt. Das Rot entgrenzt sich von den Lippen und ergießt sich/durchzieht alle Objekte. Farbe, Bewegung und Licht sind hier intra-agierende Kräfte. Dies konstituiert ein bildimmanentes Denken in der Anordnung von Kräften, welches sich als Fragekomplex dramatisiert. Wer bewegt was? Was strahlt woher? Die Bewegungen konstituieren Fragen oder changierende Komplexe und weniger Antworten oder Lösungen für diese Spannungen. Das sind Fragen, die anders die Serie verhandelt, indem sie Räume zwischen Leben und Tod, Starrheit und Bewegung (in den Bewegungen der Vampire bzw. ihrem todesgleichen Schlaf), zwischen Gewalt als produktiv und Gewalt als Zerstörung thematisiert. Die Collage nimmt diese Bewegungen auf und intensiviert sie, dramatisiert sie und vermannigfacht gleichzeitig die Strahlkräfte: aus Affiziert-Werden wird Affizierung, aus dem Bewegt-Werden wird Bewegung; Aktivität und Passivität werden vielmehr Stoff des thematischen Diagramms am Schnittpunkt dieses Umschlagens. Aus affektiven Karten werden Affekt-Perzept-Blöcke. Aus dem Affiziert-Werden wird eine Brechung, Diffraktion und Vermannigfachung der Erfahrung: ein *Mehr-als* des Erlebens. Als Strahlkraft des Lichts wird Rot zur Differenzierung von Tönen, zum Changieren und zur abstrakten Tönung im goldroten Filter. Und nicht zuletzt wird es zur Übergriffigkeit der Interferenz von subjektiven und objektiven Kräften, indem es die Freude der Intensivierung der Episode in diesem Bild bewahrt *und* konstituiert. In der Variation der Erfahrung (von Mikrobild zu Mikrobild) erscheint diese als Intensität der Wiederholung durch die Sujets, Motive und Farben von

---

<sup>676</sup> Vgl. zu zeitgenössischen Rezeptionen des Animismus Begriffs: Irene Albers und Anselm Franke (Hrsg.): *Animismus. Revisionen der Moderne*. Zürich: Diaphanes 2012. Für einen hier aufgenommenen Begriff eines „Relationalen Animismus vgl. Nurit Bird-David: „Animismus‘ revisited: Personenkonzept, Umwelt und relationale Epistemologie, in: Franke/Albers: *Animismus*, S. 19-54.

*True Blood* hindurch, wie es sich auch ähnlich in der Collage von Dana verhält. Die Intensitäten werden hier an der Grenze von Erfahrung zu Objekten (James) erzeugt und vervielfacht. Es entsteht ein Begehren, das nicht nur vom Begehren handelt, sondern in der Erfahrung *als* Erfahrung ein Mehr-Werden von Erfahrung „thematisiert“ bzw. dramatisiert. Dinge und ihre Erfahrungen, so James, sind Kontinuitäten: So gehen die Entitäten in der Collage Michaels in ihren Farben, ihrem Glanz, in ihre Perzepte über. Eine Bewegung der Verschwendung über sich hinausweisend. Ein Exzess der Erfahrung und der Intensivierung. Es wird die abstrakte in der konkreten Erfahrung von *True Blood* aufgesucht.

Als Diagramm ist es der Fetisch, der Animismus und der Exzess des Dephasierens der Figuren, in dem jede Erfahrung *self-enjoyingly*<sup>677</sup> über sich hinaus weist. Als eine Maschine des Begehrens produziert und intensiviert diese durch die Collage hindurch mehr Begehren, entfaltet die „Lust der Wiederholung“<sup>678</sup>. Jede Erfahrung, wie es das Bild der zerschnittenen Frau zeigt, aber auch jedes Mikrinterval zwischen allen Bildern der Collage, deren Bewegungen man mit dem Auge folgt, ist von sich verschieden. Die Collage erzeugt Differenzierungen und ist keine Abbildung, kein Spiegel, sondern eine Linie der Affizierung, ein Prozess. Es ist auch ein Vermögen, durch das neue Zonen der Emergenz und des Werdens, Zwischenzonen und ihre Kräfte zwischen Affiziert-Werden und Affizierung, aufgesucht werden. Und es konstituiert Objekte und Prozesse zwischen Kontur und Licht; ein Würfel von Licht und Farbe: Inflexion, Diffraktion und Vervielfältigung. Die Rezeption wird nicht nur Produktion: In der Wiederholung wird sie Vermögen.

In der Collage vermengen sich Licht-, Bewegungs- und Farbbilder.<sup>679</sup> Die Würfel und ihre Bewegungen in Michaels Collage sind Prozesse der Lichtbrechung, Kristalle des Lichts und der Entstehung/der Tilgung von Farben. Sie bewahren die Bilder um sich als reine Blöcke der Intensität und konstituieren um sich eine Bewegung des Ein- und Auffaltens in Form eines Strudels.

---

<sup>677</sup> Hier: Auto-Affektion, vgl. zum Begriff des self enjoyments bei Whitehead auch Alfred North Whitehead: *Modes of Thought*. New York: The Free Press 1986, S. 150ff.

<sup>678</sup> Leo Bersani führt dies im Anschluss an Freud an die Kunst heran: Leo Bersani: „Pleasures of Repetition“. In: *The Freudian Body*. New York: Columbia University Press 1986, S. 51-78.

<sup>679</sup> Lichtbilder sind auch Wahrnehmungsbilder, das Wahrnehmungsbild ist ein Bild, das noch keine Brechung erfahren hat, sondern diese selbst inszeniert: an den Strand schlagende Wellen, in denen sich das Licht noch nicht in ein Subjekt und Objekt der Wahrnehmung ausdifferenziert hat. Vgl. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 110ff.

### 8.3 Wiederholung, Dramatisierung, Begehren

Die Szene der Collage ist eine abstrakte Verkörperung verschiedener intensiver und affektiver Begehrensereignisse und Momente der ersten Episode.<sup>680</sup> Man kann das Innen und Außen des *Merlottes* erkennen, das Innen und Außen von Sookie als aufgenommene Perspektive, um die sich die Ereignisse wirbeln, und die erotisierte Schwelle ihres Mundes, auf den die Aufmerksamkeit gelenkt wird. Besonders durch die Barszene erscheinen fetischisierende und fragmentierende Blicke *und* die Atmosphäre des Ereignisses, die nicht in einem Blickregime aufgeht, sondern synästhetisch bzw. amodal wirkt, aber nicht unverbunden mit den Ereignissen, Körpern und Objekten erscheint. Damit verbunden und durch die Kameraperspektive und Montage verknüpft, sind Gedanken anderer Menschen, die Sookie in ihrem Kopf hören kann. Im Durchschreiten der Bar wird ihr leicht geöffneter Mund mit anderen Gedanken kompiliert, die sie jedoch nicht selbst spricht, sondern hören kann.

Die Verknüpfung von Vampir Bill und der Gedankenleserin Sookie findet seinen Ausdruck im Bild der riesenhaften Lippen: Ihre halbgeöffneten, seine vampirischen Lippen werden zusammengezogen und maximiert. Die Lippen formen in der Collage zugleich die Kontur eines Auges. Deren Glanz wird durch den Lippenstift angedeutet. Die Lippen sind auch Auge, weil sie eine taktile Sichtbarkeit verkörpern und den Blick auf den eigenen Blick zurückwerfen, ihn als tastend spürbar machen. Die Lippen konstituieren in der beschriebenen Szene ein taktil-visuell-auditives Ereignis, indem sich verschiedene Sinne reflektieren. Dazu werden die (halbgeöffneten, vampirischen) Lippen von der Serie nicht nur erotisiert und in einer Innen-Außen-Montage inszeniert. Die Lippen thematisieren sich sozusagen selbst. Sie sind auf doppelte Weise lebendig und monströs.

Diese Art überspitzte lustvoll-humoristische Darstellung von Darstellungsdiskursen und Repräsentationsregimen erhebt die Serie nicht in einen machtfreien Raum. Indem sie ‚reflektiert‘, entbindet sie sich nicht aus einer Intensivierung der Begehrensdimension, die selbst die Verführung performativ darstellt. Auch die Collage greift Elemente der Verführung auf: Die hingebungsvoll dahinfließende Körperhaltung Sookies, ein entkleideter Oberkörper, riesige Lippen. Auflösungen und (Blick-)Objektbildungen bilden die zwei Pole des optisch-taktilen Blickregimes der ersten Episode, die hier abstrahiert werden.

---

<sup>680</sup> Die Ereignisse *True Bloods* sind in der ersten Episode selbst intensivierend (plakativ) zusammengestellt und wiederholen sich in späteren Episoden, auch wenn es den ersten Blick zwischen Vampir Bill und Sookie nicht ein zweites Mal geben wird.

Die Bewegung im und des Raums, die die Szene aus der Bar charakterisiert, ist in der Collage eine Bewegung nicht nur in einem intensiven Milieu. Sie gehört selbst zu dem Milieu des Begehrens in der Szene. Sie setzt es performativ um, dramatisiert es als Strudel des Hineingezogen-Werdens. Wie bereits ausgeführt, repräsentiert die Collage nicht ein subjektives Begehren, sondern konstituiert es als neues Begehrensgefüge. Dabei ist es als Assemblage seine Montage oder Anordnung. Auch die Bewegungen sind diesem Begehrensensemble nicht äußerlich. Die Momente des Begehrens, wie Farben, Lichter und Blicke, werden zu einem Bild des Begehrens intensiviert.

In *The Desiring Image* analogisiert Nick Davis das Begehren mit der Montage des Films:<sup>681</sup> Deleuze hat zwar das Bewegungs- und Zeitbild, nicht aber ein Begehrensbild entworfen. Davis argumentiert, dass das Begehren selbst als Verkettung, Synthese und Kon-/Disjunktion funktioniert, wie es Deleuze/Guattari im *Anti-Ödipus* entwickelt haben. Dort sind Gefüge Kon-/Disjunktive Verkettungen von Begehren, die Wünsche produzieren. Anstatt von einer triadischen Struktur von Imaginären, Symbolischen und Realem auszugehen, ist die Verkettung unmittelbarer Ausdruck und Wirkung. Es ist weder Phantasie noch Mangel, sondern Handeln (in) der Welt als ihre Formation. Dabei werden immer neue Konfigurationen und Zusammenschlüsse menschlicher und nicht menschlicher Gefüge virulent. Begehren nimmt so eine unbekannte Form und Figuration an, anstatt eine Variation ödipaler Mythen und Konflikte zu sein. Vor allem Guattari geht in seinen Schriften zum Kino auf das Begehren ein und sieht im Kino eine Konvergenz a-signifikanter und Wunschprozessen. Begehren wird im Kino nicht repräsentiert, sondern erzeugt, Kino ist in geteilter Agency seiner Zuschauer\_innen Wunsch-Maschine bzw.: „die Couch des Armen“.<sup>682</sup> Farben, Klänge, Montage bilden eine Begehrensassemblage. Affekte sind so nicht jenseits des Begehrens zu verorten, sondern ziehen sich quer durch alle Konstruktionen dessen.

In der Betrachtung dieser Collage scheinen rezeptive Prozesse der Affizierung und des Begehrens selbst eine produktive Dimension der Verführung und des Begehrens zu konstituieren.<sup>683</sup> Diese Collage, wie in Bezug auf den Exzess der Farben und Lichter ausgeführt wurde, intensiviert und prozessualisiert den Modus oder Stil von *True Blood* und besonders dieser ersten Episode. Begehren wird nicht nur repräsentiert, sondern durch intensivierende Körper- und Blickinszenierungen erzeugt. Die Collage

---

<sup>681</sup> Nick Davis: *The Desiring Image. Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*. Oxford: Oxford University Press 2013.

<sup>682</sup> Félix Guattari und Aljoscha Weskott: *Die Couch des Armen*. Berlin: B\_Books 2001.

<sup>683</sup> Auch Annettes Collage entwirft eine spielerische Form der Verführung ausgehend von der Figur Joker und der Macht Dynamik.



vermehrfacht dieses. So werden die Intensitäten der Farben, Lichter und Bewegungen nicht nur dargestellt, sondern ihr Potential aufgegriffen und mit dem Begehren verschaltet bzw. im Begehren aufgefaltet und als reine Kräfte aufgenommen. Affekte, Perzepte und Begehren sind hier ein in sich differenziertes Kontinuum und kein Gegensatz. Vielmehr erzeugt der Film und die Serie in seiner atmosphärischen, affektiven Dimension Begehren.<sup>684</sup> Und so wird in dieser Szene nicht allein (eine abstrakte) Sexualität und oder (ein nicht gegenständliches) Begehren gezeigt, sondern vielmehr die Intensität eines Zuschauer\_innenereignisses selbst als eine Dimension des Begehrens erzeugt.

*True Blood* verhält sich selbst in mehrfacher Hinsicht zur Politik des Begehrens. Die Serie geizt nicht mit sexualisierten und sexualisierenden sowie fetischisierenden Darstellungen, die oft humoristisch übertrieben erscheinen. Wie Robin es in der Diskussion seiner Collage herausstellte, übertrumpft sich *True Blood* in seinen Darstellungen „to the n-th degree“ (Robin). Die Serie entwirft einen Exzess der Übertreibung und der Verschwendung und übertreibt sowohl das Melodramatische, das Horrorfilmelement und die Erotisierung, aller „Body Genres“<sup>685</sup>. Weniger jedoch die Darstellung von Sexualität steht in dieser Collage im Vordergrund, als vielmehr die atmosphärische Entgrenzung von Begehren und Erotik auf alle möglichen Szenarien. Ausgehend von den changierenden Mikro-Differenzen der Farben und Lichter, aber auch den Objekten wie den Lippen, entwirft sie Intensitätsräume der Bewegung. Begehren ist hier abstrakt: Eine abstrakte Maschine der Erzeugung von Begehren, angeschlossen an *True Blood*. Damit verbunden sind auf der aktuellen Seite Bilder von Fetischen, Oberkörpern und Lippen zu finden.

Jedoch erschöpft sich das Begehren nicht in der objektiven oder subjektiven Form: Tom hatte ja bereits auf einer spielerischen Ebene die Mehrdeutigkeit des Vorspanns herausgestellt, in der die Bilder in Bezug aufeinander unterschiedlichste Bedeutungen konstituieren. Hier ist es eher das in der ersten Folge stark thematisierte und sich durch die Serie ziehende Umschlagen von Gefahr und Erotik, welches in seiner Doppelheit in der Collage aufgegriffen wird. In dem ständigen Alternieren von Erotik und Gewalt der Serie befindet sich ebenfalls eine virtuelle, nicht gegenständliche Dimension der Atmosphäre. Die Dimension des Affekts umfasst hier als virtuelle Tendenz auch eine

---

<sup>684</sup> Patrica MacCormack hat dies ähnlich gefasst: Zuschauen ist für Sie unmittelbar Sexualität in der Interaktion von Film und Körper - Cine-Sexualität, vgl. Patrica MacCormack: *Cinesexuality*. Farnham u.a.: Ashgate 2008.

<sup>685</sup> Vgl. Linda Williams: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, in: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genres Reader 3*. Austin: University of Texas Press 2003, S 141–159.

Atmosphäre und nicht nur manifeste Gegenstände. Dies bezieht sich sowohl auf die Angst als auch auf das Begehren. *True Blood* als Serie montiert diese aneinander (Kapitel 3), kann aber auch eine Gleichzeitigkeit erzeugen. Die Collage erzeugt in Bezug darauf eine „Choreographie der Spannungen“<sup>686</sup>, die nicht in eine Richtung aufzulösen ist. *True Blood* erzeugt diesbezüglich eine häufig noch nicht eindeutige Spannung, indem eine Intensivierung von Räumen vorgenommen wird. Häufig ist nicht klar, ob sich eine erotische oder eine gewalttätige Situation ereignen wird. Die Collage beforscht dieses Potenzial nicht lediglich als positives, sondern verbindet Bedrohung und Begehren vor und nach dem unmenschlichen Anderen. Sie zeigt, dass diese Intensitäten zu einer in der Serie erotisierten Politik der Angst führen. Es geht weniger um aktuell-virtuelle Verhältnisse von Begehren und Affekt, sondern um das Verhältnis von Angst, Erotik und Begehren durch das Changieren der verschiedenen Konventionen der Genres und Ausdrucksmodalitäten in *True Blood*. Die Wahrnehmungsform ist affektiv, sie kann sich in Angst, Bedeutung und sogar in Kombinationen dessen (und natürlich noch in vieles mehr) aktualisieren. Die Anordnung der Collage lässt aber auch alle anderen affektiven Modulationen und das Entstehen neuer Wahrnehmungsformen zu.

Das Rot erschöpft sich nicht in der symbolischen Dimension der Erotik, sondern verkörpert eine (Wahrnehmungs-)Politik der Farbe. Rot ist hier vielmehr die affektive Tönung des Ereignisses und beschreibt den Übergang von Wahrnehmungsinhalt zu Wahrnehmungsform. Die körperliche Dimension der Wahrnehmung ist hier nahezu beliebig mit symbolischen Inhalten koppelbar.<sup>687</sup> Das Rot ist einerseits überdeutlich in den Lippen, andererseits ergießt es sich über die anderen Bilder, in denen sich rote Elemente oder eine Rotfilterung finden lassen. Das Licht und die Farbe changieren wie die erotische und affektive Dimension zwischen aktuell und virtuell der Erfahrung, zwischen Motiv (Vordergrund) und affektiver Tönung (Hintergrund). Die Collage erzeugt so Effekte bzw. operiert affektiv in dieser beweglichen Zone des virtuell-aktuellen des Ausdrucks oder der Dramatisierung. So wie Affekte und Emotion die virtuelle und die aktuelle Dimension eines Wahrnehmungsereignisses sind, verhalten sich hier objekthafte und symbolische und affektive bzw. atmosphärische Wahrnehmung zueinander.

---

<sup>686</sup> Vgl. Gerko Ebert: „Dramatize Movement! For a Choreography of Tensions.“ Vortrag auf der Konferenz *7.th Deleuze Studies: Models, Machines, Memories*, 14.7.14, Istanbul.

<sup>687</sup> Vgl. Massumi: *Future Birth*, S. 63ff.

#### 8.4 Queere Dramatisierung und Milieus des Sexuellen

Luciana Parisi führt die Dramatisierung nach Deleuze als Konzept gegen die Gender-Performativität ins Feld.<sup>688</sup> Sie denkt eine virtuelle Queerness nicht bereits gegebener Normen, Ideale oder sexueller Identitäten, die erst sekundär gequeert werden. Analog zur Wiederholung ist Queering kein repetitiver Akt, der mit dem beginnt, was wiederholt werden soll, sondern das Queeren bzw. Wiederholen des noch nicht Gegebenen, welches sich auf Spannungen und differenzierte Differenzen bezieht. Dieses besteht aus Kräften des Werdens als Dauer der Zeit. Zwar argumentiert auch Karen Barad für eine *posthumane* Performativität, allerdings nicht aus einer virtuell-prozessualen Perspektive heraus, sondern sie geht von aktuellen Entitäten bzw. „Entanglements“ aus.<sup>689</sup> Parisi konzeptualisiert Deleuzes Begriff der Dramatisierung als eine sexuelle Kraft des Werdens, die nicht mit dem sexuellen Akt oder der sexuellen Identität zu verwechseln ist. Sexuelle Empfindung ist eine Art von Kontinuität sexueller Differenzierung und anderer Differenzen, die durch die Intensität der Individuation ausgelöst wird. Parisi sieht Sexualität als den Prozess der zeiträumlichen Hervorbringung eines Felds von Erfahrungen und nicht als Identität oder Akt, der sich ontologisch von anderen unterscheidet. Das Feld der Dramatisierung besteht aus ihrer Sicht aus „intensive sexes, not sexual identities, laval sexes, and no agents of sex, rhythmic sexes and no repetitive sex“<sup>690</sup>. Die Intensität des problematischen Felds, welches aufgeladen ist mit Kräften der Aktualisierung ist in ihrer Perspektive ein Feld queeren Begehrens, das noch nicht aktualisiert ist, nicht mal als Sexualität. Die Dramatisierung virtueller Sexualitäten braucht die Wunschmaschinen, die die Intensität der Spannung der Differentiale aktualisiert und neue metastabile Konstellationen von Differentialen erzeugt. Queerness ist analog zur Individuation nicht dem Prozess entgegengesetzt. Wenn Deleuze schreibt, dass man mit der Individuation beginnen muss, dann ist das die Differenz an sich, die allem Werden zugrunde liegt (vgl. Kapitel 4). Queerness ist das, was der Differenz an sich entspricht, die den intensiven Akt der Individuation immer wieder neu und anders auslöst. Es ist eine Empfindung, die sich noch nicht als eine bestimmte Sexualität oder sexuelle Identität qualifiziert hat. Und deshalb ist sie, noch bevor sie in einer bestimmten Weise sexuell ist, ein bestimmtes Gefühl darstellt, eine bestimmte Praktik oder ein *Doing Gender*, queer. Luciana Parisi beschreibt dies nicht nur als ein Beginnen mit dem Begehren, sondern mit der Virtualität eines virtuellen Affekts des Begehrens. Nicht das Aktuelle

---

<sup>688</sup> Parisi: *Adventures*, S. 88.

<sup>689</sup> Ebd.

<sup>690</sup> Ebd.

wird wiederholt, nicht das Gegebene performativ aufgeführt, vielmehr ist die Aufführung selbst sexuell, indem sie ein queeres Feld des Begehrens larvenhafter Sexualitäten dramatisiert. Die nicht-geformte Idee der Dramatisierung ist grundlegend queer. Nicht das Queeren des Gegebenen der Identität, sondern queer als virtuelles Begehren oder als eine „abstrakte Sexualität“<sup>691</sup>. Dies bezeichnet auch eine Queerness, die über den Bereich des Menschlichen hinausgeht. Mit ihrer Lesart der Dramatisierung weist sie auf die Tatsache hin, dass sexuelle Differenzierung als quantitative Empfindung und noch nicht qualifizierte Erfahrung sowie Ontogenese in Deleuze Begriff verknüpft sind.

The method of dramatisation allows for the pure experience of desiring-machines, the direct prehension of microsexes enveloped in intensive spatio-temporal co-ordinates including the atomic and sub-atomic levels of matter, agitating throughout an intensive spatium, detracting the experience of sexuality from the psycho-biological ground of identification, and thus facing the deepest wound engulfing all kinds of sexes. It is from the obscure depths, the abyss of such an infinite wound that sexuality is dramatised to enter a future of sexual mutation.<sup>692</sup>

Es ist ein sexuelles Werden, nicht nur ein sexueller Akt getrennter Entitäten, vielmehr entstehen zahlreiche Individuationen aus der queeren Ökologie des Milieus. Dies bedeutet nicht, dass das Queere immer virtuell verbleibt, sondern dass es sich nicht als die Abweichung einer eigentlichen Sexualität als Mangel verstehen lässt, sondern vielmehr die Potentialität des Werdens darstellt. Sexualität als Dramatisierung ist so auch ein nichtlinearer Akt der Repräsentation, einer Differenz in der Wiederholung, keine performative Reproduktion einer bereits bekannten oder menschlichen Sexualität. Als Teil einer Wunschmaschine erfährt man nicht Affekte, Begehren und Kräfte, sondern besteht als Dauer, Rhythmus und Kontraktion der Zeit.<sup>693</sup> Die Dauer oder die intensive Quantität einer noch nicht geformten Qualität ist die Erfahrung der Dramatisierung, etwas das in seiner Konstitution erfahren werden muss. Dramatisierung, das Werden der Individuation, die Genese mannigfacher Spezies und das Feld-Werden der Erfahrungen machen die Idee zu einer gelebten Erfahrung. Intensität dramatisiert die Differentiation impliziert das Entwerfen von Linien, nach denen sie sich entfaltet.<sup>694</sup>

Parisi sieht die Virtualität der Idee, nicht das schon bereits differenzierte queere in produktiver Nachbarschaft mit dem Begriff des Begehrens, wie ihn Deleuze und

---

<sup>691</sup> Parisi: Abstract Sex.

<sup>692</sup> Parisi: Adventures, S. 89.

<sup>693</sup> So Deleuze im Anschluss an Begrison, vgl. Deleuze: *Differenz*, S. 104f.

<sup>694</sup> Dies ist eng verbunden mit Deleuze und Guattaris Begriff des Diagramms als Pilotfunktion (vgl. Kapitel 4). Das Diagramm ist sein eigenes Drama, es entsteht als Technik der Dramatisierung. Das Diagramm bewegt das, von was es bewegt wird. Es ist eine ontogenetische maschinische Praxis, die nicht außerhalb des Ereignisses steht, sondern es als eine Dimension des gelebten Zeichens hervorbringt.

Guattari als die produktive Interrelation noch nicht geformter Entitäten, die in Kontrapunkten tausend kleine Sexualitäten als Technik des Anders-Werdens produzieren. Die Kraft der Dramatisierung, die die Felder problematischer Differentiale als kreative Individuationen entfaltet ist sexuell oder begehrt. Dies macht die virtuelle Idee nicht nur zu einer exzessiven Dynamik, sondern bringt auch queere Techniken des Werdens hervor und somit neue queere Felder eines noch nicht geformten aber auch nicht vollkommen ungeformten strukturlosen Begehrens. Das queere Begehren ist ein noch nicht organisiertes Feld, eine Ökologie, ausgehend von einem Differential von sich selbst. Queer heißt hier ontogenetische Queerness, nicht eins seiend mit sich, sondern dephasierend, das heißt Queerness als Möglichkeit des Anders-Werdens. Das Diagramm der Dramatisierung ist nicht nur eines der Kräfte und Mächte, sondern auch eines, des existentiellen Begehrens als virtuelle Queerness und aktualisierende Kraft.

For a philosophy of immanent desire to become relevant to queer theory, sexuality has to be housed by intensive spatio-temporal regions expressing the how, how much, when of the becomings of sex. Sexuality is not the ultimate order of the symbolic but the desire primarily implicated in the abstract feeling of what happens to the world, when mental, affective, social, aesthetic assemblages transversally combined across all scales of matter, deploy the singular engineering of each world as an event, a pure occurrence of sex.<sup>695</sup>

## 8.5 Dramatisierung und Individuation

In Michaels Collage zeigt sich die Aktualisierung als Dramatisierung einer verdichteten Perspektive aus der Serie als queeres Milieu, die ein Feld spannungsreicher Bewegungen und Konstellationen des Begehrens aus *True Blood* entfaltet, aber auch produziert. Dabei ist die Collage am Kreuzungspunkt von Individuation und prozessualer Aktualisierung der Serie angesiedelt. Sie stellt somit selbst eine Individuation her, die sich zwischen Medium und Subjekt ereignet, ohne eines von ihnen zu repräsentieren. Die Collage ist Ausdruck eines Ereignisses als Dynamisierung einer Idee im Sinne der Dramatisierung.<sup>696</sup>

---

<sup>695</sup> Parisi: *Adventure*, S. 89.

<sup>696</sup> Vgl. Kapitel 4: Die Dramatisierung spielt in diesem Prozess vor allem die Rolle der intensivierenden Verstärkung. Darin ist sie stets differenzierend. Sie spannt oder intensiviert zwischen den Differentialen, die daher differenziert sind, also virtuelle Differenzen und keine bereits verwirklichten. Diese Intensität ist der wiederholende Bezug: Etwas bezieht sich aufs Milieu und ist darin schöpferisch, differenzierend und verändert in sich das Milieu. Es gibt also nichts, auf das man sich bezieht was diesem Akt der performativen Dramatisierung vorgängig wäre. Es wird ein intensiver Akt der lustvollen (mit Deleuze/Guattari würde man wohl eher von begehrenskonstituierenden Akt der Wiederholung sprechen) erzeugt. Somit handelt es sich auch bei dem Material nicht um eine Abbildung der Subjektivität, sondern um beteiligte Prozesse und Akteur\_innen der Dramatisierung, einer virtuellen bzw. aktualisierenden Performativität. Es bildet sich ein Individuationsereignis, welches aus verschiedenen interferierenden Kräften und Prozessen des Milieus zusammengesetzt sind, die dieses aber in einem energetisch Überstieg auch modularisieren. Daher hat dieser Akt der Expression auch eine Autonomie gegenüber der Serie, er ist

Das Milieu der Dramatisierung, sein Ausdruck ist selbst Begehren, jedoch nicht als Begehren einer bereits bekannten Identität oder eines Ensembles. Analog dazu bevölkern auch hier Kopplungen zwischen Intensität und Begehrensgefüge diese Collage, als ein intensives Milieu der Dramatisierung im Akt der Individuation. Sie nimmt Atmosphären und Operationen der Serie auf, seine Farben und sein Changieren zwischen Sexualität und Begehren als virtuell und aktuell.

Während zuvor die Collage als Begehrensmaschine beschrieben wurde, die analog zum filmischen *desiring image* (Davis) ein Erfahrungsereignis mit der Produktion von Begehrensgefügen/Wunschmaschinen verkoppelt, lässt sich auch die sexuelle Differenzierung der Collage als Ausdrucksergebnis beschreiben. Nicht allein die performative Dimension von Geschlecht und ihre Wiederholbarkeit, vor allem die sich darin ereignende Differenz, ist hier zentral. Die Affektion reproduziert nicht ausschließlich, sondern erzeugt im Ereignis der Wahrnehmung auch neue *Engenderings* und durchläuft, moduliert und erzeugt queere Milieus des Begehrens. Diese sind nicht nur Ebenen der Repräsentation der Zweigeschlechtlichkeit, sie sind ebenso im Ausdruck selbst virulent wie manifest. Dies geschieht nicht nur im Erstellen der Collage, sondern in der erneuten, transduktiven Affizierung der Betrachter\_in und Forscher\_in. Das Begehren, wie der Affekt, ziehen sich transversal durch alle Dimensionen der Forschungsassemblage. Die Collage operiert und denkt-fühlt dies in Termini des Changierens zwischen Intensität und Begehren. Um unbekannte Sexualitäten denken zu können, muss man neben einer symbolischen und repräsentationalen Ebene auch eine virtuelle Ebene der Intensitäten denken.

Begehren wird (neben dem Affekt) zu einer Dimension der Wahrnehmung. Dieses neu entstehende Begehren ist nie machtfrei, es ist aber auch nicht von vornherein determiniert. Es ist ganz einfach nicht als Dichotomie von Macht/Ereignis (oder des Neuen) zu denken. Die Sexualitäten-Intensitäten in dieser Collage sind im Werden. Sie sind, wie mit James argumentiert wurde, Wahrnehmungsereignisse, ideel-materielle Kopplungen. Hier changieren sie zwischen aktuell-virtuell, Ding und Wahrnehmung, als *sexuelle* Differenzierung. Das Werden selbst ist, folgt man Parisi, ein queerer Akt des Ausdrucks larvaler Sexualitäten. Die ontogenetische Kraft der Wahrnehmung ist das Werden und das Werden des Lichts findet als differenzierende Kraft in der Collage Ausdruck. Das Milieu der Dramatisierung ist die Serie, die Szene in der Bar, die Collage,

---

auf sie bezogen, aber schöpft aus der subtrahierenden Intensivierung auch neue Individuationsweisen ihr gegenüber.

die Diskussion der Teilnehmenden sowie das Ereignis der Versammlung, das Schauen sowie viele andere Elemente. Das Sexuelle, mit Grosz und Parisi oder das Begehren nach Deleuze/Guattari, ist also weniger in der Abbildung als in der fortschreitenden Differenzierung angesiedelt.

Die Differenz ist nicht der Intensität entgegengesetzt: „Die Intensität ist die Form der Differenz als Grund des Sinnlichen.“<sup>697</sup> Deleuze argumentiert in *Differenz und Wiederholung*, dass die Differenz eine virtuelle Dimension der Intensität hat, die „Tiefe“.<sup>698</sup> Dies ist nicht ihre Substanz, sondern die Virtualität. „Im Sein sind Tiefe und Intensität das Selbe – das Selbe aber, das sich von der Differenz aussagt.“<sup>699</sup> Es gibt also weder eine substantielle Differenz, noch eine substantielle Intensität. Intensität entsteht zwischen Reihen von Differenzen, in ihrer Spannung, die eben keineswegs durch einen Mangel, sondern durch eine ebenfalls virtuelle Differenz gekennzeichnet ist. Das Neue ereignet sich und aktualisiert sich als eine Tendenz aus Spannungen und Reihen von Differenzen (u.a. in der Zeit). Es handelt sich um eine Emergenz als sich abzeichnender Blitz im Spannungsfeld der Reihen von Differenzen.<sup>700</sup>

Wenn heterogene Reihen in Kommunikation getreten sind, ergeben sich daraus alle möglichen Folgen im System. Es ‚passiert‘ etwas zwischen den Rändern; Ereignisse brechen los, Phänomene leuchten auf, wie Blitz oder Blitzschlag. Raum-zeitliche Dynamiken erfüllen das System und drücken zugleich die Resonanz der verkoppelten Reihen wie die Amplitude der erzwungenen Bewegung aus, die sie übersteigen.<sup>701</sup>

Differenzen erschaffen also keine (symbolischen) Entitäten, sondern bezeichnen Räume für neue Spannungen und virtuelle Differentiale. Als noch nicht geformte Ideen bilden sie das Milieu für Dramatisierungen dieser Spannungen. Der dramatische Akt der Differenzierung und Individuation ereignet sich in der Formung larvaler Sexualitäten oder larvaler Subjekte. Jede Aktualisierung schöpft jedoch auch neue virtuelle Differentiale und damit Ideenräume. Das Sein hat sich nicht in sich erschöpft, es dephasiert (Simondon), es ist immer mehr als eines. Für Deleuze' Lesart von Simondon

---

<sup>697</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 282.

<sup>698</sup> Vgl. Deleuze: *Differenz*, S. 290ff.

<sup>699</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 292.

<sup>700</sup> „Ein System muß sich auf Basis zweier oder mehrerer Reihen errichten, wobei jede Reihe durch die Differenzen zwischen den Termen, aus denen sie besteht, definiert wird. Wenn wir annehmen, daß die Reihen unter Einwirkung einer beliebigen Kraft zu kommunizieren beginnen, so wird deutlich, daß diese Kommunikation Differenzen auf andere Differenzen bezieht oder Differenzen von Differenzen im System ausbildet: Diese Differenzen zweiten Grades übernehmen die Rolle eines „Differenzierenden“, d.h. sie die Differenzen ersten Grades jeweils aufeinander. Dieser Sachverhalt drückt sich entsprechend in machen physikalischen Begriffen aus: *Kopplung* zwischen heterogenen Reihen; woraus sich eine *interne Resonanz* im System ableitet; woraus sich eine *erzwungene Bewegung* ableitet (...)“ Deleuze: *Differenz*, S. 155.

<sup>701</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 156.

gilt, dass sie Differentiale, die Spannungen und damit Probleme bilden, auf die die Idee als prozessuale Lösung dieses Gefalles sich bezieht. Der Akt der Individuation ist Lösung und gleichzeitig Konstitution eines neuen Problems. Das Problem denkt Deleuze positiv, es ist die Intensität zwischen den Differenzen, die nicht leer sind, sondern übervoll von Potentialen.<sup>702</sup> Deshalb denkt Deleuze auch ausgehend von der Differenz und nicht von der Einheit, die sich differenziert, so wie Parisi, die Dramatisierung aufnehmend, von einer Queerness aus denkt, die der Sexualität und jeder Kategorie vorgängig ist.

Für eine Begehrensphilosophie des Prozesses ist daher nie nur das real, was bereits besteht, sondern die Virtualität des Realen und vor allem die Realität des Virtuellen. Was gesellschaftlich oder sozial performt wird, ist nie nur das bereits bekannte, sondern muss ebenso mit ihrer mit Potentialitäten angefüllten Zone der Differenzen verstanden werden, als durch Intensitäten und affektive Tendenzen sich ausdrückende Prozessdynamiken der Differenzierung. Begehrens- und Affektpolitik sind hier weniger die Lösung als die Vervielfältigung der Problematisierungen und ihre Affirmation, so wie es auch für die „Frage der Geschlechterdifferenz“<sup>703</sup> gilt. Die Wahrnehmung ist dem Werden dieser sexuellen Differenzierung nicht nachgeordnet, sie sind vielmehr ontogenetische und virtuelle Mannigfaltigkeiten voneinander, die das Sexuelle selbst als Werdensprozess der Differenzierung verstehen. Farben, Figurationen, Affekte und Differenzen bilden (in dieser Collage) ein Milieu. Das Sexuelle ist der Ausdruck und die Verführung.<sup>704</sup> Die Collage von Michael greift selbst atmosphärisch auf der Ebene der Wahrnehmung und des Ausdrucks wiederholend die Kräfte und Operationen von *True Blood* auf und entfaltet eine Begehrenskonfiguration. Nicht nur Subtraktion als Aktualisierung, auch die Intensivierung als Exzess von Farben, Formen und Figurationen zeigen sich darin. Intensitäten sind Dimensionen der Wahrnehmung, aber auch die Differenzierungen werden in der Collage als Dynamiken intensiv. So gibt es keine isolierbare sexuelle Differenz als solche, sondern diese wird zu einem Ausdruckereignis der Wahrnehmung, welches das Begehren wie auch die sexuellen Differenzen umfasst; Figuren und Formen genauso wie Farben und Lichter. So wie sich das Begehren nicht in der Darstellung sexueller Szenen und erotischer Symbole erschöpft, durchzieht das Werden unbekannter Geschlechter und „Micro-Sexes“ die Collage. Der Ausgangspunkt

---

<sup>702</sup> Vgl. Gilles Deleuze: „Gilbert Simondon, das Individuum und seine physikobiologische Genese“, in: Ders.: Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953-1974, S. 127-132, S. 129.

<sup>703</sup> Vgl. Butler: Ende, S. 287.

<sup>704</sup> Grosz: *Becoming Undone*; Elisabeth Grosz: *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia UP 2008, v.a. S. 25-62.



(der „deutlich-dunkle“<sup>705</sup>, differenzierte aber nicht differenzierte Grund) der Collage ist die komplexe Begehrens- und Machtkonfiguration in der Szene, in der Sookie die Bar durchquert und der Vampir in ihrem Leben erscheint. Die Spannung zwischen Begehren und Macht nimmt die Collage auf und dramatisiert sie. Die Wiederholung als intensiver Akt erzeugt darin neue Begehren und neue Differenzen, aber auch Spannungen, die sich nicht ohne Weiteres auflösen lassen, sondern moduliert werden. Die Collage selbst zeugt von der Intensivierung der Kräfte und dem Begehren der (und entstehend durch die) Wiederholung.

### **Exkurs und Verdichtung: Sexuelle Differenz, Gender, Begehren und korporeale Feminismen im Anschluss an Deleuze und Guattari**

Das affirmative Denken der sexuellen Differenzierung, wie es in dieser Arbeit verschiedentlich als Verbindung von Empfindungsereignis, Virtualität und Differenzierung verbunden wird (*Engenderings*, Queere Dramatisierungen), soll im Folgenden noch einmal explizit auf die feministische Theoriebildung im Anschluss an Deleuze bezogen werden. Denn es ergibt sich eine methodische Problematik, die die Verwendung des Begriffs Gender bzw. sexuell angeht. In Michaels Collage bezog sich dies auf das Manifeste und Symbolische sowie auf die Atmosphäre, das queere Milieu des Sexuellen von *True Blood*, welches nicht in den Objekten aufgeht, diesen aber auch nicht entgegensteht.<sup>706</sup> Was „ist“ aber dann das Sexuelle, wenn es nicht im Begriff des Begehrens aufgeht? Oder besser im Sinne der Methode der Dramatisierung gefragt: „wieviele“, „wodurch“ „welches“ Sexuelle?

Elisabeth Grosz und andere Feminist\_innen in der Folge von Deleuze/Guattari orientieren sich am Begriff der sexuellen Differenz oder benutzen den Begriff des Sexuellen anstatt des Begehrens, von dem hier zuerst ausgegangen wurde. Grosz deutet mit dem Begriff vor allem auf die Rolle sexueller Selektion in der Evolution hin. Die Evolution selbst ist ein Prozess der Sensationen und der exzessiven, verschwenderischen Verführungsprozessen, menschlich und nichtmenschlich betrachtet. In ihnen vorausgaben sich Tiere, Pflanzen und Menschen in der Expression ihrer Körper; in Federkleid, Gesang, Farben und Tänzern entsteht so etwas wie ein Begehren, wird Begehren als nicht-teleologischer Prozess produziert. Grosz' Strategie ist es, die sexuelle Selektion im Prozess der Evolution gegenüber der sogenannten natürlichen Selektion, die

---

<sup>705</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 271.

<sup>706</sup> Vorder- und Hintergrund sind durch Blickbewegungen verbunden, was ich im folgenden Kapitel genauer ausführen werde.

Darwin neben der sexuelle Selektion konzipiert hatte, stark zu machen.<sup>707</sup> Ging es Deleuze und Guattari mit ihrem weiten Begehrensbegriff darum, vom „anthropomorphen“ zweigeschlechtlichen Modell des Begehrens wegzukommen und Begehren nicht als Mangel, sondern als offenen Prozess der Verbindung mit der Welt zu entwickeln, verwendet Grosz den Begriff der Sexualität bzw. der sexuellen Differenz, die sich als Intensität des Ausdrucks durch alle Differenzierungen zieht. Ohne eine strukturalistische Komponente ursprünglicher Differenzierung zu postulieren, schlägt Grosz damit meines Erachtens implizit vor, Sexualität als Begriff neu zu besetzen. Sexualität wäre dann weder allein essentiell gedacht als Repräsentation eines menschlichen Begehrens, noch ein reines Fortpflanzungsereignis, evolutionär betrachtet. Das Sexuelle ist der Schöpfungsprozess als Prozess universeller Produktion von Formen und Farben etc., die als Intensitäten, sexuelle Differenzierung allererst produzieren würde. Diese Prozesse der Intensivierung nennt Grosz im Anschluss an *Was ist Philosophie?* und das Konzept des Affekt-Perzept-Blocks Kunst. So, wie Deleuze und Guattari argumentieren, dass die Kunst mit dem Tier beginnt,<sup>708</sup> spricht Grosz den Prozessen der Intensivierung eine sexuelle Komponente zu. Nicht allein das Territorium, die Verführung des Anderen, die nicht-sinnhafte, nicht-instrumentelle Exzessivität von Selbst-Dramatisierungen umfasst damit die sexuelle Dimension des nicht-künstlerischen Kunstwerks. Es sind Ausdrucksformen, die ereignishaft und nicht-subjektiv ein Begehren der Farben, Formen, Federn, Tänze, Gesänge etc. schaffen: „There is much ‚art‘ in the natural world, from the moment there is sexual selection, from the moment there are two sexes that attract each other's interest and taste through visual, auditory, olfactory, tactile, and gustatory sensations.“<sup>709</sup> Evolution ist so im Anschluss an Bergson als schöpferische Entwicklung, als offener, nichtteleologischer Prozess der Entfaltung eine relationalen Ganzen gedacht.<sup>710</sup> Der Exzess des Ausdrucks und Begehrens tritt an die Stelle der Fehl-Rezeption des Darwinismus als ‚survival of the fittest‘. Grosz folgt Deleuze/Guattaris Begehrenskonzept in gewisser Weise, wenn es darum geht, das Begehren nicht als das eines Individuums zu denken, sondern als Gefüge und Konstellation. Sie zieht jedoch den Begriff der Kunst und jenen des Ausdrucks stärker in die Konzeption der Sexualität mit ein und sie bezieht damit die Wahrnehmung des

---

<sup>707</sup> Grosz: *Becoming Undone*, S. 18ff.

<sup>708</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*. Aus dem Franz. übers. v. Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 218.

<sup>709</sup> Grosz: *Chaos*, S. 7.

<sup>710</sup> Henri Bergson: *Schöpferische Evolution*. Aus d. Franz. übers. v. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner 2013.

Ausdrucks in die Konzeption des Gefüges ein, bzw. macht die Territorialfunktion der Intensivierung zu einem sexuellen Ereignis. Sie verbindet damit stärker noch als Deleuze/Guattari es selbst tun, Sexualität und Wahrnehmung. Die strategische Benennung von Sexualität bzw. die Konzeptualisierung sexueller Differenz als Ausdrucksereignis in seiner sehr verschiedene Ausdrucksereignisse umfassenden und nicht auf menschliche Gender begrenzten Semiose beschreibt einen Schöpfungsprozess. Die gleichzeitige Entgrenzung des Begriffs sexueller Differenz in die Prozessualität und die Unbekanntheit dessen, was sich an Verführungs-,Strategien‘ und Geschlechterverhalten im affirmativen Sinne noch ereignen wird können, ist zukunfts offen. Sexualität als künstlerische Form der Schöpfung ist unabgeschlossen, unbekannt und zukünftig. Grosz verortet Sexualität und sexuelle Differenz ebenfalls jenseits der Reproduktion von Zweigeschlechtlichkeit, und damit potentiell auch als Ausdrucks-Rezeptionsereignis, welches die sexuelle Differenzierung darstellt. Die verschwenderische Pracht von Balzverhalten etc. signifizierte nichts als den Ausdruck seiner selbst, so Grosz,<sup>711</sup> die Phänotypen sind keine linearen Expressionen von Genotypen. Grosz denkt Sexualität damit als eine zwar offene, aber doch im Rahmen der Evolution bestehende, produktive Kraft, die sich aber nie gleich, sondern immer anders ausdrückt, so dass die Mutationen in Bezug auf bestimmte Milieus und Ökologien nie instrumentell, sondern immer ereignishaft und nicht vorherbestimmt sind. Statt die Evolution zu einem Kampf um die besten Überlebenschance zu machen, denkt Grosz diese als unvorhersehbar und neue Gattungen, Differenzen und intensive Ausdrucksmaterialien hervorbringenden Prozess. Dieser basiert jedoch nicht nur auf dem Ausdruck, sondern – betrachtet man an die Wichtigkeit, die sie dem Eindruck der ‚Weibchen‘ zuspricht und ihrer Rolle der ‚Wahl‘ im evolutionären Prozess – dann denkt sie zugleich von der Zweigeschlechtlichkeit und über diese hinaus. Das Gefüge aus Intensitäten, Exzess und Ausdruck einerseits und Eindruck, Verführt-Werden und die Rezeption andererseits macht aus dem künstlerischen Akt sexueller Differenzierung ein Rezeptionsereignis. Der Akt der Kunst wird ja von Deleuze-Guattari als Affekt-Perzept-Block, also als untrennbares Gefüge aus Wahrnehmung und Ausdruck beschrieben. Grosz intensiviert diese Betrachtungsweise des Territoriums oder Ritornells als sexuelles Wahrnehmungsereignis.<sup>712</sup>

---

<sup>711</sup> Grosz: *Becoming Undone*, S. 22ff.

<sup>712</sup> Deleuze/Guattari weisen in diese Richtung, wenn sie Sexual- und Territorialfunktion im Ritornell verbinden: vgl. *Tausend Plateaus*, S. 443

In *Differenz und Wiederholung* setzt Deleuze Intensitäten und Differenzen immer wieder in Beziehung. Er kommt in Bezug auf die Dramatisierung auch auf das Sexuelle zu sprechen bzw., im Anschluss an Bergson, auf die Rolle des Milieus für den Ausdruck also die Formung eines Embryos. In diesem Zusammenhang bezieht sich Deleuze ebenfalls auf den Begriff des Sexuellen.

Die Empfindung selbst ist der Prozess der Differenzierung. Sie ist in sich differenziert sowie als raumzeitliche Ausdehnung selbst differenzierend. Sie ist ausgedehnt, Intensität, aber nicht als etwas oder von etwas, sondern als „Tiefe“<sup>713</sup> zu denken, d.h. als virtuelle Empfindung, die sich noch nicht in einer Qualität verwirklicht hat. Wahrnehmung und Empfindung sind dem Prozess der sexuellen Differenzierung inhärent, wie umgekehrt Wahrnehmung und Empfindung Prozesse der produktiven Differenzierung und eben nicht der Repräsentation sind. Die Differenzierung und das Denken der Differenz sind nicht jenseits der Empfindung und einer Politik der Wahrnehmung angesiedelt. Das Sexuelle im konzeptuellen Gebrauch einiger Feministinnen ist nicht nur ein Beharren auf dem Begriff des Sexuellen als Gegensatz zu dem virtuell gedachten Begehrensgefüge oder der Wunschmaschine.<sup>714</sup> Begehren und Sexualität lassen sich nicht einfach in aktuell und virtuell auflösen, auch wenn die schöpferische Dimension des Begehrens in Anti-Ödipus stärker die kleinen n-fachen Geschlechter gegen die molaren, aktuellen Gefüge von Männlichkeit und Weiblichkeit zu stellen scheint.

Claire Colebrook beharrt z.B. auf der ‚Kategorie‘ des Sexuellen als einer problematischen Differenz im Anschluss an Irigaray.<sup>715</sup> Sie ist keine strukturell andere Differenz als andere, sondern eine produktive Herausforderung an das Denken, die nicht durch ein Konzept gelöst werden kann. Sie ist aber kein Mangel an Lösungen, sondern produziert mannigfaltige neue Konzepte. Sexuelle Differenz ist kein zu lösendes Problem, sondern eine Kraft des Denkens.<sup>716</sup> Auch Judith Butler betont im Anschluss an Irigaray, dass sexuelle Differenz nicht etwas zu Lösendes oder etwas sei, das überwunden werden könne, sondern eine Unruhe im Denken, eine nicht zu bewältigende, eine unbekanntere Differenz.<sup>717</sup> Diese bezeichnet einen Prozess der Auseinandersetzung zwischen Natur und Kultur, Gegebenem und Konstruiertem, die sich nie klären lässt. Während Colebrook hier weniger von Mangel als von einer Affirmation sexueller Differenz

---

<sup>713</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 290f..

<sup>714</sup> Vgl. Frida Beckmann: „What is Sex? An Introduction to the Sexual Philosophy of Gilles Deleuze“, in: Frida Beckmann (Hrsg.): *Deleuze and Sex*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, S. 1-29.

<sup>715</sup> Claire Colebrook: „Is Sexual Difference a Problem?“, in: Claire Colebrook (Hrsg.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh UP 2000, S. 110-127.

<sup>716</sup> Colebrook: Problem, S. 25ff.

<sup>717</sup> Butler: Ende.

ausgeht, überträgt Grosz diese auf den schöpferischen Prozess der Evolution selbst. Gegenüber Parisis Vorschlag „Queerness“ als Virtualität gegenüber dem Sexuellen zu denken, entwirft Colebrook Sexualität selbst als unbekannte, virtuelle Dimension des schöpferischen Werdens. Also als etwas, was sich noch nicht verwirklicht hat. Die Frage, die sich durch alle Verwendungen des Begriffs des Sexuellen zieht und der auch die Verwendung des Begriffs Begehrens betrifft, ist, inwiefern dieser eine strukturalistische Konnotation beinhaltet. Ist sexuelle Differenz eine gesonderte, besondere Differenz und wenn ja, ist sie als solche aktuell oder virtuell zu denken bzw. bezeichnet sie einen Bereich oder zieht sie sich als differenzierende Kraft durch alle Differenzen? Das strukturelle Denken einer grundlegenden, alles strukturierenden Differenz wie Geschlecht stellen Deleuze/Guattari in ihrem rhizomatischen Denken gerade in Frage: Es gibt ihnen zufolge keine ursprünglichen Differenzen, Konflikte oder Verhältnisse (Verwandschaft, Inzest, Ödipus), die immer wieder repräsentiert werden.<sup>718</sup> Umgekehrt ist es problematisch, von einer Abschaffung des Begriffs auszugehen. Im Denken Groszs, Colebrooks und Parisis nimmt das Sexuelle bzw. sexuelle Differenz eine produktive, spekulative Dimension an, die von einer oftmals strategischen Verwendung des Begriffs geprägt ist, die eine Differenz selbst ins Denken einführt, indem sie eine Spannung zwischen dem bekannten menschlichen und gegenderten Differenzdenken zu einem unbekanntem, zukünftigen Denken der Sexualität wechselt. Der Begriff verändert sich damit selbst immer wieder und wird neu geschöpft, bzw. wirkt selbst schöpferisch, indem er etwas in Gang setzt, was sich selbst übersteigt.<sup>719</sup>

Diese Autorinnen sehen Sexualität und sexuelle Differenz somit aber auch als Intensität, die weder dem Begehren, noch der Differenzierung als Prozess entgegengesetzt ist.

Das Begehren im Sinne Deleuze/Guattaris geht nicht vom Individuum aus, sondern von der Komposition oder dem Ensemble. Sexualität wird von Grosz ebenfalls als kreativer Motor der Variation im Sinne einer Dauer oder zeitlichen Differenzierung gesehen.<sup>720</sup>

---

<sup>718</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S.12-42, bes. S.35-36.

<sup>719</sup> „Der Begriff definiert sich durch die Untrennbarkeit einer endlichen Zahl von heterogenen Komponenten, die von einem absoluten Überflugsprung mit unendlicher Durchlaufen werden.“ (Hervorh. i. O.) Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 28.

<sup>720</sup> Brian Massumi kritisiert die einschränkende Bezugnahme auf die Universalisierung sexueller Selektion als „special case of play“. Massumi: *Animal*, S. 100, FN 3. Der feministische Einsatz scheint hier in einem Neudenken des Spielerischen als ebenso ungerichtet und nicht-Kompetitiv zu liegen, wie es das Sexuelle als offenen Prozess der Differenzierung und Intensivierung bei Grosz zugrunde liegt. Spiel ist hier weniger vom männlichen Wettkampf als von der spielerischen Neu-Konstitution von Relationen aus zu denken. Spiel ist Massumi zufolge das kreative Element der Evolution. Für Grosz ist sexuelle Selektion das Kreative.

Der strategische Einsatz des Begriffs „sexuell“ ist es, Sexualität als Praktiken von Gender, Begehren und nicht nur auf der Seite der Aktualität zu verorten. Gender ist dann keine Kategorie der Wahrnehmung, vielmehr ist Sexualität ein Expressions- und Wahrnehmungsereignis, welches sich durch alle Bereich zieht. In Termini von Virtualität und Aktualität lässt sich nämlich nicht von einer räumlichen Trennung oder linearen zeitliche Abfolge der Verwirklichung sprechen, sondern von einer komplexen Faltung, die den Prozess der Dramatisierung zu einem eigenen Ausdruck werden lässt und nicht lediglich von etwas. Das Virtuelle ist eben nicht schon gegeben und wird dann wiederholt. Die Wiederholung ist ein schöpferischer Bezug, der abstrahiert, indem er intensiviert. Es ist also keine Essentialisierung oder eine vom Sexuellen ausgehenden Vorursprünglichkeit, die das Sexuelle wieder als von vornherein alles determinierende Differenz setzt, die sich niemals ‚überwinden‘ lässt.<sup>721</sup>

Sexualität ist vielmehr das Offene, Ereignishafte sowie die Variation, das Expressionsereignis und der Prozess selbst: untrennbar verschwenderische, nicht-teleologische Differenzierung von Gattungen und Arten. Dass Bergson auf einer Wesensdifferenz und nicht einer graduellen Differenz auch innerhalb der Art beharrt, ist seiner Betonung der virtuellen Schöpfungskraft der Evolution (schöpferischen Entwicklung) geschuldet, die jedes Wesen nicht als Träger der Merkmale einer Art oder Gattung sieht, sondern als Teil einer schöpferischen und offenen Differenzierung, die noch nicht auf ein Ziel oder die Erfüllung jenes Bildes einer Art hin angelegt ist. Das Virtuelle muss sich wesensmäßig von Aktuellen unterscheiden, damit es das Neue hervorbringen kann. Das Virtuelle darf nicht als Mögliches vom bereits Bekannten abgeleitet werden.<sup>722</sup>

So ist dieser Begriff des Sexuellen als Evolutionsereignis nicht nur im Expressionsereignis der Collage zu verorten, sondern auch im Wahrnehmungsereignis bzw. Wahrnehmungsexpressionsereignis. Es wurde argumentiert, dass die Wahrnehmung nicht lediglich dem Sinnesapparat des Subjekts zugeordnet ist, sondern sich in der Welt ereignet und somit auch in der Collage. Auch das Sexuelle der Wahrnehmung, wie es sich in den Farben, Bildern und der Atmosphäre im Milieu der Collage ausdrückt, ereignet sich als intensiver Prozess der Differenzierung und Dramatisierung. Das Sexuelle bzw. Queerness ist keine Kategorie, die wahrgenommen wird, sondern dem produktiven

---

<sup>721</sup> Vgl. Gilles Deleuze: „Der Begriff der Differenz bei Bergson“, in: Ders.: *Einsame Insel*, S. 44-75, S. 73.

<sup>722</sup> „Das Virtuelle steht nicht dem Realen, sondern bloß dem Aktuellen gegenüber. *Das Virtuelle besitzt volle Realität, als Virtuelles.*“ Deleuze: *Differenz*, S. 264. Das Virtuelle ist nicht das Mögliche, „es besitzt volle Realität durch sich selbst“ Deleuze: *Differenz*, S. 267.

Wahrnehmungsereignis inhärent ist. Es ist damit nicht ‚im Virtuellen‘ als bereits geformtes oder im Aktuellen, als Kategorie, die allein das Molare repräsentiert (auch wenn dies tatsächlich auf der Ebene der Macht geschieht), sondern vielmehr Ausdrucksereignis und Prozess, der Neues schöpft und die nicht teleologische Differenzierung von Gattungen und Arten bewirkt und zugleich sich als dieses *Engendering* ausdrückt. Es kann als molare Anordnung von anthropomorpher Zweigeschlechtlichkeit auch das scheinbar Gleiche wiederholen. Das bedeutet eben gerade nicht determinierend, sondern als Motor kreativer Differenzierung.

Michaels Collage zeigt diese affektive, intensive und zugleich manifeste Dimension des Sexuellen in Bezug auf *True Blood* auf und vermehrfacht sie. So findet sich eine Ebene der Kategorien ebenso wie eine, die sich nicht isolieren lässt und sich weder in Termini einer alles strukturierenden Differenz, noch der reinen Affektivität beschreiben lässt. Vielmehr adressiert sein Bild diese Verflochtenheit von Intensitäten, affektiven Tönungen, Wahrnehmungsform- und Inhalt, in dem zugleich von Tendenzen und Prozessen und von Entitäten (im Moment ihrer Metastabilität) her gedacht wird. Es sind die Farben und Lichter, als die Prozesse der Abstraktion des Sexuellen, und die Konkretion in den Figurationen (wie Lippen) dramatisieren. Beide gehen immer wieder ineinander über und verhalten sich wie überkreuzende Bewegungen. Aufgefaltet werden die aktuelle und virtuelle Seite einer Wahrnehmung und ihres Inhalt, die nicht voneinander getrennt werden können.

Dabei ist das Sexuelle keine Kategorie, sondern eine Wahrnehmungsform, die hier Ausdruck findet und die allumfassende Erotisierung von Körpern und Atmosphären in *True Blood* aufnimmt. Abstraktion und das Sexuelle widersprechen sich nicht, da die Intensität der Sexualisierung in Bezug auf *True Blood* selbst ein Abstraktionsprozess ist. Sexualisierung ist bei Grosz selbst ein affirmativer Prozess der Abstraktion:

These rhythms of the body – the rhythms of seduction, copulation, birth, death – coupled with those of the earth – seasons, tides, temperatures – are the conditions of the refrain, which encapsulates and abstracts these rhythmic or vibratory forces into a sonorous emblem, a composed rhythm.<sup>723</sup>

In der Sexualisierung der Relationen wird der Begriff der Sexualität neu erfunden: eine Affinität der Begriffe. Sexualität, so Parisi, kann selbst abstrakt sein, sie kann aber auch, so sieht man an Michaels Collage, abstrahierend sein. Diese nimmt die Abstraktion durch Sexualisierung bei *True Blood* auf.

---

<sup>723</sup> Grosz: *Chaos*, S. 55.

Im folgenden Kapitel möchte ich den Begriff des Rhythmus, den Grosz hier als Abstraktionsbewegung des Milieus vorschlägt, als nicht-lineare Bewegung noch einmal genauer betrachten. Wie kann die Collage bewegt sein, wie kann sie Rhythmen des Werdens verkörpern?



## 9 Bewegungscollage: Ritornelle und Rhythmen des Werdens (Wellen, Resonanzen, Schwingungen)

Bereits mehrmals habe ich in dieser Arbeit von Bewegungen, Prozessen und Operationen der Collage gesprochen. Ist die Collage ein unbewegtes Bild im Gegensatz zum „beweglichen Schnitt der Dauer“ (Deleuze), der filmische Medien auszeichnet? Was geschieht mit der Dimension der Bewegung in der Filmwahrnehmung? Ist die Collage eine verdichtende topologische Anordnung oder kann sie selbst Bewegung übersetzen? In diesem Kapitel möchte ich den Fokus der Relationalität noch einmal stärker um die Dimension der Prozessualität erweitern. Ich orientiere mich dabei vor allem an der Collage von Michael zu *True Blood*, nehme aber auch Danas sowie die anderen bisher besprochenen Collagen auf. Deleuze hat in *Die Logik der Sensation* einige zentrale Begriffe der Bewegung („Athletik auf der Stelle“) und des Diagramms herausgearbeitet, die für die Bewegungsdimension des ‚eigentlich‘ nicht bewegten Bildes (der Collage) zentral sind. Die Frage der Kräfte ist für Deleuze in Bezug auf das Bild die Bewegung der De/Formation. Darüber hinaus ist das Diagramm in dem Sinne bewegt, als dass es auf eine Gleichzeitigkeit, eine Art metastabiles Gleichgewicht von Werden und Vergehen setzt und einen Keim der Ordnung in das Chaos einträgt (vgl. Kapitel 4). Diese Doppelheit von Werden und Vergehen ist in nahezu allen Collagen relevant und zeichnet für Deleuze das Diagramm Bacons aus. Für die Wahrnehmung soll die Dimension der Bewegung erarbeitet werden: Wahrnehmung selbst ist bewegtes Sehen (Massumi). Abschließend soll der Begriff der Subjektivität (Guattari) im Anschluss an den Begriff des Ritornells (Deleuze/Guattari) für die Collage fruchtbar gemacht werden.

### 9.1 Collagenprozesse

#### 9.1.1 Werdensprozesse

In der Forschung mit Collagen-Aussage-Assemblagen geht es mir nicht darum, eine Identität oder Person hinter den Aussagen und Collagen sichtbar zu machen. Mir geht es auch nicht darum, Werdensprozesse zu rekonstruieren, indem ich eine andere Methode des Ausdrucks vorschlage, um auf irgendeiner anderen als der sprachlichen Ebene (der bildlichen Ebene der Collage) ‚besseren‘ Zugriff zum Erleben des Individuums zu haben. Das Werden selbst lässt sich nicht als abgeschlossener Prozess repräsentieren. Die Collage ist auch keine rein topologische Form, komplexe, bewegte sowie Zeitbilder still zu stellen. Die Collage erscheint oftmals als eine Form der Reduktion, zum einen als Stillstellung, zum anderen als Reduktion auf eine zweidimensionale Fläche. Damit

einhergehend werden Prozesse zu einem starren Bild. Sowohl auf zeitlicher als auch auf der Ebene der Bewegung scheint das „vor das Chaos geschaltete Sieb“<sup>724</sup> so in zweifacher Hinsicht als eine schon wirksame Reduktion des bewegten bzw. zeitbasierten Bildes. Natürlich hätten sich auch, wie bereits in der Einleitung ausgeführt, andere, beweglichere Methoden finden lassen können. Denkbar wären filmische Formen und Videoproduktionen oder stärker auditiv geprägte Formen der Collage.<sup>725</sup>

Doch ist die Collage nicht bereits selbst bewegtes Bild? Die Collage ist keine Reduktion eines Ereignisses, sondern zugleich seine „Gegenverwirklichung“.<sup>726</sup> Sie aktualisiert schöpferisch und nicht bloß abbildend, realisierend, sie erschafft neue Virtualitäten der Wahrnehmung, zu denen ganz zentral eine Kinetik der Wahrnehmung der Collage gehört.<sup>727</sup> Im schöpferischen Prozess wird nie ‚etwas‘ vollkommen verwirklicht. Vielmehr entstehen neue Prozesse und Differenzierungen, die neue Differenzierungen für andere Dramatisierungen bilden. Zugleich ist die Collage nicht etwas Fixes, sondern ebenso Prozess und Relation. Sie bezieht sich auf verschiedene Wahrnehmungen, sowohl die des Films/der Serie als mannigfaltige Wahrnehmungsmodi als auch auf sich selbst als in der Wahrnehmung Emergierendes bzw. Wahrnehmung Produzierendes. Die Wahrnehmungen sind zugleich innerhalb und außerhalb der Collage, sie entstehen als Prozess und Dauer: Sie *sind* die Collage als ihr Werden.<sup>728</sup>

Indem bestimmte prozessuale Beziehungen zwischen amodaler Wahrnehmung und Bewegung nachgezeichnet werden, soll gezeigt werden, wie Bilder in einem „mehr“ der Wahrnehmung, ihrer Doppelheit partizipieren können und so multimodale

---

<sup>724</sup> „Die Immanenzebene ist gleichsam ein Schnitt durch das Chaos und wirkt wie ein Sieb. Denn das Chaos ist weniger durch das Fehlen von Bestimmungen gekennzeichnet, mit der sie sich abzeichnen und verflüchtigen: keine Bewegung von einer zur anderen, sondern im Gegenteil die Unmöglichkeit eines Bezugs zwischen zwei Bestimmungen, da die eine nur dann erscheint, wenn die andere bereits verschwunden ist, und die eine im Verblissen erscheint, wenn die andere als Umriß verschwindet.“ Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?* S. 51.

<sup>725</sup> Vgl. zu Videoproduktionen z.B. Carol A. Taylor: „Mobile Sections and Flowing Matter in Participant-Generated Video: Exploring a Deleuzian Approach to Visual Sociology“, in: Coleman/Ringrose: *Methodologies*, S. 42-61.

<sup>726</sup> „Soweit das reine Ereignis sich jedes Mal für immer in seine Verwirklichung einsperrt, wird es von der Gegen-Verwirklichung befreit – immer für weitere Male.“ Gilles Deleuze: *Die Logik des Sinns*. Aus d. Franz. übers. v. Bernhard Dieckmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 202.

<sup>727</sup> Vgl. zur kinetischen Dimension des Sehens: Brian Massumi: „Chaos in the ‚Total Field‘ of Vision“, in: Ders.: *Parables*, S. 144-161.

<sup>728</sup> Es gibt eine virtuelle Dimension des Prozesses, der in den folgenden beiden Kapiteln jeweils als Bewegung und Dauer der Affizierung beschrieben werden soll. Die „Wahrnehmung der Wahrnehmung“ (Massumi: *Semblance*, S. 165) schöpft bestimmte sich entfaltende Weisen ihrer selbst, indem sie sich gerade nicht vollständig im Modus des Sichtbaren und Unbewegten erschöpft: So hat Deleuze Bacons Figurenkonstellationen und damit die Spannungen zwischen ihnen sowie zwischen Figur und Grund als „Athletik auf der Stelle“ und als „Spasmen“ beschrieben. (Deleuze: *Bacon*, S. 17 und 16) In ihren Spannungen zwischen Figur, Grund und Farbe sah er das „Malen der Kräfte“ (Deleuze: *Bacon*, S. 39, Kap. 8) verwirklicht.

Wahrnehmungsformen herausbilden. Gleichzeitig gilt es einen Bewegungsbegriff zu hinterfragen, der diesen als Verlagerung in einem gegebenen Raum sieht.<sup>729</sup> Werden ist als Prozess wechselseitigen Durchlaufens von Individuation und Milieu zu verstehen und findet nicht in einem gegebenen Raum statt. Wie Wespe und Orchidee werden Akteur\_innen als kontrapunktische Vektoren in einer umweltlichen Relation zueinander.<sup>730</sup> Das gemeinsame Werden ist die gemeinsame De-/Territorialisierung. Werden ist somit immer Werden-Mit: *mit* einer werdenden Umwelt oder einem assoziierten Milieu.<sup>731</sup>

Diese Werdensprozesse werden in den Collagen nicht bloß metaphorisiert, sie sind als Teil eines „Werdensblocks“ tatsächliche, reale *und* virtuelle Bewegungen.<sup>732</sup> So spannt z.B. Annettes Collage die Bewegung des Frau-Werdens der Protagonisten des Films in einem Block des Werdens auf. Dies tut z.B. Toms Collage, die in einem Tier-Werdens monströse Gefüge produziert, die zu einer Unwahrnehmbarkeit tendieren. Die Werdensprozesse sind rhizomatisch, nicht linear und hierarchisch zu verstehen.<sup>733</sup> Deleuze/Guattari prägen hierfür den Begriff der Involution bzw. des maschinischen Phylums. Damit beschreiben sie eine Weise des nicht hierarchischen, transversalen und nicht konsolidierenden Denkens der Evolution. Das maschinische Phylum produziert differentielle Gefüge der *Infra*-Aktion, die jedoch ungerichtet sind, d.h. nicht als Fortschritt zu verstehen sind.<sup>734</sup>

Das Werden ist nicht ausgehend von einem Körper zu denken, es durchläuft vielmehr bestehende Körper und erzeugt differentielle, d.h. partikuläre und mannigfaltige Gefüge und Konstruktionen des Werdens, als intensive Geschwindigkeiten:

Nicht den Hund nachahmen, sondern seinen Organismus mit etwas anderem verbinden, so dass die Partikel, die von dem so zusammengesetzten Ganzen ausgesendet werden, im Hinblick auf Verhältnisse von Ruhe und Bewegung oder auf die molekulare Nachbarschaft, in die sie geraten sind, hundeartig sind.<sup>735</sup>

---

<sup>729</sup> Henri Bergson: „Die Wahrnehmung der Veränderung“, in: Ders.: *Denken und schöpferisches Werden*. Aus dem Franz. v. Leonore Kottje. Hamburg: EVA 1993, S. 149–179.

<sup>730</sup> „Die Orchidee deterritorialisiert sich, indem sie ein Abbild formt, das Abbild einer Wespe; aber die Wespe deterritorialisiert sich auf diesem Bild. Die Wespe dagegen deterritorialisiert sich, indem sie selber zu einem Teil des Fortpflanzungsapparates der Orchidee wird; aber sie reterritorialisiert die Orchidee, weil sie deren Pollen transportiert. Wespe und Orchidee bilden ein Rhizom, insofern sie heterogen sind.“ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 20.

<sup>731</sup> „Ganz anders das Rhizom, das *eine Karte und keine Kopie* ist. Karten, nicht Kopien machen. Die Orchidee produziert keine Kopie der Wespe, sondern stellt mit ihr eine Karte innerhalb eines Rhizoms her.“ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*: S. 23. Hervorh. i. O.

<sup>732</sup> Vgl. Deleuze: *Differenz*, S. 264.

<sup>733</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 16.

<sup>734</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 706f.

<sup>735</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 373.

Das Werden wird in Bezug auf mannigfaltige Konstellationen, vor allem des Tier-Werdens und des Frau-Werdens sowie des Kind-Werdens („Kindheitsblöcke“<sup>736</sup>) konzeptualisiert.<sup>737</sup> Sie alle tendieren zum Molekular-Werden, also nicht zu einer Form, sondern zum Unwahrnehmbar-Werden<sup>738</sup>: „Man ist nicht in der Welt, man wird mit der Welt, man wird in ihrer Betrachtung. Alles ist Schauen, Werden. Man wird Universum. Tier-Werden, Pflanze-Werden, Molekular-Werden, Null-Werden.“<sup>739</sup> Die Bewegung steht mit dem Unwahrnehmbar-Werden in unmittelbarem Bezug. Diese ist, so Deleuze/Guattari das Unwahrnehmbare selbst: Es ist das, worin die Wahrnehmung besteht, es ist das „percipientum“<sup>740</sup> der Wahrnehmung.

Die Collagen sind nicht nur Element eines rhythmischen Wahrnehmungs-Ritornells, sie bestehen selbst in rhythmischen Konstellationen. Das Werden ist keine Veränderung der Position von Körpern. Deshalb kann Deleuze von den Werdensblöcken der Bilder Bacons als Rhythmen und Bewegungen schreiben und den mannigfachen Transformationen des Tier- und Vogel-Werdens, in denen dieser die Kräfte, die auf Körper wirken, malt.<sup>741</sup> Der Begriff der Deformation ist dabei im eigentlichen Sinne irreführend, denn es wirkt, als ob ein fester Körper wird oder eine finale körperliche Form erreicht:

Werden heißt nicht eine Form erlangen (Identifikation, Nachahmung, Mimesis), sondern die Zone einer Nachbarschaft, Ununterscheidbarkeit oder Nicht-Differenzierung finden, finden (...) Diese sind nicht ungenau, oder allgemein, sondern unvorhergesehen, nicht-vorgegeben und um so weniger in einer Form bestimmt als sie sich in einer bloßen Menge singularisieren.<sup>742</sup>

Das Werden beginnt und endet in der Mitte, nicht jedoch in einem festen Zustand.<sup>743</sup> Das ‚reine‘ Werden ist keine Transformationsbewegung zwischen zwei Zuständen, sondern ist ungerichtet und diskontinuierlich. So treten die Figuren Bacons in Nachbarschaftszonen ein, in dem Kräfte auf sie wirken; Vögel-Köpfe und Stier-Menschen entstehen.<sup>744</sup> Wie im Folgenden ausgeführt werden soll, liegt dem ein

---

<sup>736</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 137.

<sup>737</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 317-422.

<sup>738</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 343

<sup>739</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 199.

<sup>740</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 383.

<sup>741</sup> Für Deleuze ist die „Koexistenz aller Bewegungen im Gemälde“ ihr „Rhythmus“, vgl. Deleuze: *Bacon*, S. 26.

<sup>742</sup> Deleuze: *Kritik und Klinik*, S. 11.

<sup>743</sup> „Die Mitte ist die (...) absolute Geschwindigkeit der Bewegung.“, Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 400.

<sup>744</sup> „Bacons Gemälde werden so sehr von Bewegungen durchlaufen, dass das Gesetz der Tryptichen nur eine Bewegung von Bewegungen oder ein komplexer Zustand von Kräften sein kann, sofern sich die Bewegungen stets von Kräften ableitet, die auf den Körper einwirken.“ Deleuze: *Bacon*, S. 53.

Rhythmus zwischen Sensation (Empfindung) und Wahrnehmung (Perzeption) zugrunde,<sup>745</sup> den, anders, aber ebenfalls zwischen Chaos und Stratifizierung pendelnd, die Collagen als sich rhythmisch konstituierende Wahrnehmung aufnehmen. Indem die Wahrnehmung das Diagramm durchläuft, stellt sich in der Betrachtung der Gemälde Bacons nicht nur Bewegung, sondern ein Rhythmus zwischen Chaos und Perzeption ein:

(...) the movement by which one moves from the synthesis of perception (apprehension, reproduction, recognition) to aesthetic comprehension (rhythm) to the catastrophe (chaos) and back again; the painter passes through a catastrophe (the diagram) and in the process produces a form of completely different nature (the Figure).<sup>746</sup>

In den Collagen lassen sich mannigfaltige Werdensblöcke beobachten, in denen es hybride Konstellationen und unmenschliche Gefüge, Nachbarschaftszonen, gibt. In den bereits erwähnten Collagen von Annette und Tom ist dies ebenso zu beschreiben, wie in der Collage von Markus, in der z.B. ein Frau- und ein Fischgesicht in solch eine Zone der Nachbarschaft geraten. Diese Collage lässt sich darüber hinaus als eine Verkettung metastabiler Zustände verstehen, die alle Bilder aufeinander bezogen in einer Reaktionskette miteinander reagieren lässt und somit einen Prozess vor und in der Bewegung zugleich antizipiert. In Danas Collage ist es das Ensemble aus den Köpfen und Körpern, deren Gliedmaßen untrennbar miteinander verschränkt sind und von denen man nicht sagen kann, welcher Zustand oder welcher Körper zu welchem wird. In Michaels Collage ist es das doppelte Spiel aus Licht, Bewegung und Farbe, das eine Transformation von einem ins andere und von Körpern zu Farbe und umgekehrt verursacht. Schon häufiger wurden im Laufe dieser Arbeit solche Gleichzeitigkeiten beschrieben: Wer wird was oder um welche Gewalt handelt es sich (Tom)? Lösen sich die Frauen in Annettes Collage auf oder werden sie zu etwas Neuem? Konstitution und Auflösung, *Becoming*, *Undoing*, De-Formation (Bacon-Deleuze) oder In-formation (Manning-Simondon) sind Spannungen, die Bewegungen vollziehen und keine Zustände darstellen. Die Collagen operieren selbst, sind Prozess und Transformation. So vollziehen sie „auf der Stelle“<sup>747</sup> ungerichtete, unentschiedene Bewegungen als Werden. Das Werden ist ja keine aus Einzelzuständen zusammengesetzte Bewegung. Dies ist

---

<sup>745</sup> „Sensation is itself constituted by the ‚vital power‘ of rhythm, and it is in rhythm that Deleuze locates the ‚logic of sensation‘ (...), a logic that is neither cerebral nor rational“ Daniel Smith: „Deleuze on Bacon: ‚Three Conceptual Trajectories in ‚The Logic of Sensation‘“, in: Ders.: *Essays on Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh UP 2012, S. 222-234, S. 227.

<sup>746</sup> Smith: Deleuze on Bacon, S. 231.

<sup>747</sup> Deleuze: *Bacon*, S. 31. Deleuze/Guattari unterscheiden zwischen Bewegung und Geschwindigkeit: Bewegung ist extensiv, Geschwindigkeit hingegen intensiv. ‚Stillstand‘ kann so auch Teil der Bewegung sein, vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 409.

Bergsons generelle Kritik am Bewegungsbegriff, der die Bewegung als Kettung von Stillständen denkt. Diese intellektuelle Zergliederung<sup>748</sup> verkennt die Ungeteiltheit der Bewegung, so Bergson.<sup>749</sup> Die Collagen werden als eine Wahrnehmung im Rhythmus zwischen Empfindung und Perzeption, Affekt und Emotion. Dabei imitieren sie nicht die Serie/den Film. So wie das Tier-Werden keine Imitation eines Tieres ist, sondern das Werden eines Vektors, einer Karte.

Für die Methode der Collage kann man also argumentieren, dass es nicht nur um eine Repräsentation einer Bedeutung geht, die in der Collage als eine Bewegung zwischen zwei Zuständen erscheint und die sich als eine Ambivalenz in Bezug auf das Gesehene lesen lässt, sondern dass *das Werden und die Bedeutung in eins fallen*.<sup>750</sup> Hier eröffnet die Collage eine neue Sicht auf Prozesse der Rezeption. Sie sind keine Transformationen durch die linear-kausale Einwirkung von Bildern oder das aktive Ausfüllen einer Textlücke (Leerstelle)<sup>751</sup> durch das Zuschauer\_innensubjekt; Collagen lassen sich als ein Werden-Mit verstehen, das sich nicht als von vornherein festgelegte Richtung und auf unvorhergesehene Weise entfaltet.<sup>752</sup>

### 9.1.2 Werdensblöcke

Die verschiedenen Weisen der Resonanz und Schwingung kennzeichnen für Deleuze/Guattari die Philosophie als das Entwerfen von Begriffen, die Funktionen als Grundlage der Wissenschaft und die Empfindung im Affekt-Perzept-Block der Kunst. Der Affekt-Perzept-Block ist kein Zusammenhang aus Affektionen und Perzeptionen eines bestehenden Subjekts und seiner Haltung zum Kunstwerk, er ruft einen völlig anderen Rezeptions-Zusammenhang auf. Es sind Affekte, die das Unmenschlich-Werden des Menschen bedeuten:

Der Affekt übersteigt die Affektionen nicht minder wie das Perzept die Perzeptionen. Der Affekt ist kein Übergang von einem Erlebniszustand in einen

---

<sup>748</sup> „[I]ntuitiv denken heißt in der Dauer denken, Der Verstand geht gewöhnlich aus vom Unbewegten und re-konstruiert recht und schlecht die Bewegung durch nebeneinander gesetzte unbewegliche Punkte. Die Intuition geht von der Bewegung aus, setzt sie oder vielmehr erfährt sie als die Wirklichkeit selber und sieht in der Unbeweglichkeit nur eine Abstraktion, gleichsam eine Momentaufnahme unseres Geistes.“

Bergson: *Schöpferisches Werden*, S. 46f.

<sup>749</sup> Anstatt aber ausgehend von einer Ungeteiltheit eine Kontinuität zu postulieren, schreibt Whitehead diesbezüglich: „Es gibt zwar ein Werden der Kontinuität, aber keine Kontinuität des Werdens.“ Whitehead: *Prozess und Realität*, S. 87.

<sup>750</sup> Vgl. zu diesem onto-epistemologischen Argument, dass sich Materie und Bedeutung in ihrem Werden wechselseitig artikulieren aus einem ähnlichen Blickwinkel auch Barad: *Universe*, S. 151.

<sup>751</sup> Vgl. Wolfgang Iser. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Stuttgart: UTB 1994.

<sup>752</sup> Nicht nur vom Schreiben oder dem Produzieren von Kunst sprechen Deleuze/Guattari von einem Tier-Werden, auch das Geschriebene entsteht als Bewegung des Werdens: das Wal-Werden Ahabs in Moby Dick, das Frau-Werden Virginia Woolfs etc.

anderen, sondern das Nicht-Menschlich-Werden des Menschen. Ahab ahmt nicht Moby Dick nach, und Penthisilea ‚mimt‘ keine Hündin: Das ist keine Nachahmung, keine erlebte Sympathie und auch keine imaginäre Identifikation (...) Es ist vielmehr die extreme Verklammerung zweier Empfindungen ohne Ähnlichkeit (...) Das ist eine Unbestimmtheits- eine Ununterscheidbarkeits-, eine Ununterscheidbarkeitszone, als ob Dinge, Tiere, und Personen (Ahab und Moby Dick, Penthesilea und die Hündin) in jedem Fall jenen doch im Unendlichen liegenden Punkt erreicht hätten, der unmittelbar ihrer natürlichen Differenzierung vorausgeht. Das nennt man einen Affekt.<sup>753</sup>

Rezeption ist hier vielmehr ein Mitgerissen-Werden in einem überindividuellen Anders-Werden. Darin unterscheidet es sich von einer linearen Wirkung. Statt aber eine Dichotomie von Werden und Stillstand zu denken, sind es Rhythmen von Rahmung und Entrahmung, Emotion und Affekt, oder, mit Daniel Smith in Bezug auf Bacon formuliert, die Rhythmen, die die *Logik der Sensation* bilden und die sich zwischen Chaos und Wahrnehmung ereignen. Es ist das Eintreten in Nachbarschaftsblöcke, nicht das Geformt-Werden. Wie das Kunstwerk ist auch die Werdensbewegung keine Subjektivierung, wie auch immer relational und prozessual gedacht – sondern eine unbestimmte Bewegung. Sie findet auch dadurch nicht im Subjekt oder als Subjekt statt, sondern ist Teil des Affekt-Perzept-Blocks. Dadurch, dass jede Betrachterin schon ein Tier-Werden, Pflanze-Werden und Mineral-Werdens in sich trägt, wirkt die Kunst aus sich heraus, sie wirkt aus Farben, dem Kristallinen und dem Mineralischen des Bilds oder der Figur.

Die Wahrnehmung ist *im* Affekt-Perzept-Block, als eine Fähigkeit des Kunstwerks nicht für die Betrachterin, sondern für sich zu existieren, d.h. es wird eben gerade nicht rezipiert und entkodiert, sondern zieht ein Werden nach sich:

Die Perzepte sind keine Perceptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfindungen, Perzepte und Affekte, sind Wesen, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen. Sie sind, so könnte man sagen in der Abwesenheit des Menschen, weil der Mensch, so wie er im Stein, auf der Leinwand oder im Verlauf der Wörter gefaßt wird, selbst eine Zusammensetzung, ein Komplex aus Perzepten und Affekten ist. Das Kunstwerk ist ein Empfindungssein und nichts anderes: es existiert an sich.<sup>754</sup>

Der Affekt-Perzept-Block ist aus nicht-menschlichen Empfindungen, bzw. aus Empfindungen zusammengesetzt, die ein nicht-menschlich Werden des Menschen und eben keine Identifikation, kein Gleich-Bleiben, sondern eine Bejahung des Anders-

---

<sup>753</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 204.

<sup>754</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 191-192.

Werdens bewirken. Dies bedeutet auch, dass die Bedeutung kein idealer Zustand außerhalb des Werdens ist, sondern diesem immanent. Das Werden der Collage wie das Werden der Wahrnehmung *ist* ihre Bedeutung.

Der „Block aus Affekten und Perzepten“ ist dem Prozess nicht entgegengesetzt. Der „Block“ der Empfindungen ist ein Block, da er zunächst in Unabhängigkeit eines menschlichen Subjekts existiert. Er ist nicht außerhalb von Betrachtungen und Prozess-Subjekten, da diese seinem Werden immanent sind. Eine Wahrnehmung, viele Wahrnehmungen, sind dem Block des Werdens immanent. Der Block steht für sich, weil er als Territorialisierung eines Milieus entstanden ist. Seine Unabhängigkeit ist die Intensivierung durch Rahmung. Der Block, das Kunstwerk, ist nicht etwas, ein tatsächliches Objekt, sondern ein kommunizierendes bewegliches Gefüge aus Schwingungen, Trennungen und Umfassungen. Seine Intensität besteht selbst aus diesen Mikrobewegungen, die sich – ebenfalls aufgenommen durch Rhythmen – zu Ritornellen verbinden.

Das Kunstwerk ist Empfindung, weil es Empfundenes ist, es vereint in sich Wahrnehmungen und Affekte zu einer sich wahrnehmenden und affizierenden Empfindung. Es ist, wie es Massumi mit Whitehead formuliert, *self enjoyment*. Am Ereignis eines Selbst-Empfindens partizipiert der Affekt-Perzept-Block des Kunstwerks als Resonanz der Selbst-Bezüglichkeit, als Ereignis-Form des Empfindens. Dies ist nichts, was von Außen wahrgenommen wird, sondern das Werden der Betrachter\_in ist zugleich innerhalb des Blocks: Es besteht als gemeinsames Werden in Nachbarschaftszonen.

Da es sich aber hier weder um eine rein künstlerische Betrachtung des Films, der Serie noch der Collagen handelt, soll die Betrachtung auf den Ursprung des Kunstwerks durch die Rahmung gelegt werden; hier geht es um die Untrennbarkeit vom und die durchlässige Grenze zum Ritornell. Die Bewegung des gemeinsamen Werdens entfaltet sich nicht linear, sondern rhythmisch.

Auch die bereits mehrmals erwähnten Affekt-Perzept-Blöcke zeichnen sich durch eine ihnen immanente Dimension der Bewegung aus. Die Konzeption des Affekts schließt an diese Bewegung an: „*Die Affekte sind genau jenes Nicht-menschlich-Werden des Menschen, wie die Perzepte (einschließlich der Stadt) die nicht-menschlichen Landschaften der Natur sind.*“<sup>755</sup> Die Kunst lässt die Empfindung schwingen, sie verkoppelt sie, erschafft ein „Empfindungswesen“, das „eine ganz bestimmte Stunde des Tages in sich aufbewahrt, die Wärme eines

---

<sup>755</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?* S. 199. Hervorh. i. O..



Augenblicks (...).<sup>756</sup> Ozean, Heide, Stadt sind selbst Perzeptionen, Ahab in *Moby Dick* tritt in eine Unbestimmtheitszone ein.<sup>757</sup> „Die Empfindung dagegen wird durch das Tier-, das Pflanze werden gebildet, das unter der Inkarnatsfläche aufsteigt.“<sup>758</sup> Affekte und Perzepte sind „Wesen“, die über das Erleben hinaus reichen. Die „Empfindungswesen“ sind als Affekte und Perzepte keine auf ein Objekt verweisenden Perzeptionen. In der Kunst intensivieren sich durch Rahmungen sogenannte kosmische Kräfte, also physikalische Kräfte, z.B. Kräfte der Erde und des Wetters. Ihre Wirkung entspricht dem Eintreten in Unbestimmtheitszonen, d.h. in Blöcke des Werdens. Affekte und Perzepte bilden Blöcke aus Empfindungen, die auf sich, nicht aber auf die menschliche Wahrnehmung verweisen, sie existieren „an sich“.<sup>759</sup>

### 9.1.3 Collagen und Bewegungs-Empfindungs-Blöcke

Affekte und Perzepte bestehen aus Mikro-Differenzen, aus den sogenannten „Schwingungen, Umfassungen und Trennungen“, aus Bewegungen und sich aufeinander beziehenden Modalitäten der Resonanz, die sich durch das Fühlen *und* das Denken ziehen.

(...) die *Schwingung* als Charakteristikum der einfachen Empfindung (aber sie ist bereits dauerhaft oder zusammengesetzt, da sie auf- und absteigt, einen grundlegenden Niveauunterschied beinhaltet, einem unsichtbaren, eher nervlichen denn zerebralen Strang folgt); die *Umfassung oder das Ineinander von Körpern* (wenn zwei Empfindungen ineinander widerhallen, indem sie sich so sehr aneinanderschmiegen, und zwar in einer Verschränkung der Körper, die nur mehr aus ‚Energien‘ besteht); die *Zurückweichen, die Trennung, Dehnung* (wenn zwei Empfindungen sich im Gegenteil voneinander entfernen, sich lösen, um aber noch durch das Licht, die Luft oder die Leeren vereint zu sein (...))<sup>760</sup>

Hier erscheint die Bewegung selbst als Empfindung bzw. besteht die Empfindung aus Mikrobewegungen. In sich ist sie in Mikrobewegungen differenziert; sie „vibriert“<sup>761</sup>. Die Bewegung kann so als Modalität der Empfindung betrachtet werden, die sich in der Collage als Affekt-Perzept-Block manifestiert. Die Collage entspricht nicht einer erlebten

---

<sup>756</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?* S. 198.

<sup>757</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?* S. 204.

<sup>758</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?* S. 212.

<sup>759</sup> „Selbst wenn das Material nur Sekunden Bestand hätte, würde es der Empfindung das Vermögen schenken, zu existieren und sich an sich zu erhalten, *in der Ewigkeit, die zusammen mit dieser kurzen Dauer existiert*. Solange das Material andauert, so lange erhält die Empfindung in diesen Augenblicken eine Ewigkeit. Die Empfindung verwirklicht sich nicht im Material, ohne daß das Material nicht vollständig in die Empfindung, in das Perzept oder den Affekt übergeht. Die gesamte Materie wird expressiv. Der Affekt ist metallisch, kristallin, steinern (...).“ Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 195.

<sup>760</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?* S. 197. Hervorh. i. O.

<sup>761</sup> Smith: Deleuze on Bacon, S. 102.

Wahrnehmung, sie bildet sich als eine Ansammlung von Affekten und Perzepten, die von einer Erfahrung als Rhythmus, Spannung und Schwingung ausgehen, die nicht bei einem Subjekt beginnt und dort auch nicht endet. Sie stellt vielmehr das dar, was sich als Block des Werdens ereignet, doch mit ihren je eigenen Mitteln: In Danas Collage als Individuation und Abstraktion, in Michaels Collage als Begehrens- und Bewegung der Wiederholung. Beide erzeugen damit spezifische Bewegungsoperationen.

Das Werden als Prozess ist als Bewegung beschreibbar. Deleuze tut dies auf zweifache Weise in den Kinobüchern. Zunächst sollen einige Merkmale der Bewegung betrachtet werden, im anschließenden Kapitel möchte ich einige Phänomene der Collagen noch einmal als Dauer entwickeln. Wenn oben von einem Eintritt in einen Nachbarschaftsblock oder Werdensblock gesprochen wurde, so gibt dies einen Hinweis, dass die Wahrnehmung selbst eine Bewegung oder ein Prozess des Werdens ist und das Zuschauen als Empfindungsbewegung konzeptualisierbar ist. Die Empfindung, die dem Konzept des Affekt-Perzept-Blocks folgend nicht ‚etwas‘ ist und sich daher nie in einer selbstidentischen Darstellung ihrer selbst erschöpft, ist ein komponierter Block aus Resonanzen von Milieus und Umwelten, die sie in der Aufnahme (Rezeption/Prehension) intensiviert. Das Material sind Affekte und Perzepte, die bezogen auf die Komposition entstehen und nicht als Empfindungen von jemandem zu verstehen sind. Der Block aus Affekten und Perzepten „leuchtet“ so aus sich heraus und wird nicht durch ein Subjekt erleuchtet. Wie in der Dramatisierung ist auch die Intensivierung der Affekt-Perzept-Blöcke als Veränderung und differentieller Prozess zu denken, als „wirkliche Schöpfung“ (Kapitel 4). Die Empfindung – als Schwingung, Trennung und Verkopplung – ist Dynamik und Relation zugleich. Sie füllt das Zwischen der Materialien als changierende Farbe, Melodie oder auch als Bewegung des Schreibens bzw. Sprechens.

Affekte und Perzepte bewegen sich transversal zu medialen und anderen Werdensprozessen, bzw. sind als die Tendenzen des Werdens zu verstehen. Die Kunst nimmt selbst die Kräfte auf und modelliert/intensiviert sie, wie es der Film und daran anschließend die Collage tut, sie entstehen als auf Kräfte bezogen. Gerade weil Film/Serie und Collage Werdensbeziehungen verursachen und keine Repräsentationen von Affekten und Perzepten sind, sind sie relational, aber auch prozessual. Die Affektion ist nicht jene eines schon abgeschlossenen und fertigen menschlichen Körpers, sondern das Anders-Werden als Vektor, der nicht bloß das Zwischen zweier Zustände überbrückt. Auch wenn dieses prozessual und performativ gedacht ist, ist das Werden

nicht eine Erfahrung des Subjekts, sondern ein Vektor oder ein Gefüge als je spezifische Affekt-Perzept Konstellation. Die Kunst erschafft Weisen des Werdens, unmittelbar und nicht als Erlebniszustände eines Subjekts. Das Perzept ist reine Wirkung der Kräfte und nicht die Wirkung der Kraft auf einen bestehenden Körper. In einer Ökologie von Kräften geht es daher gar nicht zwangsläufig darum, Wirkungen zu leugnen bzw. das Subjekt zu stärken, welches diesen Wirkungen widersteht. Die Bejahung und Vervielfältigung der Kräfte, eine Affirmation des Anders-Werdens ist aus dieser Sicht die Grundlage einer Theorie von Affekten und Perzepten als „Aufnahme“ (Rezeption). Wirkung muss jedoch von der Bewegung, vom Prozess und der Relation aus gedacht werden, vom aufnehmenden Zwischen der Schwingungen und Umfassungen. Deshalb wurde die Virtualität der Kräftebeziehungen im letzten Kapitel eingeführt, die vom Prozess der Affizierung und des Affiziert-Werdens als Fähigkeit ausgeht und nicht dem Modell der Körper, die aufeinandertreffen folgend (Kapitel 7). Es sind die Kräfte von Farben, von Atmosphären, die sich als Intensivierung der Wahrnehmung und deren Bewegtheit in Michaels, Danas und anderen Collage äußern.

Der Affekt-Perzept-Block ist das Ensemble aufeinander bezogener Schwingungen und Resonanzen, die das Ereignis eines Werdens als Eintritt in eine Ununterscheidbarkeitszone bilden. Die Affekte und Perzepte stehen insofern für sich als dass die Wahrnehmung in ihnen stattfindet und dort intensiviert wird. Die Wahrnehmung ist ‚dort‘, ohne dass dies ein fixierbarer Punkt wäre, es ist eine Wahrnehmung, die als dieses Ereignis des Anders-Werdens gedacht wird und nicht als Repräsentation des Körpers, der er geworden ist bzw. der isolierbaren Wirkung, die als Entität auf eine Entität trifft. Die Wirkung ist von ihrem Werden nicht zu trennen, sie ist nicht das, was vor den Blöcken des Werdens und vor dem Gefüge liegt, sondern das *ist* die Affektion als Werden. Deshalb wurde in Kapitel 4 darauf verwiesen, dass es eine Doppelbewegung von Aktualisierung und der Virtualität einer Atmosphäre gibt, die diesen fixen Körper übersteigt. Hülyas und Simones Collage haben dies besonders als die zwei Seiten einer Wahrnehmung gezeigt. Intensiviert wird dies durch Michaels Collage, die zwischen Wahrnehmungsform und -inhalt eine anhaltende Faltungsbewegung bildet, wie ich noch genauer ausführen werde.

Die Bewegungen der Schwingungen, Resonanzen und Kopplungen kreieren neue Empfindungswesen als Formen und Weisen der Empfindung in Form der Collage. Das heißt nicht, dass die Collage nicht Fabulationen und Geschichten, Erzählungen und Konzepte in der Diskussion und Präsentation verursachen kann. Gerade weil der Affekt-

Perzept-Block ‚abgeschlossen‘ ist, ist er auf das Ereignis der Veränderung der Welt in Form von nicht-linearen Resonanzen und Rhythmen bezogen: Es geht gerade in der Bejahung der Kräfte um die Nicht-Linearität dessen, was durch sie passiert. Eine nicht-lineare Heterogenese<sup>762</sup>, eine Vermannigfachung von Kräften als deren Bejahung basiert auf einem nicht-linearen Bewegungsbegriff. Denn nicht Körper wirken auf Körper in Abfolgen, sondern Prozesse und Kräfte formen chaosmotisch neue Wahrnehmungsweisen als Weisen des Werdens. Die Abwehr von Wirkungen liegt so paradoxerweise oft in der gleichen Quelle wie der Glauben an die linearen Wirkungen: Es muss ein Subjekt sein, auf das die Wirkung zielt und welches diese „kreativ“ behandelt. Mit Deleuze/Guattari liegt die Kreativität jedoch vielmehr in der Welt selbst und den mannigfaltigen nicht-linearen Weisen Prozesse umzuwandeln und zu modulieren: zu rahmen, wie es Deleuze/Guattari mit dem Begriff des Ritornells bezeichnen. Die Aufnahme und Rahmung ist selbst eine rhythmische Gleichzeitigkeit von Öffnung und Schließung. Als diese Doppelheit kann die Collage gedacht werden und für neue Sichtweise auf Subjektivitäten fruchtbar gemacht werden, wie weiter unten ausgeführt werden soll.

Die Mannigfaltigkeit der Beziehungen und Individuationen, die sich als Bezüglichkeiten von Gefügen verstehen lassen, sind keine starren Repräsentationen einer Haltung eines Subjekts. Dies wurde schon anhand der Begehrensmetamorphosen in Annettes Collage deutlich. Es ist ihre Form, immanente Kritik als Bejahung eines Anders-Werdens zu kreieren und nicht als Distanzierung zu praktizieren. Subjektivierung und Objektivierung sind hier derart austauschbar, dass sich durch ihre Spannung eine Bewegung in zwei Richtungen ergibt. Die Collage lässt sich so selbst als nicht-linearen Prozess beschreiben. In Toms Collage wurde dies anders als bei Annette umgesetzt: Hier wurde eine Unterschiedenheit bezüglich der Protagonist\_innen der Gewalt erzeugt, die *True Bloods* Spiel um Identitäten, vor allem im Intro, intensiviert. In Michaels Collage ist das Werden und Vergehen als Auftauchen-Verschwinden umgesetzt. Hier finden sich Bezugspunkte zu Annettes und anderen Collagen, die aus einer heterogenen Gleichzeitigkeit von Werden und Vergehen geschöpft werden.

Die Zuschauer\_innengefüge lassen sich selbst als Prozess beschreiben, als Kettung von Ereignissen, in denen, so wurde mit Whitehead argumentiert, die affektive Tönung zu einem „carry-over“<sup>763</sup> dis/kontinuierlicher Wahrnehmungsvorgänge wird. Folgt man

---

<sup>762</sup> Vgl. zum Begriff der Heterogenese Guattari: *Chaosmosis*, S. 33-57.

<sup>763</sup> Massumi: *Semblance*, S. 65.

William James, ist Erfahrung der Prozess der Veränderung selbst. Der Block aus Perzepten und Affekten prozessiert diese Wahrnehmung des Werdens als Resonanz, d.h. nicht als linearer oder sukzessiver Prozess, sondern als „Resonanz anstatt Abfolge oder Korrespondenz“.<sup>764</sup>

Die Collage als Block aus Affekten und Perzepten ist also nicht nur relational, sondern auch prozessual und als rhythmisches Interferenzmuster zu denken, d.h. sie resoniert als differente Wiederholung dessen, was sich ereignet. Der Block aus Affekten und Perzepten wird von Deleuze/Guattari auf das Ritornell als melodische und rhythmische Form der Schöpfung aus dem Chaos, also der „chaosmotischen“ Schöpfung, bezogen. Das Ritornell ist ein *rhythmisches* Werden. In der Collage wird auch die Wahrnehmung zu einem Ritornell: Die Collage besteht aus Prozessen der rhythmischen „becomings“ und „undoings“<sup>765</sup>.

Das Ritornell ist die Rahmung von Kräften, die Deleuze und Guattari kosmisch nennen. Die Rahmung ist zugleich die Öffnung auf das Chaos des Kosmos und die Bildung einer auf sie bezogenen Form.<sup>766</sup> Das Haus, als privilegierte Form der Rahmung von Kräften ist auf ein Milieu bezogen, dessen Kräfte es aufnimmt und intensiviert, indem dieses zugleich gerahmt und ein Territorium gebildet wird. Dieses fungiert zugleich als Öffnung:

Der Leib oder vielmehr die Figur bewohnt nicht mehr den Schauplatz, das Haus, sondern ein Universum, das das Haus (Werden) stützt. *Es ist gleichsam der Übergang vom Endlichen zum Unendlichen*, aber auch vom Territorium zur Deterritorialisierung.<sup>767</sup>

Da das Ritornell zuerst ein Territorium ist, ist die Kunst als Rahmung oder Territorialkunst nicht allein menschlich verfasst:

Die Kunst beginnt vielleicht mit dem Tier, zumindest mit dem Tier, das ein Territorium absteckt und eine Behausung errichtet (...) das Territorium impliziert die Emergenz von reinen sinnlichen Qualitäten, *sensibilia*, die nicht länger bloß funktional sind, statt dessen Ausdrucksmerkmale werden und darin eine Transformation der Funktionen ermöglichen (...) Diese Emergenz ist bereits Kunst, nicht nur in der Behandlung äußerlicher Materialien, sondern in den Stellungen und Farben des Körpers, in den Gesängen und Schreien, die das Territorium markieren. Es ist das Hervorsprudeln von Merkmalen, von Farben

---

<sup>764</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 30.

<sup>765</sup> Grosz, *Becoming Undone*, S. 51.

<sup>766</sup> „Denn das Territorium beschränkt sich nicht nur aufs Isolieren und Verbinden, es bietet eine Öffnung hin zu kosmischen Kräften, die aus dem Inneren aufsteigen oder von außen eindringen, und macht den Bewohner für deren Wirkung empfänglich“ Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 221.

<sup>767</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 214. Hervorh. i. O.

und Klängen, die in dem Maße, wie sie expressiv werden, auch untrennbar werden (...) <sup>768</sup>

Auf diese Refrains als Polyrhythmen des *worlding* beziehen sich die folgenden Überlegungen zur Wahrnehmung als rhythmische De/komposition.

#### 9.1.4 Werden: Affekt-Perzept-Block, Ritornell und Schwingung

Das Ritornell oder auch der Refrain als der sich nicht nur wiederholende, sondern differierende Rhythmus ist auf ein Milieu bezogen, <sup>769</sup> d.h. auf seine äußere Umwelt, in die eine Praktik eingetragen wird oder aus der ein Rhythmus aufgenommen wird. Deleuze/Guattari nennen hier das Singen eines Kindes im Dunkeln, das Kraft schöpfen für das Arbeiten, aber auch das begleitende Fernsehen oder das Radio daheim. <sup>770</sup> Das Fernsehen als Rhythmus der Subjektivierung (aber auch der möglichen Vereinnahmung) wird bei Guattari auch im Zuge seiner Theorie einer „Produktion von Subjektivität“ in *Chaosmosis* aufgenommen. <sup>771</sup> Das Ritornell ist jene Praktik der Aufnahme, Transcodierung und Transduktion eines Rhythmus aus dem Chaos, der in Bezug auf die Theorie der Kunst von der Figur (nicht dem phänomenologisch gedachten Fleisch), zum Haus, zum Territorium und anschließend zum Kosmos überleitet bzw. dessen Kräfte aufnimmt und variiert:

Aus dem Chaos werden Milieus und Rhythmen geboren (...) Jedes Milieu vibriert, das heißt es ist ein Block aus Raum und Zeit, der durch die periodisch Wiederholung der Komponente gebildet wird. So hat das Lebendige ein äußeres Milieu aus Materialien, ein inneres Milieu aus zusammengesetzten Elementen und zusammengesetzten Substanzen, eine Zwischen-Milieu aus Membranen und Grenzen und ein annektiertes Milieu aus Energiequellen und Wahrnehmungen-Handlungen. <sup>772</sup>

So bildet sich ein Ritornell als Aufnahme und Transcodierung von Resonanzen bzw. von Kräften zu Resonanzen. Die Resonanz ist dabei vergleichbar mit der „Differenz an sich“, sie schwingt nicht nur in einem gegebenen Raum, sondern kann, wie bei dem physikalischen Resonanzphänomen, immer ‚überschwingen‘ – wie wenn ein zu heftig abgestelltes Glas mit Wasser überschwappt. Die Schwingung ist somit nicht das

---

<sup>768</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 218.

<sup>769</sup> „Ein Milieu kommt zwar durch eine periodische Wiederholung zustande, aber diese führt nur dazu, daß eine Differenz geschaffen wird, durch die es in ein anderes Milieu übergeht. Die Differenz ist rhythmisch und nicht etwa die Wiederholung, durch die sie allererst erzeugt wird.“ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 428.

<sup>770</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 424f.

<sup>771</sup> Vgl. Guattari: *Chaosmosis*, S. 16.

<sup>772</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 326-327.

Sekundäre gegenüber dem Raum oder dem gegebenen Körper, die Bewegung des Schwingens bezeichnet ihre Intensität. Die Weitergabe von Schwingungen und Rhythmen erfolgt nicht als Repräsentation, sondern, im Phänomen der Ebenendifferenz in der physikalischen „Transduktion“<sup>773</sup>; es differiert durch die Weitergabe in andere Milieus. Eine Schwingung, ein Rhythmus wird nicht erst aufgenommen und dann weitergegeben, die Ebenendifferenz moduliert den Rhythmus. So lassen sich auch Phänomene der Affizierung beschreiben.<sup>774</sup> Energetische Prozesse durchlaufen ihnen nicht artverwandte Ebenen und Bereiche. Hier ist keine repräsentationale oder hierarchische Ebenengliederung angelegt, der Rhythmus ist nicht die Wiederholung, sondern die Differenz. Es handelt sich nicht um ein Strukturdenken: Es wird nicht erst etwas erzeugt, was dann wiederholt wird – der Rhythmus ist nicht deckungsgleich mit dem, was rhythmisch wird, er ist maßlos.

Die rahmende Funktion der Kunst, die Bildung eines Territoriums durch Tiere, Menschen und Prozesse, ist keine Abgrenzung, sondern eine gleichzeitige Aufnahme und Intensivierung von natürlichen und kosmischen, aber auch synthetischen und kulturellen Kräften. Kunst beginnt mit dem Haus bzw. mit der Architektur als Rahmung, es bildet das Gerüst der Kräfte. Das Haus ist ein Territorium, das eines Vogels, der Blätter mit der hellen Seite nach oben legt, im Kreis anordnet und darüber auf einem Zweig sitzend singt. Durch seine Linien sammelt er Kräfte und schöpft ein sogenanntes *ready-made*.<sup>775</sup>

Die Kunst entwirft wie das Ritornell eine Ebene auf dem Chaos, die sich durch ihre möglichen Linien der Deterritorialisierung ausweist. Das Chaos ist nicht der Abyss des Nichts, sondern die absolute Mannigfaltigkeit aller Rhythmen. Das Territorium ist als Emergenz eine „kontrapunktische“<sup>776</sup> (relationale) Transformation des Milieus, dessen Rhythmen in Ritornelle transcodiert und transduziert werden. Dieses Milieu kann nicht nur räumlich, sondern als Ökologie von visuellen, auditiven und anderen auch medialen Formen und Affekten gedacht werden.

Aus ihm entstehen Praktiken, Verhaltensweisen, Wiederholungen und Anordnungen, aber auch Kunstformen - nicht nur musische, wie es der Begriff des Refrains nahelegt,

---

<sup>773</sup> Die analoge Transduktion, die auch im Kapitel zum Ritornell aufgerufen wird, wird wiederum von Simondon ausgeborgt: „Transcodierung oder Transduktion ist die Art und Weise, in der ein Milieu einem anderen als Grundlage dient oder sich umgekehrt auf einem anderen bildet, sich im anderen auflöst oder konstituiert“ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 427.

<sup>774</sup> Erin Manning übersetzt den Begriff der Transduktion als Affizierung. Manning: *Always*, S. 18f..

<sup>775</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 219.

<sup>776</sup> „Die ist keine finalistische, sondern eine melodische Konzeption, wo sich nicht mehr ausmachen läßt, was Kunst und was Natur (die ‚Naturtechnik‘): einen Kontrapunkt gibt es immer dann, wenn eine Melodie als ‚Motiv‘ in eine andere Melodie eingreift, wie bei den Hochzeiten von Hummel und Löwenmaul.“ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 220.

sondern auch malerische, installative, performative und viele mehr.<sup>777</sup> Das Denken des Ritornells geht dabei jedoch nicht von einem ausübenden Subjekt aus. Die Welt entsteht in Refrains der Öffnung und Rahmung von Kräften, von Rhythmen von Rhythmen. Der Refrain bringt auch nicht zwangsläufig Subjekte hervor, sondern Bewegungen auf dem Chaos, mehrere Gefüge, durch die Rhythmen und Refrains erzeugt werden, über die sie jedoch hinaus transduzieren.<sup>778</sup> Ritornelle durchziehen und übersteigen die in ihnen emergierenden Individuationen. Das Denken von Refrains ist nicht auf die strukturelle Konsolidierung, sondern auf den Rhythmus und die Bewegung der Re- und Deterritorialisierung bezogen. Die Kunst hat den ‚gleichen‘ natürlich/unnatürlichen Ursprung, intensiviert diese Prozesse aber wiederum und so auch die entrahmende, deterritorialisierende Seite des Ritornells. Sie intensiviert die Rhythmen zwischen Chaos und Empfindung. Verschiedene Rhythmen als Empfindungen können sich so zu einem Ritornell verbinden, das quer zu ganz unterschiedlichen Bereichen transduziert und als prozessuale Transformationsbewegung eines transindividuellen Werdensvektors fungiert. Dieses Werden ist kein Werden nach einem bereits vorhandenen Bild oder hin zu einer Gestalt, es ist rhythmische, metastabile Rahmung eines Milieus.

Diese Milieus oder Ökologien können ebenso medial sein und ebenso als Bild-/Klang-/Bewegungsrhythmus aufgenommen werden: Die Technik der Collage wurde zwar von außen an das Film- und Fernseherlebnis herangetragen, die Art und Weise ihrer Gestaltung und die Erfindung ihrer je spezifischen und doch sich different wiederholenden Operations- und Emergenzweise ereignete sich aber in einem Milieu und vor allem in einer Gruppensituation. Die einzelnen Collagen beschreiben je für sich eine Heterogenese, gemeinsam und in einem transindividuellen Sinne tragen sie jedoch zu einem kollektiven Ritornell bei. Die Bewegungen der Rahmung und Entrahmung, die auch in Terminologien von Werden/Vergehen oder als Gleichzeitigkeiten, Spannungen und Deformationen beschrieben wurden, finden sich in jeder Collage anders. Sie sind in ihrer gegenseitigen Wiederholung ein Ritornell rhythmischer De- und Reterritorialisierung, eine chaosmotische Aufnahme und Transcodierung von Rhythmen. Sie haben eine transindividuelle Dimension, die sich nicht allein durch das Aufaddieren

---

<sup>777</sup> „(...)es gibt motorische, gestische, optische und viele andere Ritornelle.“ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 440.

<sup>778</sup> „Das Ritornell ist deshalb ein territorialisierter Rhythmus und territorialisierte Melodie, weil sie expressiv geworden sind – und sie sind expressiv geworden, weil sie territorialisieren. Wir drehen uns nicht im Kreis. Wir wollen damit sagen, daß es eine Eigenbewegung der expressiven Eigenschaften gibt. Expressivität läßt sich nicht auf die unmittelbaren Folgen eines Impulses reduzieren, der eine Handlung in einem Milieu auslöst (...)“ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 432.



einzelner Collage bestimmen lässt. Man kann sie nicht nur vom Individuum und der individuellen Collage her denken, sondern als eine nicht mit der Gruppe deckungsgleiche Kollektivität, die auch die Ausdrucksmaterialien miteinschließt. Dies trifft vor allem auf die *True Blood* Collagen zu, die alle ein ähnliches Leitmotiv haben, das in sich differenzierte und unterschiedliche Betonungen setzt. Es ist gar nicht zentral, dass die Collagen nicht musisch sind, um rhythmisch zu sein. Das Vibrieren und Resonieren mit ‚sich‘ innerhalb einer Collagen-Aussage-Assemblage und zwischen den Collagen(-Aussage-Assemblagen) sowie mit den Ausdrucksmaterialien (wie Farben in *True Blood*), oder mit Konzepten wie Hurrikan *Katrina*, sind ihr Rhythmus. Sie sind deshalb nicht die Variation des Immergleichen, sondern konstituieren sich als differierende Wiederholung. Die Collage und die Collagen als Ritornell sind daher auch nicht einfach Kunst, sie partizipieren an den Schwingungen, Trennungen und Umfassungen des Ritornells als Rhythmus. Die Collage ist zwischen dem beruhigenden Lied des Kindes (dessen Refrain sich ändern muss und nicht gleich bleiben darf), dem Vogel und seinem „Ready-Made“, dem Haus und seinen vibrierenden Seiten und Pauls Klees Kindheits-Blöcken (seiner „Zwitschermaschine“) heimisch.

Es geht dabei nicht darum, dass die Collagen nacheinander entstanden sind und sich dadurch aufnehmen und variieren, sondern dass ihre Heterogenese als Variation in Bezug auf einen Film, eine Serie entsteht. Nicht als Variation eines immer gleichen Themas oder Leitbildes, sondern als Variation in sich, die das Ritornell darstellt. Es geht dabei nicht darum, dass die Subjekte sich diesbezüglich absprechen oder intentional aufeinander beziehen. Das Denken durch das Ritornell geht nicht von Entitäten aus, die sich dann verbinden, sondern von einer Mannigfaltigkeit, die sich ko-emergent mit dem Ritornell ereignet. Die Collagen sind einzeln keine Stellvertreter des großen Ritornells der Gruppe oder *partes extra partes* stehen sie für das große Ganze der Rezeption. Vielmehr lässt ihre Variation sich als Abstraktion denken, die nicht alle Collagen synthetisiert oder auf einer höheren Ebene repräsentiert, sondern als die kollektive Hervorbringung eines davon wiederum abweichenden Rhythmus der De- und Reterritorialisierung fungiert. Kunst und Ritornell sind gleichermaßen auf das Expressiv-Werden eines Milieus bezogen. Die Expression, die dabei entsteht, ist aber kein referentieller Ausdruck dessen, seine Aufnahme (Rezeption) ist eine autonome Bewegung:

*Expressive Eigenschaften oder Ausdrucksmaterialien geben miteinander bewegliche Verhältnisse ein, die das Verhältnis des Territoriums, das sie abstecken, zum inneren Milieu der Impulse*

*und zum äußeren Milieu der Umstände ‚ausdrücken‘. Aber ausdrücken bedeutet nicht ‚abhängig sein‘, es gibt eine Autonomie des Ausdrucks.<sup>779</sup>*

Kunst reflektiert dies nicht allein oder repräsentiert die Emergenzen der Natur oder der sozialen und kulturellen Prozesse. Sie intensiviert ein Milieu, indem sie rahmt und entrahmt. Deshalb ist sie nicht außerhalb der quer zu Natur-Kultur, menschlichen und unmenschlichen verlaufenden Entstehungs- und Werdensprozesse zu verstehen. Sie ist intensiver, aber nicht ontologisch vollkommen unterschiedener Teil der schöpferischen Involution. Hier müsste man hinzufügen: und eines maschinischen Phylums. Denn die Collagen und Aussagen der Teilnehmer\_innen sind wiederum schöpferische Entwicklungen neuer Ritornelle und maschinischer Assemblagen. Sie sind Teil einer nicht fixierbaren Mikrobewegung der Individuation maschinischer Prozesse. So ist die einzelne Collage in sich eine Tendenz zu etwas Neuem, eine Individuation. Würde man sich für andere Techniken oder Methoden entscheiden, die zeitlich längerfristig wären (z.B. Video), würden eventuell andere mediale Artefakte aus den Prozessen der Aufnahme, Bezugnahme und Transkodierung bzw. Transduktion von Mikro-Bewegungen, Schwingungen, Rhythmen und Refrains emergieren. Vom Ritornell oder Refrain aus zu denken, bedeutet betont die Bewegung dieser sinnbildenden Prozesse zu denken: Die Bewegung ist keine Animation des Unbewegten oder die Bewegung von *etwas*, in der differierenden Stratifizierung bildet sich eine Rahmung/Entrahmung. Diese ist selbst als Prozess-Empfindung eine Bezüglichkeit: Trennung, Umfassung und Schwingung beschreiben als Modi der Resonanz auf der Mikroebene das Durchlaufen einer Ebene als Selbstbezug: *self-enjoyment*. Das Durchlaufen einer Ebene bringt die affektive Bezüglichkeit in der Bewegung hervor. Sinngehalte, die künstlerisch-medial erzeugt werden, sind daher operativ als Werdens-Bewegungen zu verstehen und nicht als Sinn in Bewegung. Der Prozess ist bereits auf der Ebene der Mikroempfindung differenzierend und schwingend. Das Medium der Empfindung und der Forschung ist die Mikro-Konsolidierung durch Differenzierung im differierenden Selbstbezug.

## **9.2 Dana und Michael: Weisen der Aufnahme/Variation von Resonanzen und Themen**

Danas und Michaels Collage dramatisieren zwei Tendenzen der Bewegungen in den Collagen zu *True Blood*. Beide Collagen zeigen, wie auf unterschiedliche Weise ein Refrain

---

<sup>779</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 432-433. Hervorh. i. O.

von Rahmung und Entrahmung, Territorialisierung und Deterritorialisierung in Bezug auf ein audiovisuelles Medium emergieren kann.

### 9.2.1 Collage Dana

Danas Collage setzt zwei Tendenzen zueinander in Bezug: Zum Einen geht es um das Aufsuchen einer Tendenz zwischen der Singularität einer Individuation und jener des Kollektivs um den Kippunkt zwischen Abstraktion und Konkretion. Der Ausdruck der einzelnen Figur ist ebenso singulär wie abstrakt. Zum Anderen ist die Bewegung des Auftauchens, das zugleich ein Verschwinden ist, eine innere und äußere Ent-/Rahmung: Die Gesichter der geisterhaften Gestalten verbinden sich zu einem mehrgliedrigen und kollektiven Körper und nehmen damit die Ästhetik einer Verwischung von Körpergrenzen in *True Blood* auf. Die Figuren sind unerkennbar, sie gleiten ins Abstrakte von Strichen und Verzerrungen (Mitte). Teilweise (ganz rechts) sehen sie so leblos aus wie auf einer Totenfotographie. Zwischen abstrakt und konkret, einzeln und kollektiv, Mann und Frau, Leben und Tod ragen sie zugleich über den Rand/Rahmen des Stadions und den des Bildes hinaus, umgedreht betrachtet ergibt sich die Bewegung des Hineingezogen-Werdens, in den Rahmen, das Stadion und den Fluchtpunkt. Rahmung und Entrahmung werden hier auf das zugleich Singuläre und Allgemeine, aber auch das Abstrakte und Konkrete sowie auf den einzelnen Körper und den gemeinsamen Körper bezogen und überkreuzt. Die Bedeutungs- oder Motivkomplexe interferieren miteinander. Der oder die Einzelne ist nur in Bezug auf ein Kollektiv einzeln, das wiederum aus der Einzelnen besteht. Das Kollektiv ist nicht die Addierung des einzelnen Körpers, so wie umgedreht die Einzelne nicht die Division des Kollektivs ist. Die Darstellung der Dreier-Figur vor dem Stadium besteht so als Bewegung der Individuation/Transindividuation zugleich.

Die Mikro-Bewegung, die die Collage neben dieser Bewegung aufsucht, ist das Affektbild, welches als Großaufnahme erscheint. Der Affekt ist das Intervall der Bewegung. Der Affekt als *Preacceleration* ist nicht außerhalb der Bewegung zu verorten, wie Erin Manning im Anschluss an Deleuze schreibt.<sup>780</sup> Das Affektbild ist zugleich, so Deleuze in Bezug auf die Großaufnahme des Gesichts, fast schon eine doppelte Analogie: Die Gesichter der Dreier-Figur wirken dem Tod zugewandt. Die Figur mit

---

<sup>780</sup> Manning bringt die *Preacceleration*, die „Bewegung vor der Bewegung“ mit dem Affekt als Intervall zusammen: „Affect in this context can be understood as the preacceleration of experience as it acts on the becoming-body. Preacceleration refers to what has not yet been constituted but has an effect on actualization. In the context of amovement it is the virtual experience of a welling into movement that precedes the actual movement.“ Manning: *Always*, S. 15.

dem abstrahierten Kopf wirkt, als ob sie vor Gericht säße. Sie nimmt ihr Urteil entgegen und stirbt zugleich in Teilen. Zugleich, und das ist schließlich das Potential des Vampirs, überschreitet dieser/diese den Tod und kehrt ins Leben zurück. Hier findet gleichzeitig mit der räumlichen Entrahmung bzw. der Bewegung des Auftauchens/Verschwindens eine Übertretung von Leben und Tod statt. Die Abstraktion ist hier eine dramatisierende Differenzierung und eine Variation, die die Bewegung aufnimmt aber variiert: Die Variation eines Rhythmus besteht als Refrain. Leben, Tod, allgemein, singular, abstrakt und konkret bilden ein abstrahiertes Ensemble der interferierenden Bedeutungsstränge, die das ‚ursprüngliche‘ Sujet aufgreifen. Sie bilden Rhythmen von Rhythmen und organisieren diese als Ritornell. Es sind Blöcke, in denen sich Ausdruck und Inhalt gegenseitig einhüllen und die eine Bewegung zwischen der sinnlichen und der Bedeutungsebene als Prozess darstellen. Leben und Tod verweisen auf das Vampirische, allgemein und singular hingegen verweisen auf das Spiel von Differenzen einzelner und von Kollektiven, und abstrakt/konkret auf den Moment der Affizierung zwischen Individuation und Präindividuation. Der Affekt ist eine gefühlte Tendenz, die immer präindividuelle Anteile re-aktualisiert bzw. virtuell fühlbar macht. Er erscheint nicht vor einem bereits bestehenden Subjekt wahrgenommen oder (damit verbunden) in einer bereits ausgeprägten Sinnesmodalität.

In und durch *True Blood* erscheint diese Weise der Individuation oder dieser Refrain einer Subjektivität, die sich als spezifische Rahmung/Entrahmung aktualisiert und gegenaktualisiert. Sie tut dies als spezifische Weise, die sich von ihren Re- und Deterritorialisierungen her bestimmt/definiert: von ihrem möglichen Vektoren und Weisen ihrer Konstruktion genauso wie von jenem ihrer Flucht.

Dabei repräsentiert Danas Collage nicht die Affektionen von Dana (was möglich wäre), sondern entwirft Kreuzungspunkte von Linien der Affizierungspotentiale. Die Affektion ergibt sich als Linie, die in einer Zukunft liegt, nicht in der Vergangenheit dessen, was Dana wiederfahren ist. Er fügt sich dennoch in die Kette der Bewegungen im Anschluss des Schauens und einer Affizierung ein, konstruiert dies aber nicht als Repräsentation, sondern als Prozess. Die Prozesse, die in ihrer beweglichen Verdichtung in der Collage interferieren, bilden den Affekt als Kreuzungspunkt (Aktualisierungsschwelle) der Themen zwischen dem Singulären und dem Allgemeinen heraus. Der Affekt liegt nicht jenseits dieser thematischen Bereiche, sondern bildet die Intensivierung und den Emergenzpunkt, an dem sich die Motive überschneiden oder in Spannung zueinander treten.

### 9.2.2 Michael: „Begehren (...) ist in Bewegung“<sup>781</sup>

Michaels Collage produziert ein anderes Ritornell und besteht als ein anderer Rhythmus, wenn auch jenem von Danas Collage verwandt. Sie operiert zwischen Figur-Form und Farbe sowie zwischen dem optischen und dem haptischen Sehen. Sie macht die Bewegung der Amodalität, also den Transfer zwischen den Sinnen, als Prozess fühlbar. Es ist die Szene, in der Sookie den Barraum durchschreitet und dabei in einen Strudel von Stimmen gerät, der zu einem Strudel aus Farben und Formen wird, die sich auseinander und durcheinander entfalten. Tom verweist auf die beiden rot-violetten Würfel als Darstellung des Schmelzens: „You are right, everything is melting, the people, the city...“ Man kann sagen, dass die Collage dieses Übertreten von Festem zu Flüssigem dramatisiert. Auch in *True Blood* haben wir es nicht immer mit festen Körpern zu tun. Nicht nur die metamorphotischen Fähigkeiten der Vampire und *Shifter*, auch die Inszenierung von Gewalt und Erotik ist häufig von Darstellung von in Flüssigkeiten und Körperinnerem gehüllten Körper begleitet (vgl. Kapitel 3).<sup>782</sup>

Hier ist die Collage mit dem Hinweis, dass „everything sweaty“ sei, versehen und Tom ergänzt: „(...) everything is melting (...)“. Tatsächlich sind es immer wieder die schwitzenden Körper der Protagonist\_innen, die auf eine ironische Weise die All-Erotisierung der Atmosphäre (nicht nur der Körper) sehr stark betonen und auch diese Betonung wiederum betonen – durch lange Einstellungen, Gegenlicht und die fast durchgängige Verwendung von Hot Pants in der Ausstattung der Hauptdarstellerin. Neben Horror und Drama ist hier das dritte Body Genre in Form von (Soft-)Pornographischen Elementen inszeniert: Fast selbstironisch ist es nicht nur Sookie, die in der ersten Staffel beinahe ausschließlich mit Hot Pants und engen T-Shirts bekleidet ist, sondern auch zahlreiche weitere Figuren. (Michael verweist darauf in der Präsentation der Collage.) Es geht aber nicht nur darum, wie Sookie als Sexualobjekt inszeniert wird und dem männlichen wie weiblichen Zuschauer\_innensubjekt als Gegenstand der Phantasie erscheint. Und auch nicht nur, ob dies trotzdem, zugleich oder sogar verstärkend als Parodie auf sich selbst oder andere mediale Inszenierungen von Weiblichkeit oder Männlichkeit funktioniert. (Michael gibt ja auch den Hinweis, dass Jason und sein Straßenarbeitertrupp mit freiem Oberkörper arbeiten.) Vielmehr geht es

---

<sup>781</sup> „Begehren selbst geschieht und ist in Bewegung“ Deleuze/Parnet: *Dialoge*, S. 106.

<sup>782</sup> Michael kennt diese Darstellungen, nach eigenen Angaben hat er alle zu dem Zeitpunkt ausgestrahlten Folgen gesehen – seine Collagen reicht über die erste Episode heraus.

in dieser selbst-intensivierenden oder selbst-abstrahierenden Dimension der Serie um die Entgrenzung der Körper gegenüber dem äußeren Milieu. So werden die Körpergrenzen durch den Schweiß, (das Blut etc.) inszeniert, die Haut gerät in den Fokus, und zugleich ist der Schweiß das Milieu, die Verdichtung der gesamten Atmosphäre dieser ersten Episoden, in der das Zusammenspiel aus Landschaft, Licht, Farben und dem Südstaatenhabitat die Erotisierung eines Milieus inszeniert: Die „Schwüle“ einer Atmosphäre, die die Grenzen zwischen Körpern und dem Milieu fühlbar macht. So changiert in der Collage im dramatisierenden Bild des Schmelzens und der De-/Formierung der Körper im Milieu des Sexuellen in *True Blood* die Betonung mit der Auflösung von Körpergrenzen. Nicht nur durch die schwitzenden Protagonist\_innen, sondern auch durch Blut und Bisse werden die Körper geöffnet, ihre Grenzen permeabel und obsessiv in Szene gesetzt (vgl. Kapitel 3).

Die Schwüle der einschmelzenden *und* zugleich glänzenden Körperumrisse und Hautoberflächen bezieht auch hier das sinnliche Erleben mit ein. Das Milieu, die Schwüle, das Schwitzen changiert zwischen den Sinnen, es ist optisch, haptisch, propriozeptiv und kinästhetisch zugleich. Es wird zugleich auf verschiedenen sinnlichen Ebenen und vor allem zwischen ihnen (auf der Haut) gefühlt, gesehen und zuweilen gerochen. Die Inszenierung von Körperumrissen verbindet und trennt die Körper und ihre Atmosphäre voneinander. Sinnliche und objektbezogene sowie nicht-sinnliche, atmosphärische Wahrnehmung ereignen sich gleichzeitig. Die Grenze zwischen Körpern und Umwelt korrespondiert auf der Ebene der Wahrnehmung mit jener der Sinne und des Sinnestransfers, die davon nicht zu trennen ist. Die Atmosphäre, hier in Gestalt der Farben, des Lichts, der Bewegungen und der Körper gehen so immer wieder ineinander über, so wie sich assoziiertes Milieu und Individuation zueinander verhalten. Die Collage dramatisiert diesen Umschlagpunkt von Körpern und Umwelt mit wechselnden Rhythmen zwischen Chaos und Körperform. Die Rhythmen von Farbe und Form werden zu jenen zwischen optischem und haptischem Sehen, zwischen figürlichem Sehen bzw. dem Wahrnehmen von Körpern vor einer räumlichen Tiefe. Die Frau links mittig in der Collage löst sich in Licht, Schatten und Farben auf; dazu die riesigen Lippen, Sookies Lippen, die halb geöffnet, in der erste Episode sehr stark in Szene gesetzt werden. Gleichzeitig sind sie die (potentielle) Schwelle, als auch der überbetonte Fetisch der Serie. Sie sind nicht nur perfekte, optische, sondern auch haptische Oberfläche, die sich in ihrer Farbe sowie im Licht und Glanz der Lippen entgrenzt. In ihrem eigenen Glanz kippt die absolut definierte Kontur in ihre Auflösung über: So, wie

sich die Lippen in ihrem Glanz und ihren Fältchen auflösen und definieren, bewegt sich das Sehen in den anderen Teilen der Collage.

So, wie die Lichter in den Straßen im unteren Teil der Collage als Objekt sichtbar sind und sich zugleich in ihren Koronen verlieren, tun dies auch die Körper der Musiker (links), deren Umriss sich mit der Umgebung vermischen. Formierung/Deformierung bilden Übergänge zwischen Formen (Figuren) und Licht bzw. Farbe, optischem und haptischem Sehen. Dies findet seinen Ausdruck in den violett-roten Eiswürfeln, die absolut klar definierte geometrische Formen haben, aber potentiell schon im Schmelzen sind bzw. in die Farben übergehen,<sup>783</sup> aus denen sie zusammengesetzt sind. Das Spiel der Wahrnehmung in *True Blood* wurde in Michaels Collage als ein metastabiler Zustand der Bewegung des Schmelzens dramatisiert, der wie eine *Preacceleration*, nicht durch sein Jenseits des Prozesses definiert ist, sondern als Intervall und Pulsieren des Prozesses selbst: Als hin zur Bewegung des Schmelzens.

Die Bilder formen so selbst eine Bewegung, die zwischen den Sinne changiert<sup>784</sup>: Ein Ritornell des Sehens entsteht. Die Farben tendieren ebenfalls zum Licht und damit zu einem ‚Zustand‘ vor der Brechung. Die Lichter in den Farben sind wie virtuelle Kristalle, Punkte der Brechung, die selbst das ungebrochene Licht aufbewahren.

Michaels Collage adressiert den Punkt und die Bewegung, wo affektive Tönung und subjektive Form ineinander übergehen, wo Wahrnehmungsform und -inhalt, Vorder- und Hintergrund in ihrem Changieren und ihrer Bewegung erscheinen. Vorder- und Hintergrund der Wahrnehmung gehen ineinander über wie die Figuren und ihr Milieu wechselseitige Umhüllungen voneinander bilden. Das eine taucht ins andere ein, Wahrnehmungsform und -inhalt werden zu Tendenzen einer Bewegung

Das Sexuelle lässt sich hier weder im Moment der Auflösung noch der Konstituierung der Körper festmachen. Das Milieu ist wie die Körper mit dem queeren Potential zur Formierung aufgeladen. Es ist, wie die Lippen in Michaels Collage, die als absolut klar umrissene Form in Licht übergehen, ein Potential sich zu entgrenzen. Das Virtuelle selbst ist queere Sexualität, wie es Luciana Parisi ausführt (vgl. Kapitel 8). Das Virtuelle jedoch ist hier die Virtualität der Wahrnehmung, das gefühlte Mehr, das nicht in einer Sinnesmodalität aufgeht. Und zugleich ist das Sexuelle nicht etwas, sondern die gefühlte Intensität einer noch nicht bekannten Sexualität.

---

<sup>783</sup> Vgl. Georges Didi-Huberman: *Der Mensch, der in der Farbe ging*. Aus d. Franz. v. Wiebke-Marie Stock. Zürich: Diaphanes 2009.

<sup>784</sup> „Die Identität von Bild und Bewegung hat ihren Grund in der Identität von Materie und Licht. Das Bild ist Bewegung, wie die Materie Licht ist.“ Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 89.

Ein Teilnehmer der Gruppe hat dies besonders deutlich darin gemacht, dass er drei Collagen angefertigt hat, von denen eine aus einer Variation dieser Lippen besteht, ein Bild, das auch Michael aufgeklebt hat. Für ihn ist es dieses Moment der geöffneten Lippen, das besonders wichtig ist an der Episode: Etwas wird geschehen, das hier in Zusammenhang mit der Erotik der Lippen erscheint. Wie Sookies weißes T-Shirt, vor dem Hintergrund eine Vampirserie das Durch-Blut-Eingefärbt-Werden antizipiert, wird hier das Sexuelle als Milieu (Parisi) und Refrain eines optischen und haptischen Sehens aus *True Blood* aufgenommen. Dies geschieht nicht im voyeuristischen Blicke allein, sondern auf der Grenze, die das Sehen selbst animiert, auf einer Bewegung zwischen Körper und Milieu, die durch Licht und Schattenspiel immer wieder in ihren Umwelten verschwinden und aus ihnen auftauchen.

Die Wahrnehmungsoperation steht mit sich selbst in mannigfaltigen Bezügen, die sich rhythmisch beschreiben lassen. Wahrnehmung entsteht einerseits auf ihre eigenen *Attraktoren* hin,<sup>785</sup> andererseits in Bezug zu den anderen Sinnen, als dessen Relation sie besteht. Wahrnehmung findet nicht nur in Bezug auf bewegte Körper statt, sie ist selbst Bewegung.<sup>786</sup> Sie ist selbst weder starres Muster oder kategorial im Sinne einer kognitiven Ordnung zu verstehen, aber auch nicht totales Chaos. Sie ist weder auf der Seite des Chaos noch auf der Seite der Ordnung. Sie emergiert auf der Grenze als In-formation, also der Auflösung und Formierung eines Prozesses oder einer Gestalt.

Die Kinetik des Sehens lässt sie weder auf den Bereich der absoluten Entropie noch auf den der Form und Einheit beschränken, es ist selbst der Prozess des Übergangs, der selbst eine Bewegung bildet.<sup>787</sup>

### 9.3. Werden und Wahrnehmung

#### 9.3.1 Differenzen: Wellen-Schwingungen-Resonanzen

William James Begriff der Erfahrung hat eine Dimension eingeführt, die nicht außerhalb ihres Wogens auf einem Wellenkamm verstanden werden kann. Das Werden der Welt, so James, ist die Erfahrung *der* Welt, die sich durch sich verändert und artikuliert (Kapitel 3). Diese wellenhafte Erfahrung, die nicht von etwas anderem handelt als von den Prozessen des Werdens, kann selbst als Bewegung beschrieben werden.

---

<sup>785</sup> „It is therefore not enough to say that the selection and fusion producing determinate perception requires movement. It requires a coupling of at least two movements: a chaotic appearance and disappearance of spacelikes and formlikes and a movement of the body with them. The chaotic movement is not only endogenous. Its endogenous production is a default function taking over in the absence of exogenous chaos or, when it is there, subtly modulating it. What psychologists call object ‚constancy‘ is a fusion-effect of perpetual variation-at least two co-occurring perpetual variations.“ Massumi: *Chaos in the total field of vision*, S. 149.

<sup>786</sup> Ebd.

<sup>787</sup> Egert: *Haptisch*, S. 208.



Eine Schwingung oder Resonanz ist eine Übertragung von Intensitäten, ein Empfinden in Termini der Welle oder der Bewegung und des Bewegt-Werdens. Eine Schwingung ist Werden und Empfinden zugleich. Mit Barad könnte man sagen, dass jede Schwingung aus Wellen von Interferenzen und sich differenzierenden Schwingungen besteht, bzw. sich als solche entfaltet. Das Werden so Deleuze/Guattari entfaltet immer unterschiedliche Bewegungen.<sup>788</sup> Es beschreibt nie gradlinige Kurven, es ist nicht eine Kontinuität, auch wenn Bergson sie als Unteilbarkeit bestimmt. Sie interferiert mit einer Vielzahl von Bewegungen, Wellen von Wellen und Schwingungen von Schwingungen zwischen instabilen Körpern. Die Differenzierung ist eine solche Schwingung und Bewegung. Die Collage ist Teil und Interferenzmuster/interferierendes Muster einer solchen Differenzierungsbewegung. Sie ist aber nicht nur stillgestellter Teil dieser Bewegung. Sie operiert prozessual und in der in der schöpferischen Hervorbringung von Wellen und Resonanzen.

In der Betrachtung von kulturellen, sozialen oder Genderdifferenzen ist die Bewegung häufig als das Sekundäre gesehen worden.<sup>789</sup> Doch anstatt Bewegung vom Bild kultureller Analyse zu subtrahieren und „freeze frame[s]“<sup>790</sup> zu produzieren oder zu den stabilen Bedeutungen hinzuzufügen ist die Differenz nicht das, was repräsentiert wird. Sie ist prozessual. Sie ist auch nicht *in* der Wahrnehmung. Wahrnehmung ist vielmehr nicht zu trennender Teil *der* Differenzierungsbewegung. In der Dimension von Wahrnehmung ist die Differenzierung die Intensivierung. Oder: Differenzierung ist Intensität in der Wahrnehmung, die nicht getrennt ist von dem sich ereignenden Werden der Welt. Durch die wiederholende Variation entstehen Intensitäten zwischen Differenzen. Deleuze beschreibt dies als Reihenbildung oder Serienbildung. Das Ereignis der Sinnbildung oder der Emergenz ereignet sich durch die disparaten Reihen durch die Zeit hinweg, verbindet also Ereignisse durch die Zeit. So ist es nicht der Mangel, der die Differenz auszeichnet, sondern das Denken von der Spannung aus, die sich in der Differenzierung ereignet. Die Collage und das Interview dramatisieren diese Differenz, weswegen sie als Wahrnehmungsform bezeichnet werden können (Whitehead). Zentral dafür ist allerdings, dass sie nicht im Sichtbaren aufgehen, d.h. dass sie eine virtuelle Dimension haben. Sie sind eine Menge einer Variation und als solche sind sie Teil der Linien des Werdens. Das bedeutet, dass sie nicht nur reflexiv sind, sie sind intensivierend. Sie intensivieren und ‚zeigen‘, indem sie eine Variationsrelation erarbeiten, die sich jedoch

---

<sup>788</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 704.

<sup>789</sup> Vgl. Massumi: *Parables*, S.7f. Vgl. auch Kapitel 2.4.

<sup>790</sup> Massumi: *Parables*, S. 3.

nicht in einem Schaubild erschöpft. Sie variieren und schöpfen Variations-Serien, die zwischen sich Sinnbildungsprozesse schöpfen. Bewegung, Amodalität und Virtualität verknüpfen sich hier.

Ebenso ist die Collage nicht nur extensiv, sie ist Tiefe,<sup>791</sup> wie man fast bildlich in Danas Collage sieht. Sie ist nicht nur Zeiger, sondern partielles Element der Schöpfung von Sinn bzw. sie repräsentiert nicht auf einer getrennten Ebene, sondern *in actu*, sie ist Teil des Prozesses oder der Ereigniskettung. Die Kommunikation zwischen Reihen oder Serien bildet auch im Rückbezug etwas Neues, entzündet sich der „Blitz“ der Emergenz, der über das Gegebene hinaus schießt. Dies hat Implikationen für das Denken von Differenz, aber auch von Wahrnehmung. Bewegung ist der Differenzierung nicht äußerlich, es ist die Weise ihres Prozesse, der sich als Wahrnehmung gibt. Wahrnehmung und Bewegung unterhalten als Schnelligkeit, Langsamkeit und Affekt (Intervall) ein wesentliches Verhältnis zueinander.<sup>792</sup>

Die Mikrobewegung der Empfindung ist nicht etwas, sie ist keine Essenz oder Extension, sondern Resonanz. In der Figur des Empfindungsblock und der damit verbundenen Figur des Ritornells zieht sich die Resonanz durch die Trias Figur, Haus, Territorium (bzw. Kosmos) und ist somit auf allen Ebenen wirksam. Intensivierung/Entrahmung bilden die Rhythmen des Werdens. Das Ritornell ist die Form, in der die Rhythmen und Resonanzen melodisch werden, in der eine Form, ständig von ihrer eigenen Deformation durchsetzt, entsteht. Das, was das Ritornell entstehen lässt, ist eine absolute Autonomie der Expression, d.h. es ist keine melodische Interpretation des Milieus, es transformiert die Kräfte. Die Collagen und Aussagen im Milieu des Films sind nicht nur in ihrer Repräsentation von Vorgängen des Erlebens, der Interpretation und Symbolisierung ernst zu nehmen, sie bilden Rhythmen von sich neu formierenden Ritornellen. Sie nehmen die Resonanzen auf, aber sie repräsentieren sie nie einfach. Sie formieren neue Re- und Deterritorialisierungen und sammeln die Kräfte auf je eigene Weise. Dabei wiederholen sie Themen, Sujets und Formen. In ihrer Transformation und Weitergabe besteht ihre forschende Bedeutung, nicht in der Wiedergabe: Resonanz und Rhythmus statt Repräsentation.

---

<sup>791</sup> Die Differenz ist intensiv und prozessual, die Tiefe (Deleuze bezeichnet damit die Virtualität), ist nicht extensiv (Essenz), sie ist eine Intensität, jedoch als virtuelle Tiefe der Dauer. Die Tiefe ist der Prozess ihres Durchlaufens (Wiederholung). Sie hat eine Dimension der Quantität, die sich noch nicht qualifiziert hat (Intensität). Die Resonanz zwischen den kommunizierenden Differenz-Serien.

<sup>792</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 282.

### 9.3.2 Diagramm als Technik der Existenz: Bewegungen des Erscheinens

Diagramming is the procedure of abstraction when it is not concerned with reducing the world to an aggregate of objects but, quite the opposite, when it is attending to their genesis. To abstract in this fuller sense is a technique of extracting the relational-qualitative arc of one occasion of experience – its subjective form – and systematically depositing it in the world for the next occasion to find, and to potentially take up its own formation.<sup>793</sup>

Ich möchte noch einmal an den bereits eingeführten Begriff des Diagramms anschließen und ihn auf Bewegung und Wahrnehmung beziehen. Mit dem Begriff des Diagramms bezeichnet Massumi Techniken des Werdens. Er verschiebt die Frage nach der Topologie der Wahrnehmung vom Innen des Subjekts zu jener des Prozesses und der Wahrnehmung. Das Diagramm bezeichnet damit etwas wie eine koemergierende Karte der Bewegungen und Prozesse. Das Diagramm ist „okkurent“<sup>794</sup>, d.h. es ist die Weise seines Auftauchens (und Verschwindens): „merging-emerging“<sup>795</sup>. Es ist prozessual, selbst in vermeintlichen Stillstand. Das „Thinking-Feeling“ dieses Prozesses unterhält einen Bezug zur Kontinuität seines eigenen Erscheinens in der Wahrnehmung. Die Wahrnehmung ist somit prozessual, sie ist nicht von etwas, sondern eine Wahrnehmung, die im Erscheinen ist. Verbunden mit einer virtuellen Sinnesmatrix und ihrer Bewegung, reflektiert diese ihr Auftauchen nicht, sondern erscheint ungetrennt von ihrem Werden; sie ist kontinuierlich (differenziert) und prozessual. Deshalb ist jede Kunst okkurent: Das Okkurente ist das Erscheinen einer Sinnesmatrix im Ereignis der Wahrnehmung. Das Werden der Kunst schlägt sich nicht in einer fixen Wahrnehmung wieder, vielmehr wird Peirce’ Begriff der Drittheit hier selbst zu einem Prozess einer relationalen Wahrnehmung. Die Drittheit, das was sich zur Zuschauer\_in öffnet, die Relation, ist im Werk immanent. Nicht als subjektive Wahrnehmung dessen, was geschieht, sondern als eine ereignishaft, prozessuale und emergente Wahrnehmung *in* der Welt, bzw. mit James gesprochen, mit der Welt, durch die sie sich verändert. Das Diagramm ist nicht reflexiv, es unterhält mannigfache sinnlich-kognitive Intensitätsgrade zur Emergenz und ist eine raumzeitliche Dynamik der Wahrnehmung und nicht eine vom Vorgang getrennte Repräsentation. Es ist selbst nicht Abbildendes, sondern zur Zukunft hin öffnendes Zeichen, d.h. der Beginn einer virtuellen Linie, eines möglichen Werdens. Das Diagramm ist eine Bezüglichkeit und ein Prozess und keine Instanz. Sein Werden ist seine

---

<sup>793</sup> Massumi: *Semblance*, S. 13-14.

<sup>794</sup> Massumi: *Semblance*, S. 100.

<sup>795</sup> Massumi: *Semblance*, S. 88.

Bedeutung, als „Technik der Existenz“<sup>796</sup>. Das Zeichen ist sozusagen co-emergent mit dem Prozess der Wahrnehmung, gleichzeitig nicht deckungsgleich: Es antizipiert und intensiviert (dramatisiert) das Werden.

Die Drittheit ist genau jene Dimension des Zuschauens, die als ein kontinuierlich-diskontinuierlicher Prozess verbunden und daher im Zeichen selbst verortet ist, einem Zeichen im Werden. Wenn Deleuze im vorletzten Kapitel von *Das Bewegung-Bild* auf die Drittheit bei Peirce Bezug nimmt, dann bringt er die Zuschauer\_in als Dimension des Films ins Spiel.<sup>797</sup> Die Drittheit, die auch für Massumis Diagrammbegriff zentral ist, wird hier zur im Film stattfindenden Öffnung auf die Zuschauer\_in hin. Bei Deleuze handelt es sich um ein historisches Argument im Übergang vom Bewegungs- zum Zeitbild. So werden vor allem in den Filmen Hitchcocks Bilder sichtbar, die sich direkt an die Zuschauer\_innen zu richten scheinen.<sup>798</sup> Dies können Hinweise sein, die Inszenierung eines *Gadgets*, das einen Handlungsumschwung antizipiert oder das Gesehene in Frage stellt. Diese ist innerhalb der Diegese für die Figuren und ihr Wissen nicht relevant bzw. bringt dies in der Lösung eines Rätsels nicht weiter. Es ist also kein Bild mehr, das die Aktion in irgendeiner Weise unterstützt. Es ist auch kein Affektbild (Erstheit) oder eine reine optische oder akustische Situation, die das Zeitbild einführt. Die Drittheit ist die Haltung des Zuschauens im Film, in den es eine weitere Dimension oder Relation in die Bilder einflechtet.<sup>799</sup>

Massumi nimmt Peirce Drittheit prozessphilosophisch auf, indem das Diagramm das Subjekt oder die Wahrnehmung des Subjekts integriert. Das Superjekt der Wahrnehmung emergiert im Ereignis, dass das Kunstwerk ist, und ist dennoch nicht einfach mit ihm deckungsgleich. Es ist vielmehr insofern abstrakt, als dass es nicht in der Gegenständlichkeit der visuellen Wahrnehmung aufgeht. Es ist das *mehr als*, in welchem sich die virtuelle Seite zu „fühlen“ gibt. Als Denken-Fühlen eines Ereignisses antizipiert sich die Wahrnehmung *als* Wahrnehmung. Sie wird durch ihre eigene Entfaltung hindurch gefühlt. Diese Doppelung erzeugt einen Schein der Wahrnehmung durch das Kunstwerk.<sup>800</sup>

Die Zuschauer\_in als dritte Instanz des Zeichens ist nicht bereits vorhanden, sondern das Diagramm ist der Prozess der Wahrnehmung, in dem dies emergiert. Das Diagramm

---

<sup>796</sup> Massumi: *Semblance*, S. 100.

<sup>797</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 268ff.

<sup>798</sup> „Hitchcock führt das mentale Bild in den Film ein. Das heißt: er macht die Relation zum Gegenstand eines Bildes, das sich dem Wahrnehmungs-, Aktions-, und Affektbild nicht einfach hinzugesellt, sondern diese umrahmt und transformiert.“ Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 272.

<sup>799</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 268ff.

<sup>800</sup> Massumi: *Semblance*, S. 15-24.

ist insofern auch auf das gerichtet, was erst noch passieren wird – als Skizze oder Entwurf. Es beschreibt eine Wahrnehmung in der Welt, die nicht im Subjekt ergänzt wird, sondern in sich schon Relationen des Vollzugs beschreibt. So wie die Zeichen der Relationalität als „intellektuelle Gefühle“<sup>801</sup> beschrieben werden, verweisen sie auf etwas, eine Handlung des Films, die eine Wahrnehmung dessen, was passieren und sich vollziehen wird, bereits jetzt als Antizipation eines Gefühls hervorbringt. Die pragmatische Dimension des Zeichens stellt also etwas *her*. Hier ist die Zuschauer\_in in Form des Bildes im Film, zugleich öffnet sich der Film auf eine wahrnehmende Instanz, die außerhalb des Films liegt. Die Collagen sind also nicht nur Diagramme des Zuschauens, sondern auch Diagrammatik des Anschauens, sie operieren als Drittheit und gehen nicht im Visuellen als starrer Form auf. Vielmehr sind sie selbst wahrgenommene Wahrnehmung als Öffnung. Die Frage ‚wo‘ die Wahrnehmung stattfindet, ist also nicht klar in Begriffen von Innen oder Außen des Subjekts zu beantworten; sie ist aber die Grundlage für einen reflexiven Zeichenbegriff. Ein prozessualer Zeichenbegriff hingegen denkt die Öffnung eher als intensivierte Schnittstelle der Relation zwischen Innen und Außen: Ähnlich wie die Stromentnahme einen Einschnitt und eine neue Quelle bildet (Begehrensgefüge). Das Zeichen bezeichnet hier unmittelbar, indem es sich auf die Interpretantin öffnet. Die Interpretantin ist aber nicht vorausgesetzt, sonst würde man über die Erstheit oder Zweiheit sprechen. Vielmehr wird eine Relation erzeugt, die das Zeichen nicht zu einer bereits ausgeführten, sondern einer möglichen Wahrnehmung macht. Hier kann die prozessuale oder zeitliche Dimension nicht herausgestrichen werden. Das Zeichen ist seine Entfaltung und im Relationsbild wird dies punktuell derart intensiviert, dass der Film sich als Verbündeter zu erkennen gibt, der über sich hinaustritt, indem er das Außen ins Innen holt. Dies erschöpft sich jedoch nie im Zeigen, sondern im Modulieren der Dimensionen. Das Zeichen steht ja nicht für sich, sondern ist bezogen auf die anderen Zeichendimensionen.

Das Diagramm ist nicht nur das, was wir sehen, sondern auch das, was amodal und virtuell gefühlt wird und so nicht auf den Bereich der Sichtbarkeit einzuhegen ist (auch wenn ich im Folgenden auf die Collage häufig als Sichtbares in Abgrenzung vom Sagbaren spreche; hier ist die nicht im Sichtbaren aufgehende Dimension des Visuellen

---

<sup>801</sup> „Nicht Affekte, sondern intellektuelle Gefühle von Relationen, etwa die Gefühle, die mit der Verwendung logischer Konjunktionen (‚weil‘, ‚obwohl‘, ‚damit‘, ‚also‘, ‚nun‘ und so weiter) einhergehen. Vielleicht findet die Drittheit in der Relation ihre angemessene Darstellung, denn die Relation ist immer ein Drittes, da sie ihren Gliedern notwendig äußerlich ist“ Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 264.

mitgemeint). An ihm partizipieren vielmehr die Sinne in ihrer Abstraktheit, einerseits auf die Amodalität, andererseits auf die Bewegung bezogen.

Dennoch handelt es sich um ein Feld sich formierenden Wahrnehmung, die aber als Prozess „festgehalten“ wird, die sich vor allem in Bezug auf Danas Collage als Operation der Wahrnehmung selbst entfaltet. Für alle Collagen lässt sich die Bewegung der Wahrnehmung als modulierter Prozess beschreiben.

### 9.3.3 Rhythmisches Sehen

In *Die Logik der Sensation* bezieht sich das Diagramm besonders auf diese Gleichzeitigkeit von Rahmung und Entrahmung, antizipierender und das Klischee verhindernder, deformierender Funktion.<sup>802</sup> Massumi beschreibt Vergleichbares für das Sehen am Rande des Chaos. Man könnte dies Ritornelle des Sehens nennen. Sie finden ihre Form in den Bildern Bacons und auf andere Weise in den Collagen. In seinen Ausführungen zum Diagramm kommt Massumi ebenfalls auf den Rhythmus des Sehens zu sprechen, den „flicker“, so bezeichnet Massumi die Bewegung der Wahrnehmungsformation im Diagramm. Damit nimmt er die Blinzel-Bewegung des Auges auf. Die Bewegung der sich abwechselnden Eindrücke auf einer vertikalen Ebene ist horizontal verschaltet mit der Formierung einer Wahrnehmung als Aktualisierung der Sinnesmodalitäten und ihrer Bewegung zwischen Eindruck/Empfindung und Re-formierung des Sinnesapparats als je spezifische und ereignishafte Aktualisierungstendenz.<sup>803</sup>

Der Flicker ist das Mikrointervall der Wahrnehmungsformierung, die Wahrnehmung ist jedoch nicht getrennt von ihrer In-formierung zu betrachten, sie fungiert als metastabiles Intervall zwischen Konstitution und Auflösung und strebt gegen einen Attraktor eigener Intensivierung, auf eine innere immanenten Grenze der Wiederauflösung zu. Wie bereits erwähnt stellt Smith für das Bacon'sche Diagramm diesbezüglich heraus, dass die Empfindung das Diagramm durchläuft, hin zum Chaos und sich dadurch ein diagrammatischer Rhythmus des Sehens ergibt.

Das Sehen partizipiert in einer weiteren Matrix der Sinne. Dass das Diagramm abstrahiert, heißt nicht nur seine kognitive Seite hervorzuheben, wie es bei einem eher

---

<sup>802</sup> Vgl. Deleuze: *Bacon*, S. 63.

<sup>803</sup> „Double vision. Looking more or less closely, focusing more or less attentively, the eye oscillates between the annulment of the process and its activity. Flicker. Between fully-hatched stability and continuing, cracked emergence. Flicker. Between the made and the making. Flicker. Between seeing the figurative stability and seeing the imperceptible float of figural potential. Flicker. The eye tires of the flicker. It habituates to bridge-level stability. The eye is the organ of habitual oversight. The figure is an habitual inattention to the imperceptible in vision.“ Massumi: *Semblance*, S. 93.

konventionellen Diagrammbegriff der Fall wäre, sondern auch seine gefühlte, virtuelle Seite. Das Diagramm wird durchlaufen, es operiert die Wahrnehmung, es erscheint jedoch nie in einer Sinnesmodalität, sondern hat eine fühlbar virtuelle Dimension. Es partizipiert auch immer im „noch nicht“ der Zukunft und in der Dauer einer nicht-linearen Zeit. Deshalb ist die Collage zugleich das Diagramm mannigfaltiger Wahrnehmungen und mehr als das, was aktuell stattfindet oder stattgefunden hat. Es wirft, betrachtet man vor allem die Collagen Danas und Michaels – kinästhetische Aspekte auf.<sup>804</sup> So lassen sich in den hier zugrunde gelegten Collagen Bezüge zur Deformation, zum Rhythmus und zur Bewegung durch das Diagramm bzw. diagrammatische Bewegungen in den Collagen finden: Durch Spannungen und Rhythmen von Werden und als Entstehen und Werden als De/Formation. Diese Bewegung von Rahmung und Entrahmung vollzieht vor allem die Collage von Dana. Sie inszeniert die Bewegung sogar als über den Rahmen hinaus gehend. Dass diese Bewegungen sich auf unterschiedliche heterogene Weise zwischen den Collagen ereignen, kann man als Aufnahme der Rhythmen oder als Ritornell bezeichnen.

#### 9.3.4 Selbst-Abstraktion der Wahrnehmung

Die „Wahrnehmung einer Wahrnehmung“ als „Selbst-Abstraktion“<sup>805</sup> ist nicht zwangsläufig ein Vorgang im Subjekt oder der Selbst-Organisation des Kunstwerks, sondern eine Erfahrung, die sich selbst hervorbringt – auch in Bezug auf ein Subjekt. Die Kunst ist die Wahrnehmung („Art of experience“). Kunst und Wahrnehmung sind nicht *in* der Wahrnehmung gegeben, sie sind selbst unmittelbare Prozesse und Weisen *der* Wahrnehmung. Als Dauer, Prozess oder Relation sind sie selbst *occurrences*. Die Weise ihres Werdens ist ihre Selbst-Abstraktion. So bestehen, wie Massumi schreibt, auch Installationen und Bilder als prozessuale Wahrnehmungsereignisse und Diagramme, nicht nur im engeren Sinne bewegte Bilder.<sup>806</sup>

---

<sup>804</sup> Es geht hier nicht um den Vergleich zwischen dem künstlerischen Werk Bacons und den Collagen, sondern um eine strukturelle Analogie zu den Chaos-Rhythmen seiner Figuren.

<sup>805</sup> Massumi: *Semblance*, S. 162.

<sup>806</sup> Die Installation Robert Irvines führen so Wahrnehmung auf, in *Two Disc* von 1968/69 ergibt sich eine Tiefenwirkung, die in der Dauer, in der die Wahrnehmung auftaucht und den Raum in eine dreidimensionale Installation verwandelt, wirkt: „The perception of perception occurring is not the subjective viewpoint of the gallery visitor. The experience takes: it takes its own time; it takes elements into itself; and it takes in the catalytic sense of an effect setting in, or the combustive sense of a slow detonation. The experience belongs not to any one element, but to their coming-together in just this way.“ Massumi: *Semblance*, S. 165.

In der „Wahrnehmung der Wahrnehmung“<sup>807</sup> sind Produktion und Rezeption des Kunstwerks ein Kontinuum ihrer Entfaltung. Diese Entfaltung ist das Bild selbst, seine Performanz. Es hat immer eine virtuelle Seite, wirkt wie die von Massumi untersuchten Kunstwerke: Es ragt immer aus den Feldern aktueller Wahrnehmung heraus. So ist es auf die Ökologie verschiedener affektiver Tönungen bezogen. Es verursacht jedoch nicht allein die Wahrnehmung, sondern vollzieht sie. Das Diagramm ist darin unterschieden vom Dispositiv der Wahrnehmung. Es ist nicht nur die Apparatur einer Wahrnehmung, eines Subjekts, es ist selbst Wahrnehmung: „This self relating of vision is self-referential, even reflective, in a special sense. It is not a reflection in vision, of the world. Nor a reflection on vision, in consciousness. Rather it is a conscious reflection in the event of vision.“<sup>808</sup>

Das Erscheinen des Kunstwerks ist als subjektive Form zu verstehen, es ist eine Bewegung der Abstraktion, ein „abstract movement – which is the very movement of abstraction“.<sup>809</sup> Die Abstraktionsleistung ist hier verstanden als ein Prozess und eine ereignishafte Variation, die an einem Feld oder einer Ökologie der Wahrnehmung partizipiert. Aus dieser entwickelt sich eine Ko-Emergenz von Welt und Subjekt, die durch einen Prozess der Dauer eines Kontinuums verbunden sind. Hier ist die Whitehead'sche Prozess-Realität eines Ereignis-Subjekts gemeint: Dieses partizipiert unmittelbar am Ereignis – es ist nicht außerhalb dessen.<sup>810</sup>

„Part of the event“ zu sein, heißt jedoch nicht, dass dieses auf die menschliche Wahrnehmung allein bezogen ist, d.h. sich in ihr erschöpft.

The human element of the gallery visitor is, to be sure, a privileged link in the nexus but from the point of view of the technique of existence taking expression, the human element is less the center, than the conduit of the expressive event's culmination. It is there for *feeling the nexus* (Whitehead 1978, 230), to give it determinate subjective form. The experimental effect occurs to the visitor, as it occurs to itself as its own event, through the conduit of the visitor.<sup>811</sup>

Eine Wahrnehmung denkt-fühlt sich hier als Bild. Das Bild als okkurrentes ist Rahmung und Entrahmung. In Kombination kann man von einem Diagramm als Rhythmus der Wahrnehmung, einem Ritornell sprechen. Das Ritornell denkt Bewegung nicht linear oder hierarchisch, sondern als Resonanz, ebenso tut dies das Diagramm nicht, welches

---

<sup>807</sup> Ebd.

<sup>808</sup> Massumi: *Semblance*, S. 162.

<sup>809</sup> Massumi: *Semblance*, S. 162, vgl. auch ders. S. 154.

<sup>810</sup> Vgl. Massumi: *Semblance*, S. 114f.

<sup>811</sup> Massumi: *Semblance*, S. 165.



zwischen Sinnen und Wahrnehmung operiert.<sup>812</sup> Diese Aufführungen der Wahrnehmung finden sich in den oben analysierten Collagen Michael und Dana besonders deutlich.

#### 9.4 Subjektivierungen: Refrain und Rhythmus

Das Ritornell bzw. der Refrain spielt in der Theorie der Subjektivitäten Guattaris eine zentrale Rolle. Eine Subjektivität besteht aus Prozessen ihrer Variation und ihrer differentiellen Wiederholung. In enger Verknüpfung affektiver Milieubeziehungen entwirft Guattari die Produktion von Subjektivität als Refrain. Subjektivitäten gehen nicht aus ihren Bewegungen oder Handlungen eines Körpers hervor, auf den sie sich beziehen, es handelt sich nicht um eine performative Subjekttheorie, auch wenn es zu dieser Anknüpfungspunkte gibt. Sie sind Bewegungen, die wie Rhythmus und Refrain, die Rahmung und Entrahmung eines Milieus bzw. seiner Grenze zum Territorium hin beschreiben. Bewegung, wie bereits herausgestellt, ist in der Wahrnehmung selbst enthalten, sie ist das *percipiendum* der Wahrnehmung. Sie ist nicht innerhalb oder außerhalb des Subjekts zu verorten. Vielmehr emergiert das Subjekt auf der Grenze von Sozialität, Wahrnehmung und Milieu. Guattari hat dies als Refrain der Subjektivität beschrieben. Eine Subjektivität – und daher rührt auch die Kritik Guattaris an anderen Subjektbegriffen – ist keine Innerlichkeit und sie ist auch nicht einem Körper zugeordnet.

Traditionally, the subject was conceived as ultimate essence of individuation, as a pure, empty, prereflexive apprehension of the world a nucleus of sensibility, of expressivity – the unifier of states of consciousness. With subjectivity we place the emphasis instead on the founding instance of intentionality this involves taking the relation between subject and object by the middle and foregrounding the expressive instance (*or the interpretant of Peircean triad*). (...) It is in this reversibility of contents and expressions where what I call the existenzialising function resides.<sup>813</sup>

Es gibt eine Vielheit von Subjektivitäten, die erfahren werden. Auch sind in einem Subjekt mehrere virtuelle Subjektivitäten aktiv; hier orientiert sich Guattari an dem Säuglingsforscher Daniel Stern und dessen Affekt- und Subjektkonzeption.<sup>814</sup> Um einen Prozess der Subjektivierung zu postulieren, der nicht nur in einem Durchlaufen sukzessiver Phasen besteht, oder in der ‚Überwindung‘ einer sprachlosen Phase, ist

---

<sup>812</sup> Die Resonanz ist eng verbunden mit der Intensität und mit der nicht-hierarchischen Denkweise einer Involution. Das Ritornell verbindet alle Ebenen: Subjektivierung, Kollektivität und Kriegsmaschine (Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 3). Hier ist der Begriff der Übertragung differenter Operationen (analoge Transduktion) nicht nur zwischen Ebenen, sondern auch im Ereignis der Kunst zentral.

<sup>813</sup> Guattari: *Chaosmosis*, S. 22. Herv. J.B..

<sup>814</sup> Guattari: *Chaosmosis*, S. 6.

Sterns Modell für Guattari prägend. Wie auch Stern hat Guattari verschiedentlich Modelle nicht sprachbasierter, kollektiver Semiose formuliert und in Bezug auf das Kino die a-signifikanten subjektivierenden Prozesse erarbeitet.

Der Affekt und das häufig dem prä-subjektiven Erleben zugeordnete nicht-sprachliche Empfinden sind durch die verschiedenen Phasen des Selbst wie emergierendes Selbst, Kern-Selbst virtuell vorhanden, ansprechbar und funktionieren im Hintergrund der Wahrnehmung. Zuweilen treten sie in der ästhetischen Erfahrung oder einer intensivierten Alltagserfahrung explizit hervor. Das Selbst besteht nicht aus einem Durchlaufen von einander ablösenden Phasen, sondern aus einer Faltung virtueller Dauern, die unterschiedlich angesprochen werden, z.B. durch Wahrnehmungsprozesse. Im Kino, so Guattari, werden vor allem die präsignifikanten Subjektivitäten aktualisiert.<sup>815</sup>

Raymond Bellour hat in Bezug auf Stern und Guattari das Kino als virtuelles Kinderzimmer konzeptualisiert und den Film als auf diese Entwicklung des Subjekts abgestimmte audiovisuelle Form der Affektabstimmung, als Umsetzung von Wahrnehmungs- in Gefühlsqualitäten. Das Kino besteht Bellour zufolge aus auf das präverbale und das verbale Selbst zugleich abgestimmten Elementen.<sup>816</sup> Grundlage ist die Affektabstimmung, die auf der Amodalität des Erlebens des sehr kleinen Kindes beruht. Amodalität beschreibt ähnlich wie Synästhesie, jedoch viel grundlegender, das Miteinander-Verbunden-Sein der Sinne. In den ersten Monaten des Säuglingslebens kommunizieren die Sinne viel stärker miteinander und erst im Prozess der Kommunikation mit der Umwelt bilden sich stärker voneinander abgegrenzte Sinnesmodalitäten heraus, wie sehen, hören, schmecken, und riechen. Erfahrungen in affektiver Form sind jedoch immer noch für Erwachsene amodal erlebbar und laufen quer zu der bekannten Sinnesmatrix.<sup>817</sup> Ein großer Teil des Erlebens ist auf die Virtualität amodalen Erlebens bezogen. Sie beschreibt die Intensitäten und Qualitäten des Erlebens, die Heftigkeit einer Geste, die Weitergabe von Rhythmen, der Bogen eines Vogelflugs,

---

<sup>815</sup> Vgl. Guattari: *Couch des Armen*.

<sup>816</sup> Raymond Bellour: „Das Entfalten der Emotionen“, in: Matthias Brütsch et al. (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren 2005, S. 51–101, zu den verbalen und präverbalen Elementen siehe S. 94.

<sup>817</sup> „Säuglinge scheinen also dank einer angeborenen, generellen Fähigkeit – die man als amodale Wahrnehmung bezeichnen kann – die in einer bestimmten Sinnesmodalität aufgenommene Information irgendwie in eine andere Sinnesmodalität übersetzen zu können. [...] So hätten wir es nicht mit dem simplen Vorgang einer direkten Übersetzung zwischen verschiedenen Modi zu tun, sondern mit einer Einkodierung in eine bislang noch rätselhafte, amodale Repräsentation, die dann in jedem Sinnesmodus wiedererkannt werden kann.“ Daniel Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Aus dem Amerik. übers. v. Wolfgang Krege. Stuttgart: Klett-Cotta 1992 (2007), S. 79f..

Auftauchen, Verschwinden, Betonungen etc.. Jede Erfahrung hat so letztlich eine aktuelle und eine virtuelle Seite.<sup>818</sup> Das sinnliche Erleben partizipiert in einem *mehr als* amodaler, affektiver Erfahrung. Das ‚prä‘ ist dabei eher als ‚infra‘ zu denken denn als vor. Es geht nicht vor das Subjekt im Sinne eines ursprünglicheren Zustands zurück, sondern ist im Inneren der Erfahrung ansprechbar. Das Erleben der Affekte konzeptualisiert Stern als Vitalitätsaffekte. Sie sind analog zur noch nicht ausgebildeten Sinnesmatrix keine Emotionen im Sinne der Repräsentation des Erlebens des Subjekts.

Diese schwerbestimmbaren [sic!] Qualitäten lassen sich besser mit dynamischen, kinetischen Begriffen charakterisieren, Begriffen wie „aufwallend“, „verblässend“, „flüchtig“, „explosionsartig“, „anschwellend“, „abklingend“, „berstend“, „sich hineinziehend“ usw. Erlebnis-qualitäten dieser Art sind für Säuglinge mit Sicherheit spürbar und täglich, ja in jedem Augenblick von großer Bedeutung. Diese Gefühle sind es, die durch Veränderungen in den Motivations-, Bedürfnis- und Spannungszuständen geweckt werden.<sup>819</sup>

Die Affektabstimmung verlegt zusätzlich zur Relationalität der Sinne das Erleben in die intersubjektive Matrix zwischen Bezugsperson und emergierendem Selbst des Kleinkinds. Die Vitalitätsaffekte sind so in einem von den Eltern und Kind in einer gemeinsamen Aktivierungskontur hervorgebrachte Form der Kommunikation.

Diese bestehen in Rhythmen, die dem ästhetischen, filmischen Erleben, so Bellour in seiner Übertagung von Stern, zugrunde liegen. Diese Rhythmen und Aktivierungskonturen erhalten sich ein Leben lang und werden nicht irgendwann in der Ontogenese des Kindes abgelegt. Stern selbst hat verschiedene Kunstformen als Formen der Korrespondenz des frühkindlichen Erlebens genannt, wie abstrakte Formen der Malerei und des zeitgenössischen Tanzes sowie die Musicalszenen in Disneyfilmen.<sup>820</sup> Es gibt also eine ästhetische Dimension der Kunst, die die Ontogenese des Subjekts aufgreift bzw. auf dieser basiert. Vor allem Film, mit seinen vielfältigen Abstimmungsmodalitäten erscheint Bellour als zentrale Referenz einer existenziellen

---

<sup>818</sup> Vgl. Massumi: *Semblance*, S. 18.

<sup>819</sup> Stern: *Lebenserfahrung*, S. 83f..

<sup>820</sup> „Abstrakter Tanz und Musik sind ausgezeichnete Beispiele für die Ausdrucksfähigkeit der Vitalitätsaffekte. Der abstrakte Tanz führt dem Zuschauer/Zuhörer eine Vielfalt an Vitalitätsaffekten mitsamt ihren Abwandlungen vor, ohne auf eine Handlung oder kategoriale Affekte zurückzugreifen, aus denen man die Vitalitätsaffekte erschließen könnte. Fast immer versucht der Choreograph, nicht einen spezifischen Gehaltsinhalt als vielmehr eine Art des Fühlens auszudrücken. Dieses Beispiel ist besonders aufschlußreich, weil sich der Säugling, wenn er einem elterlichen Verhalten zuschaut, das keinen bestimmten Affekt zum Ausdruck bringt (also kein Darwinsches Affektsignal darstellt), unter Umständen in derselben Lage befindet wie der Betrachter eines abstrakten Tanzstückes oder der Konzertbesucher. In der Art, wie die Eltern eine Tätigkeit ausführen, tritt eine Vitalitätsaffekt zu-trage, ob dieser Tätigkeit nun einem bestimmten kategorialen Affekt entspricht (oder partiell von einem solchen beeinflußt ist) oder auch nicht.“ Stern: *Lebenserfahrung*, S. 87.

Kunstform. Dies wiederum analogisiert die Ansprache der Sinnesmatrix mit einer impliziten Theorie der Rezeption als Werden.

Die Subjektivitäten Guattaris sind vor allem im Hinblick auf den Rhythmus interessant.<sup>821</sup> Als Rhythmen resonieren sie musikalisch in ihr, sie bilden sie weder ab, noch sind sie ihnen völlig enthoben. Sie sind keine Innerlichkeit, sondern formieren sich in Relation auf eine Umwelt, sie *sind diese* Formation. Ähnlich wie im Ritornell ästhetische, subjektive und umweltliche (natürliche, maschinische...) Aspekte koexistieren und miteinander intra-agieren, ist die Subjektivität ein transversaler Refrain.<sup>822</sup>

Den rhythmischen Bezug zwischen Körpern und Umwelt in der Affektabstimmung liest Massumi prozessphilosophisch:<sup>823</sup> In *Semblance and Event* beschreibt er die „Vitalitätsaffekte“ und die ihnen zugrunde liegende amodale Wahrnehmung als Ko-Emergenz von Wahrnehmung und wahrnehmendem Apparat.<sup>824</sup> Der Rhythmus, die Abstimmung, existiert als dem Subjekt vorgängig, die Subjektivität entsteht als rhythmische Abstimmung im sprachlichem Klang und in Gesten. „In a word there has been a supposition of a self. But selves *emerge*. We are not born into ‚the‘ world. We are thrown into *worlding*. Amodal experience, and the qualitative universe of nonsensuous similarity it composes are active in the constitution of the self worlding“<sup>825</sup>

---

<sup>821</sup> Auch wenn Guattaris Subjektivitäten sich sowohl von den Whitehead'schen Subjektivitäten als auch von den Individuationen Simondons unterscheiden, spielen sie in Bezug auf die hier ausgeführten Überlegungen eine wichtige Rolle. So sind Whiteheads prozessimmanente Subjektivitäten ereignishaft und auch nicht mit bereits bestehenden Subjektivitäten deckungsgleich. Wie die James'schen Subjektivitäten sind Subjekt und Objekt einer Erfahrung auf der gleichen Seite zu situieren, auf der aktuellen (Vgl. Brian Massumi: „Konjunktion, Diskunktion, Gabe“, in: *Inventionen 1*, 2011, S. 131–142, hier: S. 137). Bei Simondon finden sich viele Überlegungen, die mit der Prozessualität der Guattari'schen Subjektivitäten kompatibel sind, sie kommen in vielerlei Weise jedoch ohne Subjektivitäten aus. Auch wenn Guattari nicht nur menschliche, sondern auch animistische und vor allem für die Gegenwart maschinische Subjektivitäten (vor allem diese bewegen sich zwischen Chaos und Stratifizierung) konzeptualisiert hat, geht Simondon auf Bereiche der Physik, der Kristallbildung, der Technik ein. So wie sich Deleuze/Guattari verschiedentlich auf Simondon beziehen (Weisen der Individuation, hylomorphes Schema), nicht zuletzt im oben referierten Kapitel zum Ritornell, kann man durchaus viele Überschneidungen feststellen. Individuationen können grundsätzlich subjektlos stattfinden. Erin Manning spricht so von subjektlosen Individuationen, die kollektiven Äußerungsgefüge bilden. Vgl. Manning: *Always*, S. 14.

<sup>822</sup> Dies spiegelt sich in Guattaris therapeutischen Praktiken in der Reform-Klinik *La Borde* wieder, wo er als Psychiater seit den 60er Jahren Patient\_innen behandelt, die u.a. an Schizophrenie und Psychosen leiden. Sie vereinen in sich verschiedenen Subjektivitäten, die verschiedentlich angesprochen werden: So muss ein an Psychosen leidender Patient nicht automatisch untauglich für die gemeinsame Selbstverwaltung und für den Klinikalltag sein, kochen oder Fahrdienste verrichten. Die Praktiken, die den Patient\_innen angeboten werden, sind nicht in Kunst, Arbeit und soziales getrennt, in *La Borde* üben Menschen, die einen Bürojob hatten, nun einen künstlerische aus, ein Banker wird Koch etc. Die Aufgaben und Praktiken in der offenen Klinik sind nicht dazu da, die Menschen zu disziplinieren, sondern neue Subjektivitäten zu entwickeln. Nicht der Beruf, die Tätigkeiten, die Affekte, das Kollektive partizipieren gleichermaßen in der Schöpfung der Subjektivitäten, mehrerer Subjektivitäten und damit Selbstbezüglichkeiten.

<sup>823</sup> Vgl. Massumi: *Semblance*, S. 110.

<sup>824</sup> Vgl. Massumi: *Semblance*, S. 111.

<sup>825</sup> Massumi: *Semblance*, S. 110.

Rhythmen sind basale Bewegungen des Werdens. Guattari bezieht sich auf Sterns Begriff des „Vitalitätsaffekts“, um die Emergenz einander nicht ablösender, sondern nebeneinander bestehender Subjektivitäten zu beschreiben.

Man kann den Rhythmus als Subjektivierungsbewegung verstehen, aber auch in Bezug auf andere Organisationsweisen im Zusammenspiel von Milieu und Individuation verwenden. Die Affektabstimmung bringt über die rhythmische Wahrnehmung das selbst als den immanenten Bezugspunkt des Relations-Ereignisses hervor. Aus dem relationalen Prozess rhythmischer Interaktion emergiert eine Form der Wahrnehmung.<sup>826</sup>

This is attunement; a polyrhythmic coming-differently-together through the same event, carrying the event field of emergence through it's unfolding in such a way that its having happened becomes a co-condition for what follows – without in any way modeling it.<sup>827</sup>

Die virtuellen Rhythmen der emergenten Selbstentwicklung, werden hier zu „Polyrhythmen“, zu Ritornellen des Werdens. Aus dieser Wahrnehmung entstehen Subjektivitäten, das, was Stern „selbst“ nennt und Massumi „forms of life“.<sup>828</sup>

Der subjektive Pol des Erlebens eines Ereignisses, dessen Erleben eine „subjektive Form“ darstellt, ist das *Superjekt*.<sup>829</sup> Aber auch der Prozess, jeder Mikroprozess, aktualisiert sich nicht nur nicht zwangsläufig in einem menschlichen Subjekt, sondern in der Prozessbezüglichkeit, die das auf sich selbst zurückgewendete Erleben ist: *self enjoyment*.

Stern argumentiert, dass in der Abstimmung mit dem Erleben des Kindes durch das Aufnehmen affektiver Erfahrungsweisen durch eine Aktualisierungskontur eine Bezüglichkeit entsteht, ein Selbst. In der spezifischen Weise der Erlebniskontur bildet sich in der intervallartigen Variation, Aufnahme, Wiederholung und dem Differieren ein Bezug: Das Kind macht einen Laut, die Mutter/der Vater nimmt die Entfaltung des Tons als Geste mit seiner Hand auf und variiert ihn. So bezieht das Kind Handlung und Erleben auf sich. Mit Massumi könnte man sagen, eine emergente Form des *self enjoyments* bildet sich heraus. Das Selbst erlebt als ‚sich‘ bezogen auf die Markierung von außen, also durch die Aufnahme differierender Rhythmen. Aus diesen Abstimmungen besteht dann auch Bellour folgend die audiovisuelle Kunstform des Films. Mit Ton, Bild, Montage Bild-Bewegungen zwischen und im Bildrahmen sind vielfältige Weise affektiver

---

<sup>826</sup> Vgl. Massumi: *Semblance*, S. 112.

<sup>827</sup> Manning/Massumi: *Thought in the Act*, S. 119.

<sup>828</sup> Massumi: *Semblance*, S. 112.

<sup>829</sup> Das Superjekt bei Whitehead ist das Ereignissubjekt, also das Subjekt mit Verweis auf seine Wahrnehmungs-Aktivität.

Abstimmung möglich, die ein intensives Erleben hervorbringen. Dabei zeigt sich das Vitalitätserleben des Affekts in Aktivierungskonturen. Es geht nicht um die Identifikation mit Personen oder Handlungen bzw. mit deren Emotionen, sondern um die Art und Weise, in der z.B. eine Montage stattfindet oder Körper im Bild mit Körpern anderer Bilder über Szenenfolgen abgestimmt werden, eine Figur im Film bewegt sich auf eine Weise, die die Kameraführung oder die Montage als Rhythmus aufnimmt usw.<sup>830</sup> Für Massumi nun bilden die Prozesse selbst emergente Selbste heraus: *Forms of Life*, die in ihrem eigenen Erleben bestehen. Das Selbst ist in Folge Sterns und Guattaris ausgehend von einer Affektform gedacht. Das Erleben der Vitalität der Stern'schen „Vitalitätsaffekte“ ist nicht das Erleben des Subjekts, vielmehr aktualisiert der Prozess der Abstimmung in der Form einer sich in einer bestimmten zeitlichen Dynamik entfaltenden Form der Subjektivität *als* Erleben. Die Amodalität der Sinne partizipiert auch im Erwachsenenalter in der Virtualität einer „reinen Erfahrung“ (James) aus der sich Subjektivität des Erlebens herauskristallisiert.<sup>831</sup>

Die Guattari'sche Subjektivität lässt sich nicht von ihrer kollektiven und ästhetischen Seite trennen. Ein Subjektivität besteht aus erfahrungs- und ästhetischen Praktiken, sie ist selbst der Refrain dieser sich ständig verändernden, öffnenden Weisen der Aufnahme und Hervorbringung von Welt. Wie Bellour schon die ästhetische Erfahrung des Films als eine existentielle beschreibt, kann man die Aufnahme und Variation nicht nur symbolischer und signifikanter, sondern damit verbundener affektiver Erlebniskonturen betrachten. Dabei müssen nicht zwangsläufig menschliche Subjektivitäten produziert werden.<sup>832</sup>

Die Praktiken und Ereignisse des Filmsehens, sowohl zu Hause im Ritornell des Heims als auch das Filmschauen in der Gruppe, wie es in dieser Studie zur Grundlage genommen wurde, ist im Zwischen von Konstitution und Auflösung bzw. als deren Rhythmus beschreibbar. Sie ist als rhythmisches Werden-Mit des Refrains der Collage,

---

<sup>830</sup> In Renoirs *Die Spielregel* gibt es z.B. eine Kamerafahrt und viele Bildinhalte oder Bewegungen auf der Ebene der *mise en Scene*, die einen gemeinsamen Rhythmus bildet. Schnittfolge und Tanzbewegungen werden durch Klaviertastentrhythmisch verbunden. Schließlich endet die Einstellung damit, dass ein Türrahmen und seine Flucht aufgenommen werden. Hier ist die Entrahmung schon im Rhythmus aufgenommen.

<sup>831</sup> Zuvor wurde von einem Ritornell des Sehens gesprochen, dass sich auf Grundlage nicht nur der Amodalität, sondern der Kinästhetik des Sehens ereignet. Die Collagen nehmen dies vielfach auf, in dem sie selbst amodal operieren und nicht nur auf der Ebene des Visuellen. Sie arbeiten vor allem mit kinästhetischen Operationen.

<sup>832</sup> Patrica MacCormack hat Guattaris Theorie stärker in Begriffen des Werdens auf das Erleben des Zuschauens bezogen. Sie konzeptualisiert den Film stärker als Auflösung von Grenzen, denn als Affekt Abstimmung. Vgl. MacCormack: *Cine-Sexuality*, S. 23–38.

die als spezifisches Sieb vor das Chaos gehalten wurde: Nicht als Malen oder Filmen, sondern als Anordnen. Diese dabei emergierenden Subjektivitäten bilden sich nicht ab, sie werden als mögliche Weisen der Individuierung neu geschöpft. Der Prozess des Collagierens ist wie das Diskutieren nicht dem abgeschlossenen Ereignis nachgelagert. Hier werden neue Konzepte erfunden und Fabulationen geschöpft. Die Affizierung beschreibt genau jenen Rhythmus der Konstitution/Dekonstruktion, der auf mannigfache Weisen in den Collagen auftaucht: Subjekt-Objekt, Werden-Vergehen, Rahmung-Entrahmung. Es ist die Weise des Erscheinens und Verschwindens selbst („merging-emerging“), die Form in der dies geschieht, die eine ganz spezifische subjektive Erlebensform beschreibt oder diagrammatisiert. Diese wird zugleich kartographiert, beschrieben und hervorgebracht. Eine Subjektivität würde dann bezogen auf ein bestimmtes filmisches, soziales (etc.) Milieu in dieser Weise nicht linearer und diskontinuierlicher Refrains der De-/Konstruktion bestehen bzw. werden. Werden ist das Durchlaufen von Milieus, das Affiziertsein und der Bezug auf eine Umwelt, die einen „Kontrapunkt“ des gemeinsamen Werdens bildet. Werden-Mit ist die gleichzeitige Rahmung und Entrahmung, die nicht nur soziale oder psychische, sondern ästhetische, ökologische und politische Praktiken der Subjektivierung hervorbringen.

Guattaris Subjektivitäten sind in den Collagen als Öffnungen und Schließungen zugleich zu finden. Die Rahmung und Entrahmung sind dabei nicht moralisch gegeneinander zu stellen und zu werten, die Öffnung ist als Deterritorialisierung und Entrahmung nicht zentraler als die Rahmung. Dieser Rhythmus der Bewegung selbst steht hier als ritornellartige Subjektivität im Vordergrund, nicht eine bewegte oder bewegende Innerlichkeit, sondern ein Werden in sich bzw. ein Bezug zu einem äußeren Milieu. In der Intensivierung wird der Rhythmus zwischen Rahmung und Entrahmung als gleichzeitige Bezogenheit und Öffnung sichtbar. Sie partizipiert in der virtuellen Seite des Rhythmus, d.h. mit ihrem fühlbaren, nicht allein sichtbaren Schein (*semblance*), der virtuellen Seite. Die Collage hat eine amodale kinästhetische Erfahrungsdimension: In der Verschränkung von Bewegung und Affekt, kinästhetischem und amodalem Empfinden, existiert der Refrain der Collage.

### **Exkurs und Verdichtung: Affekt und affektive Tönung**

Der Affekt ist eine Tendenz der Aktualisierung, der eine autonome Ebene im Verhältnis zur Emotion darstellt. Der Affekt setzt die Bewegung zugleich ein und aus. Er ist die Virtualität in der Bewegung, die ihren differentiellen Rhythmus in eine ständig neue,

andere Richtung lenkt bzw. ihre Weise des Werdens bestimmt ständig neue Wendungen, Richtungen und Vektoren erschafft. Der Affekt steht in mehreren Verhältnissen zum Rhythmus und zur Differenz. Zusammenfassend lässt sich herausstellen: Als Vitalitätsaffekt ist er die Aktualisierungstendenz einer Erlebniskontur, die der affektive Rahmen einer Subjektivität ist. Er ist Grundlage einer Prozesskonstitution in der Rückwendung: Durch Selbstaffektion im erlebten Vitalitätsaffekt entsteht eine erste Selbst-Erfahrung. Die Abstimmung findet dabei als Resonanz zwischen Differentialen statt, die Erfahrung wirkt ontogenetisch. Als *Preacceleration* ist der Affekt zugleich innerhalb und außerhalb der Bewegung. Das Intervall der Bewegung, ihre ereignishafte differentielle und diskontinuierliche Entfaltung gleicht den Schizes, die Deleuze und Guattari in *Anti-Ödipus* beschreiben. Die Bewegung ist aufgrund ihres affektiven Intervalls ein rhythmischer und differentieller, kein kontinuierlicher Prozess. Als sich quer zu vorhandenen Körpern bewegend, ist sie autonom wie der Affekt.<sup>833</sup>

Die Collage funktioniert amodal und affektiv. Sie geht über das Geschehene hinaus und partizipiert in einer virtuellen Sinnesmatrix. Sie ist kinästhetisch: virtuell und real bewegt. Sie beschreibt hier zwei Richtungen der Bewegung. Während Danas Collage das Intervall zwischen zwei Bewegungen umfasst, inszeniert Michaels Collage das Changieren zwischen Wahrnehmungsform und Inhalt, zwischen dem Weiß aller Farben, dem Rot der affektiven Tönung und den Figuren und Körpern, die daraus emergieren und darin verschwinden. Sie changiert zwischen haptisch und optisch und bewegt sich als Rhythmus von Chaos, Empfindung und (kognitiv-affektiver) Wahrnehmung selbst zwischen Vorder- und Hintergrund der Wahrnehmung vermittelnd.

Hier ist der Unterschied zwischen Vitalitätsaffekt und affektiver Tönung relevant: Zuvor wurde die affektive Tönung als das *carry-over* zwischen den Ereignissen, die den Prozess bilden, bezeichnet. Es ist die Kontinuität des Intervalls, die Weise, wie die Ereignisse werden und damit der Prozess, der sich aus ihnen zusammensetzt. Er wird als die Ereigniskette, als Werden der Kontinuität. Die Ereignisse werden im Prozess nicht repräsentiert, sie entfalten und aktualisieren sich durch die affektive Tönung hindurch und sind Teil dieser; sie münden in den Prozess und bilden ihn zugleich. Prozessual gedacht ist die affektive Tönung nicht etwas, was weitergegeben wird, sondern die Weise, in der der Prozess durch die Ereignisketten hindurch wird und sich als Milieu entfaltet – als Weise seiner Wahrnehmung.

---

<sup>833</sup> Vgl. José Gil: „The Dancer’s Body“, in: Brian Massumi (Hrsg.): *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, London / New York: Routledge 2002, S. 117–127.



Ausgehend von Sterns Modell der Vitalitätsaffekte existiert in einem amodalen Sinne eine Erfahrung vor einem Sinn für das eigene Selbst und damit auch transversal zu einer Sinnesmatrix. Aus der Erfahrung emergiert das Gefühl für ein Selbst. Im Ereignis der Affektabstimmung emergiert eine spontane Selbst-Organisation der Erfahrung. Dabei kommt es in der Abstimmung nicht zu einer Imitation, sondern zu einem „differential involvement in the same event“.<sup>834</sup> Die affektive Tönung ist das „mehr als“ der Bewegungsqualität des Vitalitätsaffekts. Die affektive Tönung wird in der Abstimmung erzeugt, ist aber nicht darauf zu reduzieren,<sup>835</sup> sie ist „(...) the perceptual feeling of the region of being and becoming that the sharing under way exemplifies – a soothing versus a fright or a frustration. Vitality affect plus affective tonality make every form-of-life-singular-generic.“<sup>836</sup>

Beide Dimensionen des Affekts spielen zusammen und sind im Ereignis der Wahrnehmung untrennbar ineinander verschränkt. Zusammen bilden sie eine relationale „Form des Lebens“.

Das Zusammenkommen von Vitalitätsaffekten und affektiver Tönung konturiert das Ereignis. Singulär-generisch heißt in diesem Zusammenhang die Weise, in der das Ereignis wahrgenommen wird: Es ist zugleich Teil dieser Wahrnehmung und das wahrgenommen werden. Beides ist ein Teil eines ökologischen Ereignisses der Wahrnehmung. „It refers to the qualitative self-grouping of events felt to belong to the same region of the universe of nonsensuous experience“<sup>837</sup>

---

<sup>834</sup> Massumi: *Semblance*, S. 112.

<sup>835</sup> „The relational quality of soothing that comes with the overall activation contour is like an affective atmosphere suffusing surrounding the vitality affects involved. It is an affective tonality. The vitality affect contributes a *singular* quality of liveness to this event. The affective tonality expresses the *kind* of liveness that is this event's: ist *generic* quality. It marks its species.“ Massumi: *Semblance*, S. 133, Hervorh. i. O..

<sup>836</sup> Massumi: *Semblance*, S. 112.

<sup>837</sup> Es ist keine Klassifikation, sondern ein „fore-echo of the return when one was soothing, more may come. And that moreness is integral to the feeling of what happened“. Genericness wird hier im Doppelsinn von erzeugend und gewöhnlich benutzt: Die Atmosphäre ist das, was die Wahrnehmung umhüllt und zu einem ‚einheitlichen‘ Ereignis macht. „The discussion of the singular-generic was aimed at understanding the way in which an object is actually of the nature of the event“ Massumi: *Semblance*, S. 187. Die affektive Tönung ist die Entfaltung einer Wahrnehmungsform also Art (kinds of liveness). Der Vitalitätsaffekt entfaltet sich als Teil dieses Ereignisses in einer singulären Qualität. Das Singuläre ist das „geht so“ des Ereignisses, das Generische verbindet verschiedene Ereignisse als zusammengehörend. Dennoch gehören singulär und generic immer zusammen. Das macht das self-grouping des Ereignisses aus dem Ereignis heraus eine Sache der Wahrnehmung und der gefühlten semblance (=Schein, mehr als und Ähnlichkeit) als Zusammengehörigkeit aus. Die Affekte bilden Ökologien ihres Wahrgenommen-Werdens und sind so zugleich singulär und partizipieren an einer Atmosphäre, deren Teil sie sind und die sie zugleich hervorbringen. Der Vitalitätsaffekt partizipiert am Ereignis einer Form, die er mit hervorbringt und die immer zugleich singulär und generisch, also hervorbringend und in einem weiteren atmosphärischen Zusammenhang eingehüllt ist.

## 9.5 Bewegungssehen

Die Bewegung hat eine zentrale Bedeutung für die Deutung des Materials und verschiebt den Blick von Sinneinheiten zu Sinn-Bewegungen. Die Bewegung ist nicht das Zwischen der geformten Körper, sondern die Bedeutung selbst, die im Prozess entsteht und als operativer Modus zu verstehen ist. Nicht eine fixe Position wird durch die Collage repräsentiert, durch die Bedeutung der Aussagen, vielmehr ist die Bewegung Teil eines Werdens und zwar nicht unbedingt als Aufbewahrung des Geschehens, sondern als Diagramm des Kommenden. Die Virtualität des Diagramms bedeutet im Prozess der Analyse und des spekulativen Denkens mit Diagrammen nicht von distinkten Sinneinheiten, sondern von der Bewegung als inhärentem Teil der Bedeutung selbst auszugehen: von Haecceitas, Werden als Bedeutung; Linien des Werdens statt Punkten der Identität. Damit hängt zusammen, dass diese noch nicht verwirklicht worden sein müssen: Im Werden zu sein bringt die Zukunft ins Spiel. Auch muss aus der Bewegung der Flucht gedacht werden, nicht von einem Zustand aus.<sup>838</sup>

Die Collage diagrammatisiert eine Spekulation über die Wahrnehmung selbst, indem sie diese nicht reflektiert, sondern intensiviert. Die Bewegungen des Films werden nicht wiedergegeben, sondern in Mikrooperationen, der Anordnung der Spannungen und Resonanzen in der Collage intensiviert und dadurch als Wahrnehmungsoperation der Rahmung/Entrahmung (Ritornell) von Kräften umgesetzt und dramatisiert. Die Affektionen und Perzeptionen, die selbst als Mikrobewegungen der Resonanz beschreibbar sind, sind Mikro-Operationen der Empfindung-(Affekt-Perzept-)Blöcke.

Wie es Bergson in „Die Wahrnehmung der Veränderung“ argumentiert und Deleuze in seinem Bergson Kommentar im *Bewegungsbild*, ginge es ja gerade nicht darum, eine Verlagerung des Körpers durch die Bewegung im Raum zu denken, sondern eine unteilbare ungerichtete Prozessualität, die nicht etwas transformiert. Die Bewegung übersteigt die Körper und geht durch sie hindurch.<sup>839</sup> Die Collage überträgt nun Spannungen in eine metastabile Anordnung, am Nullpunkt der Veränderung. An diesem ist eine Spannung hin zur Bewegung komponiert. Es ist der Moment oder die „Bewegung vor der Bewegung“, den Erin Manning als „Preacceleration“ beschreibt. In diesem Intervall bildet der Moment „vor“ der Bewegung kein Außen der Bewegung, sondern eine Tendenz *zur* Bewegung. Die Metastabilität des Intervalls ist voller virtueller Bewegungen.<sup>840</sup> Die Collage selbst enthält vielfach nicht im Sichtbaren aufgehende

---

<sup>838</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 663.

<sup>839</sup> Vgl. Gil: „The Dancer’s Body“.

<sup>840</sup> Vgl. FN 612.

Punkte, an denen sich in den Spannungen zwischen den Bildern Möglichkeiten für Bewegungen bilden. Die Bewegungen selbst sind auch nicht linear, sondern in mehrfache Richtungen zu lesen. Die Punkte, von wo aus sich die Bewegung einsetzt, sind nicht innerhalb des Bildes lokalisierbar, sondern liegen in der nichtphänomenalen Wahrnehmung.<sup>841</sup>

Eingangs wurde die Collage als relationales Gefüge beschrieben, d.h. nicht als Addition von Symbolen, die in ihrem ikonographischen Wert und ihrer Aussage bestimmt werden, sondern als spezifische Anordnung und als Beziehungsgeflecht, das den Entitäten vorausgeht. Dieses entfaltet seine Intensitäten vor allem in Bezug auf das Zusammenbringen oder Auseinanderziehen von kon-/disjunktiven Beziehungen. Mit William James wurde diese besondere Doppelwirkung der Beziehung als ein Werden jenseits der Dichotomie Trennung/Verbindung eingeführt. Man kann sagen, die Collage ist, wie das Wahrnehmungsereignis „Plurivers“, oder „the one and the many“. Das Wahrnehmungsereignis ist Einheit und Vielheit zugleich: Es ist zugleich ein Block aus Affekten und Perzepten und eine Mannigfaltigkeit aus Formen, Farben, Licht, Figuration und Defiguration. Was in der Collage erscheint, sind keine filmischen Bewegungen und doch sind es Bewegungen des Films. Es handelt sich um Formen der Montage, die durch Heterogenität Relationen, wie z.B. Spannungen erzeugen – Spannungen zwischen Bildern, Formen, Farben, Figuren. Auch eine harmonisch wirkende Anordnung erzeugt Spannungen und dadurch Bewegungen, die sich zwischen den Entitäten abspielen.

Anhand der Collage von Robin konnte man sehen, wie mit einer relativ einfachen topographischen Anordnung von Zentrum und Peripherie bzw. durch Serialisierungen über Ein- und Ausschlussbewegungen nachgedacht wurde. In der Collage von Dana und Michael steht ebenfalls die topographische Anordnung im Vordergrund, die bewegte Relationen als Mikrobewegungen und Bezüglichkeiten in der Collage herstellt. In Bezug auf die Collagen von Annette, Robin und Tom wurde herausgestellt, wie das Bild in den Zonen von Werden und Vergehen operiert, indem es verschiedentlich Anordnungen von Figuren und Dingen erzeugt, die zwischen Subjektivierung und Objektivierung von Personen und Dingen handeln, also Konstitution und Dekonstitution in Szene setzen.<sup>842</sup>

Diese Bewegungen werden als Metamorphosen inszeniert, die in zwei Richtungen zugleich deuten, so wie im Vorspann von *True Blood* Werden und Vergehen und in der

---

<sup>841</sup> Vgl. zur „nichtsinnlichen Wahrnehmung“: Whitehead: *Abenteuer der Ideen*, S. 332.

<sup>842</sup> In Kapitel 7 wurde dies als diagrammatische Bewegung der Mikropolitik beschrieben. Im folgenden Kapitel soll dies als Dauer diskutiert werden und die verschiedenen zeitlichen Ebenen herausgestellt werden.

Serie Sexualität/Gewalt ineinander gefaltet sind. Die Bewegung lässt sich in den Collagen verschiedentlich beschreiben. Als Ding-Mensch bzw. Subjektivierung-Objektivierung bei Annette, als Kippen von Handlungsmacht und Ohnmacht bzw. Täter- und Opferrollen in Toms Collage, als Serialisierung bei Robin und als Überlagerung von Innen- und Außenperspektiven bzw. Form und Gegenstand der Wahrnehmung bei Michael, in der die linke Bildhälfte einem mit der Durchquerung der Bar durch die Gedankenleserin Sookie entstehenden *Stream of Consciousness*. In all diesen Figurationen ist die Bewegung zentral bzw. der Prozess und das, was durch die Anordnung, Verdoppelung oder Auflösung/Konstitution erzeugt wird.

Die Bewegung ist den Figuren jedoch nicht nachgelagert, so wie sich die Relation nicht als den Figuren äußerlich extrahieren lässt. Ihre Anordnung folgt bestimmten Prinzipien der Bewegung. Wir haben eine komplexe Szene vor uns, in der sich die Bewegung in der Betrachtung sowie der Collage ereignet. Sei es durch die hin-und-her-Bewegung der Blicke, um festzustellen, was ‚geschieht‘, bzw. ob sich Mikronarrationen und Zusammenhänge bzw. Pattern erkennen lassen (wie kausale Ursachen) oder auf welche Protagonist\_innen die Szene verweist, sei es durch die Untrennbarkeit von Konstitution und Auflösung im Werden (z.B. in Annettes Collage), sei es durch das Changieren zwischen Vorder- und Hintergrund der Wahrnehmung (z.B. in Michaels Collage) oder durch die Rahmung und Entrahmung der Wahrnehmung selbst.

## 10 Bildpraktiken: Erinnerung und Dauer

In diesem Kapitel betrachte ich das Forschungssetting sowie bereits eingeführte Collagen-Aussage-Assemblagen unter der Perspektive von Zeit und Erinnerung. Im Zentrum steht die Collage von Anna, die ich als Bildpraxis beschreiben möchte, die im Modus der Erinnerung eine bisher nicht thematisierte Dimension des Ausdrucks einflücht, eine vierte Dimension der Herstellung von Bedeutung im Modus der Erinnerung. Im Durchgang der heterogenen Bedeutungen ihrer Collage sowie im Interview werden wie in Schleifen immer neue Verknüpfungen hergestellt. Die Zeit ist diesem Prozess nicht äußerlich, sie wird zur kreativen Dauer der Herstellung der Collagen(-Interview-Assemblage): Zeit selbst ist Montage, so formuliert Didi-Huberman im Anschluss an Warburgs Bilderatlas.<sup>843</sup> Unter der Perspektive der Dauer möchte ich einen Rückblick auf die Arbeit formulieren, ohne dass ein theoretisches Paradigma die finale Betrachtungsweise auf das Material bietet, vielmehr wird eine neue Verknüpfung oder Material-Theorie-Assemblage erzeugt. Die Spannung zwischen den Bildern und Figuren ist vielmehr jene, in der Bewegung und Zeit als Rhythmus verbunden sind.

Ich beziehe mich im Folgenden auf eine Collage, die in Bezug auf *The Dark Knight* entstanden ist und nehme Annas Aussagen zu den Bildern und ihren Entscheidungen bezüglich der Bildauswahl auf. Wie bereits mehrfach betont möchte ich nicht eine Deutung des Materials auf das Subjekt als Autor\_in zurückbeziehen. Vielmehr möchte ich herausstellen, wie Beziehungen und Prozesse der Subjektivierungen allererst als Bildpraktiken in einer Erinnerungsschöpfung entstehen. Natürlich kann ich diese nicht rekonstruieren, sondern folge Annas Collage und Aussage als Neuschöpfung und Aktualisierung von Erinnerungen. Hier zeigt sich, dass Zeitlichkeit nicht nur in den Collagen, wie es vor allem bei Tom und Robin als vielfältige Bezüge zu historischen Anspielungen und den damit verbundenen Macht- und Gewaltformen herausgestellt wurde, präsent ist, sondern auch als Form des Werdens der Collage selbst eine zentrale Dimension darstellt. Ich möchte am Ende des Kapitels auf den Begriff der Onto-Macht als zeitlicher Regulation emergierender Ausdrucksmodalitäten zurückkommen und so eine Querverbindung zu dem Kapitel „Ökologien der Macht“ anbieten.

---

<sup>843</sup> „Warburgs Bruch bestand darin, daß er *die Zeit selbst als eine Montage* aus heterogenen Elementen *denkt* (...)“ Didi-Huberman: *Nachleben*, S. 532.



Annas Collage zu *The Dark Knight* ist vom formalen Aufbau her betrachtet in weiten Teilen gestaltet wie eine Erinnerungswand im eigenen Zimmer oder der eigenen Wohnung, in der Schnapsschüsse – nachgestellt durch Hollywoodschauspieler\_innen und deutsche ‚Promis‘ – aufgeklebt wurden. Sie wirkt wie eine klassische, häusliche Fotocollage, nicht wie eine konzeptuelle Figur oder die Darstellung einer Handlung; sie ist in ihrer Bildhaftigkeit wie durch Fotografien einer erlebten Zeit angeordnet.

Die Collage von Anna zeigt, dass sich Bedeutungen zwischen den Bildern ereignen und sich mehrere Bildfolgen überlagernde, interferierende Bildzentren herausbilden und nicht ein Bild als Zentrum anzusehen ist.

In Annas Collage scheinen die Personen repräsentational den Figuren aus dem Film zugeordnet zu sein, folgt man ihren Aussagen im Interview. Christian Berkel und Michael Schumacher werden aufgrund ihrer Gesten ausgewählt, Ashton Kutcher (rechts unten) aufgrund der Mimik. Das Paar oben links drückt hingegen „glückliche Momente“ der Vergangenheit aus, wie sie sagt. Obwohl das Paar in einer Vergangenheit situiert ist, befindet sich die restliche Collage nicht in einer homogenen Gegenwart bzw. bildet eine Repräsentation dieser Gegenwart (der Vergangenheit). Die Motive lassen sich nicht an einzelnen Bildern und Topologien festmachen. Die Ebene unten links, angefangen mit dem kleinen Porträt von Anders Breivig, dem Zeltlager, dem Bild der Frau, den Schmetterlingsflügel und dem Bild von Steve Jobs und seiner Frau umfasst Motive und Affekte wie Trauer, Auflösung, Wandel, Transformation, aber auch Tod, Zerstörung und Chaos. Das Bild des Zeltlagers lässt sich besonders als zeitliches Bild beschreiben, denn es ist durch eine Langzeitbelichtung entstanden, was seine Bewegungsdimension bzw. das an den Rändern Verwischte erklärt.

Darüber ist in ähnlich hellen Farben ein Paar abgebildet, welches lachend am Strand spazieren geht. Daneben, ebenfalls mit einem strahlenden Lachen und sehr hell ausgeleuchtet, befindet sich ein Portrait Michael Schumachers. Rechts neben dem Bild von Steve Jobs' und seiner Frau hängt ein Mann an seinen Füßen kopfüber an einem Zaun. Rechts daneben in der rechten unteren Ecke findet sich ein Bild von Ashton Kutcher im Profil, dem eine Frau, deren Gesicht überklebt ist, mit den Händen durch die Haare fährt. Anna sagt, sie habe das Bild aufgrund der traurigen Mimik ausgewählt.

Über dem Bild mit Kutcher ist eine vierteilige Serie angeordnet, ein Kleeblatt aus Männern und entsprechenden abstrakten Formen; alle Männer sind ohne Haare bzw. mit glattrasierten oder stoppelkurzen Haaren abgebildet, was besonders ihre Gesichter zur Geltung bringt. Der deutsche Film- und Serienschau­spieler Christian Berkel ist in

schwarz-weiß abgebildet, daneben ein architektonisch an ein Fernglas erinnerndes Bauwerk (die Google Zentrale in *Los Angeles*, entworfen von Frank Gehry). Darunter befindet sich ein Bilddoppel aus einem frontal in die Kamera blickenden Mann, ebenfalls kahlköpfig mit Piercings und daneben ein Bild des gleichen Mannes, allerdings ungeschminkt. Während es sich bei dem linken der beiden Bilder scheinbar um den ungeschminkten und rechts den geschminkten Mann handelt, ist es eigentlich umgedreht: Links befindet sich der Mann geschminkt, rechts ist er mit sein Gesicht, den Hals und die Kopfhaut bedeckenden Tätowierungen abgebildet. Anna hat hier, wie auch andere, die das gleiche Set an Zeitschriften zur Verfügung gestellt bekommen haben, für die Figur des Staatsanwalts *Harvey Dents* und seine Verwandlung in die Figur *Two Face* das Bild eines Tattoo-Künstlers und seine retrospektive Verwandlung in einen nicht tätowierten Mann verwendet. Anna hat jedoch die Reihenfolge der Transformation umgedreht.

ja dann (.) hab ich den gepiercten und äh hinterher tätowierten mann genommen [mhm] im prinzip auch für harvey als two-face (.) ich mein (1) ich will keine äh (.) böswillige interpretation jetzt bei diesen piercings machen (.) das ist jedermanns geschmack mir ging's einfach nur darum erst ein freies gesicht zu haben.

So wie der sich selbst so nennende „Zombiemann“ trotz seines Inszenierungsstils nicht „böse“ ist, ist der Strahlemann Harvey Dent nicht „gut“, wie es die hellen Farben im Gegensatz zu den dunklen Farben ausdrücken könnten.

ja michael schumacher und dahinter das sieht man jetzt leider nicht so gut das ist ähm auch von dieser parfüm werbung gewesen einfach dieses goldene licht also auf jeden fall gold dahinter und dann musste ich halt an harvey denken ja der strahlemann und äh ich steh in der öffentlichkeit [ja] und ja bin gut und ja hat halt einfach was positives an sich aber trotzdem merkt man ja ja es ist nicht alles gold was glänzt

Auch das Bild des Zeltlagers, durch die Fokussierung der Linse auf das Zentrum, welches die Ränder unscharf bis hin zu einem „Verwischungseffekt“ hin werden lässt, wird ähnlich beschrieben: Sie kennzeichnet es als „dunkle aber dennoch mit Licht versehene[n] Verhältnisse“. Das Bild stellt ein Zeltlager in Kairo auf dem Tahrir-Platz dar, es ist im Rahmen der Berichterstattungen der Revolution über den arabischen Frühling entstanden. Rechts unten in der Ecke der Collage ist ein Bild des norwegischen Attentäters Anders Breivig aufgeklebt, der Anna zufolge den Joker darstellt. Die topographische Nähe des Zeltlagers zu dem Attentäter Breivig, der 2011 in einem Feriencamp auf Utoya 69 Menschen tötete, ist zugleich nachvollziehbar, wird aber von Anna nicht direkt angesprochen:



also ist natürlich schwierig so 'n genaues abbild vom joker zu finden also hab ich natürlich jetzt diesen attentäter (.) äh da für (.) diesen genommen weil man ja weiß ja: dieses wahnsinnige tritt zutage vom joker auch wenn er da: recht ähm ja ich sag mal relativ harmlos bis auf die starren augen wirkt [ja] hm(:) 'n bisschen eisig (.) also das war für mich im prinzip ähm das bild vom joker (.) das richtig durchgeknallte (.) und ich hab auch im ersten moment kein anderes bild zumindest n(:)ichts (.) äh ja für mich in dem moment gutes naja gut ist vielleicht das falsche wort gefunden was ihn repräsentieren könnte als figur.

Es geht ihr in dem Bild um den Ausdruck des „puren Überlebens“, welches dieses Bild für sie ausstrahlt. Die Menschenmenge und das visuelle Chaos sind auf der angrenzenden Darstellung des Jokers als Terrorist zurückführbar bzw. mit dieser verbindbar.

Auf dem darüber gelegenen, angrenzenden Bild ist wiederum ein Schmetterlingsflügel angeordnet, der auf Batman verweisen soll. Interessant ist hier die wiederholt im Interview aufgegriffene Verwendung des Worts melancholisch, für die Stimmung des Films und für die Figur Batman selbst.

mh diese schmetterlingsflügel dieses tiefe nacht-blau einfach auch ähm da musst ich an batman selber denken (.) so diese schwarzen schwingen einfach (.) die dieses dunkle verkörpern aber (.) n(:)icht unbedingt zu(:) sehr etwas böses oder so ausdrücken [mhm] (.) also sieht etwas melancholisch aus

Und an anderer Stelle sagt sie: „ja es ist (1) man kann jetzt nicht unbedingt was böses da hinein interpretieren nur (2) mh: es ist einfach 'ne dunkle melancholische seite.“ Das Chaos und das „pure Überleben“ wird weder sprachlich, noch bildimmanent eindeutig nur Breivig zugeordnet, auch wenn man dies damit natürlich schnell in Verbindung bringt. Seine Person und die Verwendung seines Bildes sowie der Hintergrund des terroristischen Anschlags impliziert dies. Ein Bild von Breivig als neonazistischem, misogynem Terroristen, für den Joker einzusetzen, verweist auf eine Lesart, die, wenn sie die Taten der Comicfigur in die Realität übersetzen würde, bei diesem oder einem anderen Attentäter landen würde. Der auffällige Unterschied ist jedoch, dass Breivigs Legitimation für die Morde und Anschläge die ‚Rettung‘ einer durch Überfremdung bedrohten Ordnung betrifft. Um dies zu erreichen, löst er die vorhandene Ordnung zeitweise auf; er traumatisiert durch seinen Anschlag kollektiv. Joker will umgedreht durch seine z.T. sehr geplanten Anschläge das Chaos regieren lassen. Dies bezeichnet zunächst einen Gegensatz: Einerseits geht es um die Rettung andererseits um die Aussetzung einer Ordnung. Jedoch widerspricht sich dies nicht, sondern ist komplementär aufeinander bezogen: Beide setzen eine kollektive Traumatisierung in ihren jeweiligen terroristischen Vorgehen ein.

Anna beginnt die Beschreibung ihrer Collage mit diesem kleinen Portrait Breivigs. Später jedoch kommt sie auf den Joker auch anders im Interview zu sprechen: Der kopfüber am Zaum hängende Mann, dessen Gesicht man nicht erkennen kann und der wie eine Parodie auf eine Fledermaus wirkt, repräsentiert ebenfalls Joker, so Anna: „auf jeden fall auch noch mal als spaßiges element in dem sinne weil der joker hat einem trotz der ganzen üblen taten ((lacht)) auch immer wieder zum schmunzeln verleitet ((stimme wird dabei höher)) man muss es ja mal sagen.“ In der Comicsart ist Joker immer auch eine komische Figur (nicht nur in Annas Interview) mit einem parodistischen Potential.<sup>844</sup> Breivig hat jedoch auch einen Anschlag auf das norwegische Parlament verübt und dabei sieben Menschen getötet. Im Film *The Dark Knight* begeht Joker Anschläge auf Politiker, u.a. auf Staatsanwälte und Polizeichefs, um Batman zu erpressen, seine Identität preiszugeben (seine Maske abzunehmen). In der Gruppendiskussion nach dem Film, an der auch Anna teilgenommen hat, wurde intensiv über dieses Kontingenzmoment, welches der Joker in seiner inszenierten Unberechenbarkeit darstellt, gesprochen. Dabei war ein zentraler Diskussionspunkt, ob der Joker ein Motiv habe, ob Chaos ein Motiv wäre oder ob es wirklich ohne Planung zu einem Ziel führe, was Joker eigentlich erreichen wolle, also ob es sich um einen Widerspruch handle, der seine Pläne konterkariere, also das, was Markus „Chaosplanung“ nannte. Sein Handeln begründet Joker mit unterschiedlichen, sich widerlegenden Traumageschichten, die erzählen, wie er zu seinen Narben gekommen ist. Er variiert die Geschichten derart, dass eine psychologische Lesart ad absurdum geführt wird. Auch die unglaubliche Tat von Breivig wurde im öffentlichen Diskurs zwischen psychologischem und politischem Motiv aufgefasst.<sup>845</sup> Breivig wurde zuerst aufgrund des psychologischen Gutachtens als schuldunfähig eingestuft, das Gutachten wurde später revidiert. Anna macht im Interview keine Aussage dazu, dass es ihr mit der Bildauswahl des Portraits Breivigs um eine politische Aussage ging. Vielmehr geht es in ihren Aussagen um einen *Blick* in dem Bild, den sie in den Augen des Attentäters sieht und den sie als „eisig“ beschreibt. Damit rückt sie Breivig in den Zusammenhang einer Diskussion um Masken und das Maskenhafte, wie sie der Film implizit und explizit, visuell und diskursiv auf vielen Ebenen führt. Ein „normales“ Äußeres, welches jedoch durch den Blick entlarvt werden kann – oder eben nicht. Auch wenn Breivigs Motiv anders als Jokers nicht in der strukturierten Auslösung des Chaos besteht, als von diesem sogenannten einzig „fairem

---

<sup>844</sup> Der Joker hat allerdings auch nie 69 Menschen aufgrund seiner Islamophobie erschossen.

<sup>845</sup> Die psychologische Lesart verkannte mitunter aus Sicht anderer Parteien die Ausmaße neonazistischen Terrors in Europa, wie es ebenfalls in den Medien diskutiert wurde.

Prinzip“, lässt sich außerhalb des Comicuniversums kaum eine andere personelle Entsprechung für Jokers Handlungen und Motive – sofern es denn welche gibt – finden, ohne in eine vollkommene Nicht-Erklärbarkeit zu verfallen, welche vergleichbare traumatische Ereignisse, wie Breivigs Anschlag u.ä., trotz der ausgeprägten Xenophobie und Islamophobie, umhüllt. Umgekehrt geht es auch nicht um eine Verharmlosung Breivigs durch die Jokerfigur, denn es geht ja nicht um eine exakte Repräsentation, sondern einen Moment im Zusammenspiel von Gesichts- und Augenausdruck. Natürlich hängt dies mit einem in jenem Jahr der Gruppendiskussion sehr präsenten Ereignis der Kontingenz und des Traumas zusammen, welches die sich im Zeitschriften-Set befindende *Stern View* in einem Jahresrückblick dokumentiert. Ich werde auf die Bedrohung durch die Maske und das, was sie verbirgt im Schlussteil des Kapitels zurückkommen.

### 10.1.2 Trauer und Zeitlichkeit

Das Thema der Trauer vermischt sich in der Collage mit dem Komplex der Maske. Über dem Bild des Zeltlagers ist ein stark belichtetes Bild einer Frau in Pastelltönen angeordnet. „hab ich diese frau [mhm] ausgesucht das hat mich an die wie hieß die rachel [mhm] genau äh erinnert weil (.) irgendwie (.) sie hat was schönes strahlendes aber das ist=sie ist auch flüchtig also ich mein sie ist ja hinterher auch nicht mehr am leben und (.) also so als übergang irgendwie.“ Ein zweites zentrales und zeitliches Motiv der Collage ist die Trauer. Trauer ist aus dem Film *The Dark Knight* ausgeschlossen und wird über die Zeitlichkeit in der Collage wieder aufgerufen und intensiviert. Die Trauer eröffnet eine andere Vergangenheit, eine Re-Potentialisierung dessen, was nicht wirklich erscheint. Trauer ist hier nicht als Mangel, sondern als eine Eröffnung zu sehen, als Melancholie nimmt sie eine zeitliche Dimension an: Es hätte auch anders sein können bzw. es wird anders gewesen sein können.<sup>846</sup> Trauer wirkt hier wie eine transformative Kraft. Damit schreibt die Collage eine Trauer ein, die der Film nicht zeigt. Zeit wird so u.a. über Motive der Trauer hergestellt. Die Gegenwart einer Collage besteht aus verschiedenen Rhythmen, wie im vorhergehenden Kapitel argumentiert wurde und wird hier durch eine weitere Intensität zum Interferieren gebracht. Vergangenheit und Gegenwart verfallen sich in der Melancholie. Melancholie ist in der Collage als Zusammenspiel mehrerer Motive atmosphärisch, nicht nur objekt- oder bildbezogen. Die Melancholie hebt die

---

<sup>846</sup> Vgl. Gerko Egert: „The Fault Lines: The Future (Im-)Perfect of Melancholia and Movement“, in: Vassilis Noulas, Adám Czirák, Natascha Siouzouli (Hrsg.): *Melancholy and Politics, Magazine for Live Arts Research*, Athen, November 2013, S. 16–21 (ins Englische übersetzt von Christoph Nöthlings).

lineare Zeit aus den Fugen, indem sie die Gegenwart auf ein Ereignis der Vergangenheit bezieht, was atmosphärisch durch alle Gegenstände hindurch wirkt.

Die Melancholie Batmans wird in der Collage durch die Trauer transformiert. Auch in Annas, wie in Annettes und Hülyas Collage, findet eine Frau, bzw. finden mehrere Frauen im Gegensatz zum Film einen Ort, auch wenn es in Annas Collage ein „Ort des Übergangs“ ist, den sie für Rachel findet. Im Gegensatz zu Annettes und Hülyas Collage sind jedoch in Annas Collage weitaus mehr Männerköpfe abgebildet, ein Punkt, den ich noch gesondert aufgreifen möchte.

Die Auseinandersetzung, die *The Dark Knight* mit der Repräsentation führt, wird in der Collage aufgenommen und auf Bilder und Personen übertragen. Trauer wird zum Ausdrucksinhalt.<sup>847</sup>

Rachel taucht in der Collage als Figur des Übergangs auf, die fast engelsgleich wirkt, sphärisch und neben Flügeln situiert. Sie ruft so (wie auch in der Collage von Annette) ihre eigene Auflösung im Laufe des Films auf.<sup>848</sup> Rechts und etwas unterhalb davon findet sich in der Collage der Ausschnitt eines Bildes von Steve Jobs und seiner Frau nach einer Präsentation eines neuen Apple-Produkts. Als das Bild aufgenommen wurde, ist Steve Jobs bereits tödlich erkrankt. Für Anna nimmt er gleichermaßen die Rolle Batmans und Harvey Dents ein.

dann das bild mit steve jobs und seiner frau (.) mh(:) hat mich auf jeden fall an rachel aber da war ich mir selber uneinig ob es halt batman sein könnte oder auch harvey [mhm] weil ja beide doch 'nen traurigen moment ha=hatten (.) und ähm ja und vielleicht auch als abschied von (.) dem bruce oder ähm (1) ja: also es war schwer es war einfach so ein moment in mir der einfach gesagt hat ja das bild das passt das hat einfach was trauriges an sich und irgendwas verABSCHIEDENDES halt [mhm] könnte auch mit harvey der fall sein als die ja getrennt voneinander an diesen: fässern gefesselt waren

Das Bild ruft Anna zufolge den Abschied von Harvey/Batman und Rachel auf, bevor diese durch eine Explosion stirbt: Während Rachel vom Joker an Fässer gefesselt ist, die explosive Flüssigkeit enthalten und die Zündschnur abbrennt, ist sie telefonisch mit Harvey verbunden. Das Verabschieden in Form einer körperlichen Geste kam im Film nicht vor, Harvey und Rachel sind vielmehr beide miteinander verbunden, um mitzubekommen, dass nur einer von ihnen gerettet werden wird. Nur einer von beiden kann von Batman gerettet werden und er oder sie wird über die Funkverbindung mitbekommen, für wen sich Batman ‚entschieden‘ hat. Er hat sich für Rachel

---

<sup>847</sup> Vgl. zu den Ausdrucksmaterialien der Subjektivierung: Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 188ff.

<sup>848</sup> Hülya setzte dieser Auflösung eine sehr profilierte, distinkte und präzise Frauenfigur entgegen.

entschieden, allerdings hat der Joker die Adressen vertauscht und damit Batman zu Harvey Dent gelenkt. Rachel wird dies mitbekommen und damit vermeintlich, dass sich Batman nicht für die Rettung seiner Liebe, sondern des durch den Film so konstruierten ‚Idealbilds‘ der Stadt entschieden hat, das der unkorruptible Staatsanwalt darstellt. Der Abschied, hier durch die Geste zwischen dem tödlich erkrankten Steve Jobs und seiner Frau dargestellt, topologisch in der Zone zwischen dem „Übergang“ Rachels sowie dem Chaos und der Trauer um eine nie stattgefundene Liebesbeziehung dargestellt. In der beschriebenen Szene findet Rachel noch verständnisvolle Worte für ihre Nicht-Rettung und gibt sich so gleichsam als Opfer dar. Das Beschwichtigende von Rachel wird durch die Bildauswahl betont: In drei von vier Bildern von Frauen in der Collage finden sich umsorgende und/oder stützende Gesten seitens der Frauen gegenüber den Männern.

Wie in Annettes und Hülyas Collage wird einer Frau ein zentraler Ort in der Collage zugesprochen. In Form der Trauer um eine nie stattfindende Liebesbeziehung und die Trauer um Rachels Tod bildet sie einen zentralen Motivkomplex in Annas Collage. Während es in Annettes Collage um ein Frau-Werden des Films ging und bei Hülyas Collage um eine Neueinschreibung der früh ausgeschiedenen Frau (als feste Position, nicht als Auflösung), geht es hier um die Frau in einer zentralen Szene des Abschieds.

Wie ausgeführt ist Trauer im Film das, was nach Rachels Tod nicht stattfindet. Zwar radikalisiert der Tod Rachels Batmans Position erst richtig und lässt das Macht- und Gewaltspiel als Racheplot Fahrt aufnehmen; Trauer oder Rückblicke werden jedoch nicht gezeigt. Obwohl mit dem Tod Rachels die einzige Frauenrolle eliminiert wird, wird diese nicht im klassischen melodramatischen Sinne betrauert. In der Collage ist sie jedoch präsent: Zwar findet Rachel sich dort eher in einer tröstenden und beschwichtigenden Haltung, und nicht mit dem Mut und der Courage, mit der sie im Film gezeigt wird und mit der sie dem Joker entgegentritt,<sup>849</sup> aber sie ist auf drei zentralen Bildern und andeutungsweise auf einem vierten zu sehen. Hier manifestiert sich die Trauer nicht in einem einzelnen Bild, welches symbolisch für diese einsteht, sondern verbindet sich zusammen mit den anderen Bildern links unten und bis links oben in der Collage zu einem Komplex aus Erinnerung und Trauer bzw. Melancholie. Anna beschreibt im Interview vor allem die Stimmung des Films als melancholisch und trifft damit die affektive Tönung des Batman-Universums. Die Trauer der verweigeren Liebesbeziehung

---

<sup>849</sup> Gemeint ist eine Szene, bei der Joker eine Party in einem Loft Bruce Waynes stürmt und sich Rachel ihm mutig entgegentritt, woraufhin er sie aus dem Fenster stößt (und sie von Batman gerettet wird).

ist einem Pflichtbewusstsein geschuldet, welches sich der Jagd nach den Kriminellen verschrieben hat und einer nie endend wollenden gefühlten Schuld für den Tod der eigenen Eltern. Schuld, Trauer, Opfer, Traum und Melancholie sind im Film zentrale Motive sowie atmosphärisch bestimmend, also nicht bloß Personen zugeordnet. Diese werden hier different aufgegriffen, wie weiter unten ausgeführt werden soll.

Die Bilder der Collage nehmen diese Themenkomplexe auf, drücken aber nicht jeweils eine Symbolik wie den ‚Übergangszustand‘ aus und verbinden sich anschließend zu einem diskursiven und atmosphärischen Komplex. Vielmehr formen sie eine affektive und mitunter signifikante Serie an Intensitäten und Momenten, die auf sich und andere Bilder verweisen, mit denen sie Relationen bilden. Der melancholische Held analogisiert in den Flügeln (wie es für Anna die Flügel und deren Farbe ausdrücken sollen) zugleich die Transformation Rachels und Harveys, der den Kopf des Schmetterlings bildet. Trauer und Melancholie sind Atmosphären und Emotionen, die einerseits verwirklicht, andererseits verändert werden. Da Batman im Film eher Rache als Trauer auszeichnet, werden hier in der Collage eher affektive Resonanzen als Repräsentationen erzeugt.

Die ausgewählten Personen auf den Bildern werden mit Tod und Vergänglichkeit, aber auch mit Transformationen in Verbindung gebracht. Es ist die Trauer, die nicht als eine subjektive Emotion, sondern als Kraft verwirklicht wird. Trauer ist eine Kraft, die das Subjekt „außer sich“ setzt, so Judith Butler.<sup>850</sup> Sie ist zugleich transformativ, denn statt Rache wird hier Trauer manifest. Trauer ist zugleich ein anderer Rhythmus, eine Bewegung, die mit den anderen Bewegungen und Zeiten interferiert. Sie reagiert auf die Einkapselung der Melancholie, die der Unmöglichkeit oder dem Verbot zu trauern folgt.<sup>851</sup> Es wirkt in Hinsicht auf die Bilder Rachels als Auflösung, die Erinnerungsbilder eines nie erfolgten Spaziergangs am Strand und einer Verabschiedung im Angesicht des Todes vielleicht kitschig, aber es ist auch eine mikropolitische Interferenz, die die Souveränität und dem Streben nach Idealen eine Bewegung und einen Rhythmus des Außer-Sich-Seins einflücht. Es ist der Tod der nicht betrauten Frau, der zu einer sich enger windenden Gewaltspirale führt. Ein klassisches (Genre-)Rachemotiv wird so durch die Einflechtung anderer Genrebilder, jene des Melodramas zum Interferieren gebracht.

---

<sup>850</sup> Vgl. Judith Butler: „Außer sich: Über die Grenzen sexueller Autonomie“, in: Dies.: *Geschlechternormen*, S. 39. Zur im Hinblick auf *The Dark Knight* relevante Frage der Regulation und Abwehr der Trauer z.B. durch Rache und Wut vgl. Judith Butler: „Über Lebensbedingungen“, in: Dies.: *Krieg und Affekt*. Herausgegeben und übersetzt v. Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch und Eva von Redecker. Zürich/Berlin: Diaphanes 2009, S. 11-52.

<sup>851</sup> Vgl. zu den Implikationen eines machtvollen Verbots zu trauern für die heterosexuelle Ordnung Butler: *Körper*, S. 320ff., für die Regulation politischer Affekte nach 9/11 Butler: *Über Lebensbedingungen*.

Rachel (in Form eines Teils einer heterosexuellen Paarbeziehung auf den entsprechenden Paarbildern) ist dann nicht mehr nur Einsatz im Spiel zweier Comichelden.

Trauer und Melancholie tragen exzessive (im Sinne des Außer-Sich-Seins), nicht-lineare über-individuelle Zeitlichkeiten in die Collage ein. Die Collage stellt als Gleichzeitigkeit vieler Handlungs-, Motiv- und Intensitätsgefüge einen Knotenpunkt multipler Zeitlichkeiten dar. Nicht nur sind dies Handlungs- und Narrations-Zeitlichkeiten des Films oder der Serie, von denen an unterschiedlichen Punkten der Handlung Elemente und Szenen entnommen oder angedeutet werden, zurück und vorausgeschaut wird (Rachel im Übergang, Zeit des Abschieds, Harvey vor oder nach seiner Verstümmelung), sondern es bilden sich durch die Reorganisation auch neue Zeitlichkeiten, die keine gemeinsame Grundlage haben. Vielmehr verbinden sie verschiedene zeitliche Perspektiven, da sie alle aus einer prozessualen Erinnerung heraus aneinander gereiht werden.

In Tims und Robins Collage in Bezug auf *True Blood* habe ich gezeigt, wie sich epistemische und ontologische Ungewissheiten in Bezug auf historische Konstellationen und Szenen mit Wahrnehmungen verbinden, die diesen nicht äußerlich sind. Zeit und Raum werden nicht zu homogenen Koordinaten, sondern entfalten sich ko-emergent als „spacetime-mattering“<sup>852</sup> mit den Differenzen in einem differentiellen Gefüge. Auch in Annas Collage sind Zeitlichkeit, Geschlecht und – worauf noch zurückzukommen sein wird – Regime der Repräsentation miteinander verflochten und bilden einander performativ hervorbringende Ausdrucksmaterien und Rhythmen. Auch die Geschlechter in Annas Collage sind nicht in der Zeit, sondern selbst mit einem affektiven Regime der Zeitlichkeit verknüpft.

Die Einflechtung der Trauer ist verknüpft mit dem Erscheinen einer Form der Weiblichkeit, die ihre je eigenen Fluchtlinien (das Außer-sich-Setzen souveräner männlicher Subjektivität) und Re-Territorialisierungen (das sich Opfern) hervorbringt.

Hier werden Trauer und Melancholie zu unterschiedenen und multiplen Zeitlichkeiten und Kräften. Die Collage stellt sich als Zeitlichkeit des Rückblicks in einer neuen, veränderten Vergangenheit dar, die die eingekapselte, männlich kodierte Melancholie in eine Geste der Trauer aufnimmt (Bild der tröstenden, beschwichtigenden Rachel).

---

<sup>852</sup> Barad: *Universe*, S. 177.

### 10.1.3 Bildpraktiken

Die Erinnerung spielt auch auf der Produktionsebene der Collage eine zentrale Rolle. So ereignen sich alle Erklärungen der Collage selbst im Modus der Erinnerung. Dies ist insofern nicht ungewöhnlich, da ja die Collagen selbst die Idee einer Erinnerung ‚repräsentierten‘/Erinnerungen repräsentieren soll und einen Bezug auf das gerade Geschehene, das wiederum anschließend, oder eine Woche später besprochen wird. Die Erinnerung trägt sich also auf mindestens drei Ebenen in die Collage ein: Erstens in Bezug auf zahlreiche Erinnerungsbilder, die vor allem Protagonist\_innen des Films zugeordnet werden, zweitens in Bezug auf die Collage als Erinnerungsform oder -medium und drittens in Bezug auf die Erinnerungen, die sich in der Auswahl und Erstellung einer Collage ereignen.

In Annas Collagen-Interview-Assemblage gibt es eine Bewegung, die alle diese Ebenen transversal durchläuft und die Collage zu einem Interferenzmuster multipler Zeitlichkeiten macht, die nicht nur eine Zeit enthält, die abgeschlossen ist und repräsentiert wird, sondern unterschiedliche und neue Bezüge ermöglicht. Die Bilder tragen nicht nur durch unterschiedliche Handlungsbezüge Zeitlichkeiten des Films mit sich, sie erzeugen diese auch in Relation *zueinander*, wie sich anhand der Atmosphäre der Melancholie und Trauer zeigen lässt. So finden sich im Interview mit Anna zahlreiche Erklärungen der Bilder mit den Entscheidungen für die Bilder bzw. ihre Auswahl. Anna erklärt die Collage im Modus einer Erinnerung, also nicht nur wie ein Bild operiert, sondern darin, wie *sie* dieses eingesetzt hat. Wenn sie über das Bild des Zeltlagers spricht, sagt sie, dass es sich um einen Moment in ihr handelte, der sich in Bezug auf die Auswahl der Bilder ereignet hat. „ja das war (.) mir in diesem moment gekommen als ich das ausgewählt habe.“ Ähnliches sagt sie in Bezug auf das Bild von Steve Jobs: „es war einfach so ein moment in mir der einfach gesagt hat ja das bild das passt.“

In Bezug auf die Auswahl des Bildes von Christian Berkel als Batman sagt sie:

äh viele gesichter oder kann halt mehrere rollen spielen und das hat mich sehr an batman halt erinnert dieser durchdringende blick und etwas geheimnisvolles an sich [mhm] aber interessant einfach (1) und schwarz weiß (.) ja ich denk das hat mich auch etwas beeinflusst also schwarz weiß bilder haben einfach noch mal 'ne *ganz andere wirkung ich kann die gar nicht so gut beschreiben.*

Schließlich rahmt sie ihre Collagentätigkeit mit einer sich ähnelnden eingehenden Passage:

man versucht denen eigenschaften zu zuordnen und mh ja gut jeder (.) äh sucht ja subjektiv nach bildern oder so und es (.) war einfach so ein (.) durchGEHN und (.) man fragt sich dann auch erst ja passen denn diese mode oder was-weiß-



ich nicht-zeitschriften dazu aber es geht [ja] (1) und hinterher habe ich gedacht  
mh jetzt haste doch ne ganze menge und wie klebst du die jetzt auf ((lacht)) (2)  
[ja das stimmt] ich hätte bestimmt noch viel mehr gefunden ((lacht))

Am prägnantesten akzentuiert sich der Bezug auf die Tätigkeit in dieser offenen, mitunter distanzierenden, wenngleich verbindenden, Bezugnahme: „ich hab mich halt so sehr mit diesen vieren oder drei bis vier je nachdem wie man jetzt das äh verhältnis der bilder zu den personen (.) hat (.) beschäftigt.“

Natürlich ist die Situation der ‚Erklärung‘ oder Besprechung der Collage charakteristisch, sie bringt diese Aussagen prototypisch hervor, da die Teilnehmer\_in gebeten wurde, zu rekonstruieren, wie die Collage entstanden ist. Darin ereignen sich jedoch auch Bilder der Erinnerung als Erklärung für Bilder, die zentrale Aspekte der Erinnerung intensivieren. Und natürlich lässt sich dies nicht vollkommen rationalisieren oder kognitiv erfassen bzw. einholen. Der Modus des „deshalb habe ich das so und so gemacht“ stellt sich relativ automatisch ein, wenn man aufgefordert wird, etwas vorzustellen, was eine Woche zurückliegt. In Annas Collagen-Bezügen, ihrem Aussagegefüge, finden sich jedoch nicht allein Legitimationsversuche und Erklärungen, vielmehr hebt sie in ihrer Wortwahl „Momente“ als Ereignisse hervor, die zu einer bestimmten Auswahl von Stellvertreterbildern führte: „(...) es war einfach so ein Moment in mir (...)“

Wie bereits erwähnt, ist der Bezug zu den Collagen nicht meine alleinige Herangehensweise, es geht mir nicht darum, durch die sprachlichen Äußerungen das Subjekt hinter der Collage zu rekonstruieren. Vielmehr lenken Annas Aussagen den Blick auf die Entstehung der Collage und ihre Bildpraktiken als Auseinandersetzung mit Bildern als *Praktik und Prozess* im Zwischen der Konstitution von Erinnerung und Zeit.

Diese Bezüge, die man als Rückbezüge bezeichnen könnte, werden von den Teilnehmenden unterschiedlich genutzt und betont.<sup>853</sup> Während Anna eine relativ explizite Haltung der Erklärung annimmt, die ein Interesse gegenüber der eigenen Bildauswahl kommuniziert, erfindet Tom mit seiner Geschichte zu Katrina affirmativ etwas Neues. Diese sprachliche und visuelle Geste nimmt Themen aus *True Blood* auf und „fabuliert“ mit ihnen. So zeigt sich ein bestimmter Modus von Zeitlichkeit, jener der Fabulation, auf den ich zurückkommen möchte. Annas Bezüge konstituieren ebenfalls etwas Neues, auch wenn sie weniger mythenbildend im Sinne der Bergson’schen bzw. Deleuze’schen Fabulation wirken, auf die ich mich hier beziehe.<sup>854</sup> Sie sind keine

---

<sup>853</sup> Ich möchte weiter unten ausführlicher darauf zurückkommen.

<sup>854</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Aus d. Franz. übers. v. Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 198ff; Vgl. die Kapitel „Die Soziale Rolle des Fabuliertriebs“ und „Fabulatorische

Repräsentationen im Sinne einer Rekonstruktion der Erfahrung ‚von vor einer Woche‘, sondern eine emergierende *Bezüglichkeit*. Sie sind schöpferisch, jedoch nicht völlig beliebig. Sie sind ein Bezug zu einem Bezug, denn sie rekonstruieren nicht einfach einen Moment in der Zeit, der wiederum einen zurückliegenden Moment der Wahrnehmung rekonstruiert. Es handelt sich nicht um distinkte Ereignisse *in* der Zeit, die sich durch die Dauer der fortschreitenden Differenzierung und Verzweigung dieser aufbewahrt, so wie die Bilder der Collage nicht einfach je einzeln Facetten einer Erfahrung oder Wahrnehmung thematisieren und zusammengesetzt einen holistischen Eindruck wiedergeben, in dem man sie retrospektiv voneinander subtrahiert. Die Wahrnehmung hat nicht einmal stattgefunden, wurde aufgezeichnet und dann wiedergegeben. Es handelt sich hier um Ereignisse *der* Zeit und nicht *in* der Zeit. Annas Bildbeschreibungen, so wie auch die Bezüge anderer Teilnehmer\_innen zu ihren Collagen, lassen sich auch dahingehend verstehen, wie die Collage zu einem Medium der Wahrnehmung und Erinnerung wird. Während zuvor Wahrnehmung im Zentrum der Betrachtungen stand, wobei Erfahrung im James’schen Sinne nicht als subjektive sondern auch im Sinne eines Wahrnehmungsereignisses (Whitehead) gebraucht wurde, fügt hier die Erinnerung und die zeitliche Entfaltung des Ereignisses der Bedeutung eine entscheidende, „vierte“ Dimension hinzu: Die Zeit des Collagierens ist keine unproduktive Zeit, in der lediglich nach Bildern gesucht wird, die den mentalen Bildern entsprechen, die sich im Immateriellen, im Kopf oder auch im Körper der Wahrnehmenden fertig geformt abgelagert haben. Vielmehr ist die Praktik, der Prozess und damit die Dauer des Bilder-Findens, Arrangierens, des sich Herausbildens von Relationen, Gefügen und Schattierungen selbst ein diagrammatischer Prozess der Zeit, der die Erinnerung an die Gegenwart der Wahrnehmung anhaltend moduliert.<sup>855</sup>

---

Funktion und Literatur“ in: Henri Bergson: *Die beiden Quellen der Moral und der Religion*. Olten: Walter 1989, S. 117–119 u. 193–196.

<sup>855</sup> Nachdem Bergson Wahrnehmung und Erinnerung radikal unterschieden hat, erklärt er die Wahrnehmung von der Erinnerung aus stattfindend, als *Vergangenheit, an der Zukunft nagend*. „Wenn wir uns diese Gegenwart als sein werdend denken, ist sie noch nicht; und wenn wir sie als seiend denken, ist sie schon vergangen. Wenn man dagegen die konkrete und vom Bewußtsein wirklich erlebte Gegenwart ansieht, kann man sagen, daß diese Gegenwart größtenteils in der unmittelbaren Vergangenheit besteht. In dem Bruchteil einer Sekunde, welche die kürzeste mögliche Wahrnehmung des Lichts dauert, haben Billionen von Schwingungen stattgefunden, deren erste von der letzten durch ein unendlich teilbares Intervall getrennt ist. So besteht unsere Wahrnehmung, so momentan sie sein mag, aus einer unzählbaren Menge erinnerter elemente, und in Wahrheit ist jede Wahrnehmung schon Gedächtnis. Praktisch nehmen wir nur die Vergangenheit wahr, die reine Gegenwart ist das unfaßbare Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt“ Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Meiner 1991, S. 145.

Annas Aussagen beschreiben das Spiel von Bildern, in das man sich beim Durchsuchen von Zeitschriften begibt und das von einem Prozess, einer „Relation ohne Relata“<sup>856</sup> ausgeht. Es ist ein Spiel, das ohne Entitäten funktioniert, als Zwischen, welches nicht nur wechselseitige Modifikationen am Subjekt und an der erscheinenden Collage vornimmt, sondern einen darüber hinausgehenden Prozess initiiert, auf dessen Linie des Werdens, Subjekt und Erinnerung gleichermaßen im zeitlichen Intervall des anders Werdens verortet sind/erscheinen bzw. vergehen und darin anders werden.<sup>857</sup> In diesem Prozess, in dem sich Bedeutungen und Relationen zwischen Bildern und Erfahrungen ereignen, werden diese den Bildern nicht allein zugesprochen, auch wenn es retrospektiv so erscheint. Vielmehr formiert sich im Erkennen eines Bildes als Passendem eine Wahrnehmung als Erinnerung des Zukünftigen. Dies ist der Modus des: ‚Das ist es, was gewesen sein wird‘.

In einem Spiel aus Bildern ergibt sich eine Aushandlung von Repräsentationen und Signifikationen sowie a-signifikanten semiotischen Bezügen. Mit jedem Schritt des Anordnens ändert sich das Ganze der Erinnerung an den Film oder die Serie; es werden Bezüge durch weitere Bezüge neu geordnet, so wie durch die Bilder der Film und durch den Film eine andere Vergangenheit erinnert werden. Durch das Interview und die Erinnerung des Films wird ein neues sprachlich-signifikantes Erinnerungsbild geschaffen. Durch die Collage und das Gespräch emergiert eine Erinnerung, die eine Wahrnehmung gewesen sein wird, als äußerste Spitze eines Kegels von Virtualität und Dauer, in dem immer das Ganze der Erinnerung als umfassendes aller virtuellen Relationen sich verändern wird.<sup>858</sup>

## 10.2 Bergson: Zeit und Wandel des Bildes

Die Collage bewahrt die Dauer der Erinnerung als virtuell-aktuelles Diagramm, in dem nicht alle Erinnerungen aufgezeichnet sind, sondern sich bestimmte Bilder aktualisiert haben und andere nicht. Jedes Bild, jede Anordnung von Bildern ist ein Knotenpunkt

---

<sup>856</sup> Barad: *Universe*, S. 139.

<sup>857</sup> „Being does not precede machinic essence; the process precedes the heterogenesis of being.“ Guattari: *Chaosmosis*, S. 108.

<sup>858</sup> Vgl. Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 147. Zum Begriff des Ganzen schreibt Deleuze: „Von der Dauer selber oder von der Zeit können wir sagen: sie ist das Ganze der Relationen“ Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 25 und „(...) nur ist dieses Ganze eben keine Gesamtheit und besitzt keine Teile. Das ganze ist vielmehr das, was jede Gesamtheit – wie groß sie auch immer sein mag daran hindert, sich abzuschließen, was sie zwingt, in eine größere Gesamtheit überzugehen. Das ganze ist folglich der Faden, der die Gesamtheiten durchzieht, der jeder die notwendig wirkliche Möglichkeit vermittelt, mit einer anderen zu kommunizieren, und so bis ins Unendliche. Daher ist das Ganze auch das Offene und verweist mehr auf die Zeit und sogar auf den Geist als auf die Materie und den Raum.“ Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 33.

der Aktualisierung aus einem ontologischen und nicht einem subjektiven Gedächtnis, welches Wahrnehmung zur äußersten Spitze des Ganzen der Erinnerung macht. Und mit jedem Prozess des Aufsteigens und Absinkens von Bildern im Kegel, mit jeder rhythmischen Kontraktion ereignen sich für die Wahrnehmung „zwei Richtungen“ nach vorne und nach hinten.<sup>859</sup> Denkt man die Wahrnehmung und die Erinnerung, wie Bergson es praktiziert, als radikal unterschieden und doch relational aufeinander bezogen, so ergeben sich für die Bildpraktiken, bzw. für das ins Spiel treten, die Konstitution einer Wahrnehmung als Prozess und Spiel, Konsequenzen. Das Gedächtnis der Dauer, im Bild des Bergson'schen Kegels der Zeit, der auf verschiedenen Ebenen die Kontraktionsgrade der Erinnerung anzeigt, die das Ganze wiederum aus der Sicht ihrer Ebene enthalten, ist keine verblasste Wahrnehmung.<sup>860</sup> Die Wahrnehmung ist zunächst die Interaktion aller materiellen Bilder der Welt, der Materie, die mit dem Leib als Bild in stetigem Wandel interagieren.

Für Bergson ist das Bild Materie-Wandel, durch den sich Licht ausbreitet. Das Licht, wie Deleuze im Anschluss an Bergson aufgreift, entspringt nicht dem Subjekt, sondern erleuchtet die Dinge selbst, bzw. in ihnen leuchten die Dinge aus sich heraus.<sup>861</sup> Sie erzeugen kein Bild von sich selbst bzw. erzeugt das Subjekt kein ideelles oder mentales Bild der Dinge: „Denn die Bilder sind nie etwas anderes als die Dinge, und der Gedanke ist eine Bewegung.“<sup>862</sup> Die Wahrnehmung ist bereits in der Welt, Teil der Welt, unter bestimmten subtrahierten Voraussetzung der Aktualisierung, sie ist keine Repräsentation. Alle Dinge sind und jeder Wandel ist zugleich Bild, also Erscheinung. Es ergibt sich nun ein besonderes Bild ausgehend vom Körper.<sup>863</sup> Die Gegenwart der Wahrnehmung ergibt sich im Moment der Weitergabe dieser Materie-Bild-Bewegungen durch den Körper. Diesen Vorgang bezeichnet Bergson als materielle Reiz-Reaktion. Ein Körper-Bild wird affiziert und reagiert, indem es die Bewegung weitergibt. Die Materie der Welt und der Bilder des Wandels sind bewegt, das Gedächtnis jedoch ist virtuell und nicht nur auf die

---

<sup>859</sup> Vgl. Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 124.

<sup>860</sup> Es besteht zunächst ein Wesensunterschied, der Bergson erlaubt, Gedächtnis und Erinnerung als autonom zu denken, um sie dann zu einer graduellen Relation zu entwerfen. Vgl. Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 130-131.

<sup>861</sup> Vgl. Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 93.

<sup>862</sup> Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 119.

<sup>863</sup> „Materie nenne ich die Gesamtheit der Bilder, und Wahrnehmung der Materie diese selben Bilder bezogen auf die mögliche Wirkung eines bestimmten Bildes, meines Leibes.“ Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 6. An anderer Stelle präzisiert er: „Aber jenes ganz besondere Bild, welches mitten unter den anderen fortbesteht und welches ich meinen Körper nenne, bildet jeden Augenblick, wie wir sagten, einen Querschnitt des allgemeinen Werdens. Er ist also der Durchgangsort der empfangenen und zurückgegebene bewegungen, der Binde-strich zwischen den Dingen, welche auf mich wirken, und den Dingen, auf welche ich wirke, der Sitz mit einem Worte der senso-motorischen Vorgänge“ Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 147.

Aktualität und die Anforderungen der Nützlichkeit unterworfen.<sup>864</sup> Es ist kein Speicher, es registriert nicht, es ist jedoch ontologisch, insofern nur bestimmte Bilder aktualisiert werden, sogenannte Erinnerungsbilder, die dem Subjekt zugerechnet werden *können*. Die Wahrnehmung als Bild ist bereits in der Welt enthalten, sie subtrahiert, indem sie aus der pragmatischen Notwendigkeit der Position und des Moments des Körpers heraus aktualisiert. Das so entstehende Wahrnehmungsbild ist bereits im Wandel enthalten, es handelt sich lediglich um einen spezifischen Ausschnitt. Das Erinnerungsbild wiederum aktualisiert einen Ausschnitt aus dem Ganzen des ontologischen Gedächtnisses. Das Subjekt betrachtet nie nur aus *einer* Gegenwart heraus, vielmehr entsteht und vergeht es als Überlagerung von Kontraktionen von zeitlichen Rhythmen. Die Gegenwart findet so nie wirklich an der Spitze des Kegels statt, sondern als Aktualisierungsmoment, der aus dem Prozess des Eintauchens in den Kegel der Erinnerungen resultiert. Bei der Auswahl der Bilder in der Collage handelt es sich demzufolge nicht um Repräsentationen einer stattgefundenen Wahrnehmung, die sich in die Psyche oder das Gehirn eingetragen hat, sondern um einen Prozess, der aus der Interaktion von Wahrnehmung und Gedächtnis bzw. der Wahrnehmung als in jedem Moment neu sich konstituierenden Spitze eines Gedächtniskegels konstituiert. Dabei lagert sich die Wahrnehmung nicht im Gedächtnis ab, sondern aktualisiert sich aus der Dauer heraus als spezifischer Moment der Bildinteraktionen. Diese Bilder sind keine geformten Entitäten, in denen sich innen und außen des Subjekts begegnen, sie formen sich allererst in der Dauer, in der sich durch die Unterbrechung des Wandels ein Intervall ereignet. Dieses zugleich verbindende und trennende Intervall nennt Deleuze im Bewegungsbild Affekt.<sup>865</sup> Er verschiebt damit die Bergson'sche Vorstellung vom Affekt als Weitergabe eines Reizes zugunsten einer Ausdehnung dieses Moments und bezeichnet damit einen Moment der Unterbrechung in der Zeit, der jene konstituiert, also in ihr selbst liegt. Im Affekt bildet sich eine reine Potentialqualität, eine Unterbrechung durch eine auf einer rezeptiven Nervenplatte eintreffende Reizung, die nicht unmittelbar weitergegeben wird.<sup>866</sup>

Der Leib ist durch Affekt und Gedächtnis die am höchsten, also materiell, konzentrierte Form der Erinnerung, das Indeterminationszentrum der Wahrnehmungsbilder. Weniger die Innerlichkeit des Subjekts als die Ontologie des Gedächtnisses werden hier zur

---

<sup>864</sup> „In Wahrheit darf man unsere Gegenwart nicht als das definieren, was intensiver ist: sie ist das, was auf uns wirkt und uns wirken macht, sie ist sensorisch und motorisch; - unsere Gegenwart ist vor allem der Zustand unseres Körpers. Unsere Vergangenheit dagegen ist das was nicht mehr wirkt, aber wirken könnte, was wirken wird (...)“ Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 240.

<sup>865</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 123ff.

<sup>866</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 123.

virtuellen und schöpferischen Kraft des Neuen, paradoxerweise im sich Erhalten des Dauerns reiner Veränderung.

Was der Erinnerung des Subjekts erscheint, ist wiederum ein Bild, welches sich materialisiert hat, indem es die Virtualität des Gedächtnisses auf einer bestimmten Stufe der Kontraktion durchlaufen hat und als Teil einer Bewegung der Kontraktion bebildert wird.

Das Erinnern beschreibt Bergson als ein Eintauchen in die Zeit<sup>867</sup> und damit in die Welt der Kontraktionen und Prozesse als Bilder, weniger der bereits geformten Entitäten. Es ergibt sich daraus eine scheinbare Selbstverständlichkeit: Die Zeit ist nicht im Subjekt, das Subjekt ist *in der Zeit*:

„Die einzige Subjektivität ist die Zeit, die in ihrer Gründung verstandene achronologische Zeit, während wir innerhalb der Zeit sind – und nicht umgekehrt. (...) Die Zeit ist nicht das in uns befindliche Innerliche, sie ist, ganz im Gegenteil, die Innerlichkeit, in der wir sind und leben, in der wir uns bewegen und verändern“<sup>868</sup>

Subjektivität konstituiert (und dekonstituiert) sich durch zeitliche Kontraktionen und Synthesen.<sup>869</sup> Die Subjekte sind in der Zeit wie in einer Ökologie, die dem sich wandelnden und mit jedem Bezug zu äußeren Welt sich ändernden Ganzen entspricht. Das Durchschreiten in der Erinnerung entspricht nicht dem Durchblättern der Zeitschriften beim Erstellen der Collage, insofern das Gedächtnis aus Bildern, die sich jene der Zeitschriften darbieten, bestünde. Es handelt sich vielmehr um die zahlreichen kleinen Intervalle, die sich ereignen und die nicht im eigentlichen Sinne Bilder sind, aber sich im Film als Affektbild beschreiben lassen. Es lässt sich als eine Unterbrechung der Handlung des Films und der Collagenprozesse als Neuverbindung beschreiben. Eine „Potentialqualität“ (Deleuze) heißt, dass sich noch nicht ergeben hat, als was sich die Intensität entfalten wird. Bilder, Kontraktionen und Prozesse interagieren und setzen intensive Ausdrucksqualitäten frei, die einen Moment konstituieren.

Für Deleuze sind Filmbilder im Anschluss an Bergson keine Repräsentationen, sondern „Bewegungsschnitt[e] der Dauer“<sup>870</sup>. Sie sind also keine Entitäten, die auf etwas verweisen, das außerhalb ihrer selbst liegt, sondern selbst Bewegung bzw. Wandel und Zeit. Man kann sagen, dass die Collage gleichermaßen die Erinnerung durchläuft wie die Erinnerung die Collage. Dabei materialisieren sich Schnitte, die den Prozess nicht

---

<sup>867</sup> Vgl. Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 127-128.

<sup>868</sup> Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 113.

<sup>869</sup> Vgl. zusammenfassend zum Begriff der Synthese Deleuze: *Differenz*, S. 127, vgl. zum Begriff der zeitlichen Synthese, übertragen auf die Ereigniszeit des Films auch Görling: *Szenen*, S. 99-112.

<sup>870</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 26.

aufzeichnen, sondern sich in der Auseinandersetzung materieller Bilder und virtueller Schnitte herausbilden: Die Dauer bringt die Bildercollage hervor. Sie ist dem Prozess inhärent und kontrahiert kontinuierlich Zukunft und Gegenwart, wodurch sie den Moment und damit einen Prozess aus vielen kleinen Mikrorelationen entstehen lässt, der eine Erinnerung konstituiert. Mit den Bildern werden mittlere Punkte zwischen einem Erinnern und einem Spekulieren konstituiert: Dieses Bild ‚passt‘ zu meiner Wahrnehmung, durch dieses Bild erinnere ich den Film, durch den ich meine Erinnerung erinnere. Mit Luciana Parisi (bzw. Whitehead) könnte man diesen Vorgang „spekulativ“ und die Collage im Anschluss daran ein „speculative device“<sup>871</sup> nennen. Das Bild in der Collage ist eine Hervorbringung von Wahrnehmung bzw. Erfahrung, die Teil eines (im Sinne Bergsons) „ganzen“ Gedächtnisses wird. Mit jedem Schnitt und Schritt verändert sich dieses und die so entstehende Zeit ist die der Dauer des Ganzen und seiner partiellen Aktualisierungen. Es ist keine Zeit, *in* der gesucht, geklebt und angeordnet wird, um ein mentales Bild abzubilden. Die Zeit durchläuft diese Praktik, wie diese die Zeit in rhythmischen Prozessen der Wiederholung, die sie allerdings nicht einfach Schritt für Schritt wiedergibt, sondern als Differenz zum Film hervorbringt. Das Medium ist hier ein Milieu von Bildern, ihre Wandlung und Bezogenheit, nicht ihre allein symbolische Repräsentationskraft.<sup>872</sup> So werden Momente der Intensität eingeschrieben, die sich in der Differenz der Wiederholung<sup>873</sup> ereignen. Nicht allein die Bilder des Films, nicht allein das Subjekt, sondern die Dauer bringt die Bezüge im Zwischen von materiellen Bildern und Subjektivierungsprozessen hervor: Es sind Rhythmen der Wiederholung, die eine Differenz als intensives Ereignis der Wahrnehmung konstituieren. Angeordnet als tausende („n...“) Mikrodifferenzen, die die Zeit als Dauer, nicht als Bewegung des Subjekts in einem gegebenen Raum konstituieren. Ausdruck und Dauer als je eigenständige, miteinander verzahnte Kräfte bringen den Prozess der Heterogenese hervor und gehen diesem nicht voraus. Und die Dauer setzt sich im Interview sowie in der Gruppe fort, wenn neue Fabulationen zu *True Blood* und *The Dark Knight* geschöpft werden. Wenn Anna sagt, dass sie fühlt, dass ein Bild „einfach passt“, ist es nicht allein so, dass ihre Sprache nicht an den Moment heranreicht, in dem sie von etwas affiziert wird und man dies als Mangel der Repräsentation sehen sollte. Vielmehr

---

<sup>871</sup> Luciana Parisi: „Speculation. A Method for the Unattainable“, in: Cecilia Lury und Nina Wakeford (Hrsg.): *Inventive Methods. The Happening of the Social*. New York/London: Routledge 2012, S. 232-244, S. 232.

<sup>872</sup> Vgl. zum Medium als Milieu Massumi: *Ontomacht*, S. 204.

<sup>873</sup> In Bezug auf das Prinzip der Bejahung der Wiederholung, die die Differenz hervortreibt schreibt Deleuze: „Die Wiederholung in der ewigen Wiederkunft ist das Selbe, allerdings nur insofern, als es sich einzig von der Differenz und dem Differenten aussagt.“ Deleuze: *Differenz*, S. 373.

konstituiert sie einen Moment, der sich seriell und werdend fortsetzt. „je nachdem wie man jetzt das Verhältnis der Bilder zu den Personen (...) hat“ und „es war so ein Moment in mir“ sind keine sprachlichen Fehlrepräsentationen des eigentlichen Erfahrungsmoments bzw. Moments der Affektion. Vielmehr entwickelt sich die Forschungskette in mehrere Richtungen zugleich, wenn man diese fast schon lineare Metapher verwenden will. Annas Aussagegefüge ist ja keine mangelnde Repräsentation eines Affekts als einer Entität ursprünglicher Erfahrung, der sich in der Vergangenheit abspielte und von dem alles folgende nur ein blasser Schatten sein kann. Die Erinnerung, so Bergson, ist kein Schatten des Eigentlichen, sie ist eine Kraft eigenen Rechts. Wenn Marcel Proust in *Die Suche nach der verlorenen Zeit* die Madelaine in den Tee taucht, ereignet sich Combray *unwillkürlich*.<sup>874</sup> Es ereignet sich zugleich ein Zusammenhang, eine intensive Reihe von Differenzen, in der sich in der Zukunft, in der Wiederholung dieser noch ungeformten Idee, dieser Tendenz, etwas herausgebildet haben wird. Die Gegenwart wird erinnert und sie wird in einer materiell-schöpferischen Praxis erinnert.

### 10.3 Schöpfungsakte

In „Was ist der Schöpfungsakt?“ argumentiert Deleuze für die schöpferische Kraft des Prozesses, der sich in unterschiedlichen Künsten unterschiedlich materialisiert.<sup>875</sup> Das Kino, der Roman (...) entfalten nicht eine immaterielle Idee, ihre Entfaltung ist ein raumzeitliches wachsendes Ganzes durch Kontraktion und Rhythmus. Die Bildung und die Weise der Erzählung, die sprachlichen, affektiven und zeitlichen Prozesse aktualisieren die Bedeutung als je spezifische. Deleuze wendet sich hier gegen die Auffassung einer Idee, die sich im Subjekt entwickelt, dann nach außen getragen und dort verwirklicht wird. Eine Idee bildet sich vielmehr in der Intra-aktion mit den Prozessen der Welt-Werdung heraus. Sie ist eine Dramatisierung, die raumzeitliche Dynamik eines fraktalen Raums und einer nichtlinearen Zeit. Das Denken ist keine Innerlichkeit und keine Rationalisierung der Erfahrung. Das Denken der Idee *durchläuft die Erfahrung*. Das Denken ist also eine milieubasierte Erfahrung. Die Dramatisierung ist die Idee an der Grenze von Individuum und Milieu, weshalb Deleuze sie als Individuation beschreibt, die sich auf ein Milieu hin entfaltet, welches der Prozess ihrer Konstituierung immer zugleich transformiert. Hier passt die Formulierung, das etwas

---

<sup>874</sup> Vgl. Deleuze: *Differenz*, S. 117.

<sup>875</sup> Gilles Deleuze: „Was ist der Schöpfungsakt?“, in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1995*. Hrsg. v. David Lapoujade, aus d. Franz. übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 298-308.



„zu[m] Denken zwingt“<sup>876</sup>, oder „ein Schock im Denken entstehen lassen“<sup>877</sup>, die bei Deleuze auftauchen, ein Affekt, der von außen kommt, bzw. aus der Dauer aufsteigt, und nicht eine mehr oder weniger distanzierte Leistung bzw. das Vermögen einer Innerlichkeit im Subjekt ist.<sup>878</sup> Das Subjekt denkt nicht von der Welt abgeschlossen, sondern als die Ko-emergenz von Individuation und Milieu in der Interaktion mit Materialien, Tätigkeiten wie dem Anordnen von Bildern (was wiederum in den Zwischenräumen Bilder des Wandels schafft). Als Prozess und Milieutransformation ereignet sich die Idee, die dieser Prozess unmittelbar *ist*. Die Idee ist ein zeiträumliches Durchlaufen dieser Milieus extremer Kräfte, die sie hervorbringt und keine fertige innerliche mentale Abbildung. Hier zeitigt Deleuze nicht nur das Subjekt und radikalisiert dies im Anschluss an Kant, auch die Idee wird zum Prozess der Kräfte von Zeit (und Raum).

An mehreren Stellen in Deleuze, so auch in „Was ist der Schöpfungsakt?“, konstituieren weltende Praktiken Probleme, die nicht universell, sondern für diese Praktiken und ihre auch künstlerischen Wege des Denkens zentral sind und die sie als Weisen, ein Ritornell auf dem Chaos zu errichten, konstituieren. Das Kino, die Malerei und der Roman (...) haben nicht alle das gleiche, sondern mannigfaltige Probleme zu lösen, die ihrem Denken begeben und die sich in der intra-aktiven, materiellen Praxis bearbeiten, in ihren Bildern, ihrer Sprache.<sup>879</sup> Sprache und Bilder repräsentieren nicht eine Idee außerhalb ihrer Prozesse – so wie die Collage und das Interview im Prozess und in der Dauer Ideen erzeugen.

#### 10.4 Collagen als Intercessoren und Fabulationen

Dies ist auch für die Praktiken des Collagierens/Interviewens zentral. Die Collage ist kein Ausdrucksmittel des Bestehenden, sie hat Teil an der Konstitution einer Idee, eines Problems, einer Frage. Hier wie bei allen Forschungsapparaturen und Materialien stellt sich die Frage ihrer „materiell-semiotischen“<sup>880</sup> Übersetzungskraft. Für die Materialität eines immanenten Denkens schlägt Deleuze den Begriff des „Intercessors“ vor, welcher

---

<sup>876</sup> Gilles Deleuze: *Proust und die Zeichen*. Aus d. Franz. übers. v. Henriette Beese. Frankfurt am Main: Ullstein 1978, S. 80. Vgl. auch Reichert, *Diagrammatik*, S. 164ff.

<sup>877</sup> Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 205.

<sup>878</sup> Vgl. Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*. München: Fink 2003, S. 71ff.

<sup>879</sup> Vgl. Deleuze: *Schöpfungsakt*, S. 301.

<sup>880</sup> „Elsewhere I have used the term ‚material-semiotic actor‘ to highlight the object of knowledge as an active part of the apparatus of bodily production, without *ever* implying immediate presence of such objects or, what is the same thing, their final or unique determination of what can count as objective knowledge.“ (...) Donna Haraway: „The Promises of Monsters: A Regenerative Politics of the Inappropriate/d Others“, in: Dies.: *The Haraway Reader*. New York/London: Routledge 2004, S. 63-124, S. 67.

ins englische als „Mediator“ und ins deutsche als „Fürsprecher“ übersetzt wurde.<sup>881</sup> Der *Intercessor* ist für Deleuze z.B. Félix Guattari, wenn sie gemeinsam schreiben, aber auch andere Akteure:

Wesentlich sind die Fürsprecher. Die Schöpfung, das sind die Fürsprecher. Ohne sie gibt es kein Werk. Das können Menschen sein – für einen Philosophen Künstler oder Wissenschaftler, für einen Wissenschaftler Philosophen oder Künstler – aber auch Dinge, Pflanzen, sogar Tiere, wie bei Castaneda. Ob fiktiv oder real, belebt oder unbelebt, man muss seine Fürsprecher erfinden. Das ist eine Serie. Wenn man keine Serie erzeugt, auch wenn sie vollkommen imaginär ist, ist man verloren. Ich brauche meine Fürsprecher, um mich auszudrücken: man arbeitet immer zu mehreren, auch wenn das nicht sichtbar ist. Um so mehr, wenn es sichtbar ist: Felix Guattari und ich sind einer des anderen Fürsprecher.<sup>882</sup>

„Serien erzeugen“ – dies können Praktiken und Prozesse aller Art sein, die sich gegenseitig durchlaufen. Der Begriff des *Intecessors* stellt die transindividuelle Praxis der Aktualisierung, der Schöpfung, aber auch der Fabulation gegen eine Essentialisierung einer spezifischen medialen Übersetzungsleistung eines Artefakts und verschiebt die Frage künstlerischer und wissenschaftlicher, aber auch politischer Aspekte und Prozesse von einem Nachdenken über Objekte hin zu Prozessen und Differenzierungen. Im Gegensatz zu einem Medienbegriff der Vermittlung ist der *Intercessor (Mediator)* nicht ein Apparat der Übertragung. Er ist Teil eines Werdens und artikuliert für jemanden, der zugleich dieses materielle Werden durchläuft.

Die Collage kann ein *Intercessor* sein, ein Medium, welches schöpferisch und prozessual ist und zugleich eine Geschichte, eine Fabulation oder einen Mythos schöpft. Deleuze bezieht sich in Bezug auf den *Intercessor* auf Bergsons Begriff der Fabulation, den er politisch wendet.<sup>883</sup> Auch mit Guattari bezieht er sich auf die Fabulation und deutet sie als künstlerische Praxis. In *Was ist Philosophie?* greifen sie die Schaffung von Affekt-Perzept-Blöcken als fabulatorische Praxis auf.

Bergson [analysiert] die Fabulation als ein von der Phantasie sehr verschiedenes visionäres Vermögen; sie besteht darin, Götter, und Geister zu erschaffen, jene ‚halbpersönlichen Mächte‘ oder ‚wirksamen Gegenwarten‘. Sie wirken zuerst in den Religionen, entwickeln sich dann aber frei in Kunst und Literatur.<sup>884</sup>

Jede Fabulation sei in Folge von Bergson die „Herstellung von Riesen“.<sup>885</sup> Diese Riesen sind nicht unbedingt im räumlichen Sinne groß. Sie bestehen in ihrer relativen Größe als

---

<sup>881</sup> Gilles Deleuze: „Die Fürsprecher“, in: Ders.: *Unterhandlungen*, S. 175-192.

<sup>882</sup> Deleuze: *Fürsprecher*, S. 181.

<sup>883</sup> Vgl. Deleuze: *Fürsprecher*, S. 182.

<sup>884</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 202.

<sup>885</sup> Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 202.

Schöpfung einer Ewigkeit, also einer Dauer, die den Menschen und seine Zeit übersteigt so wie die geschöpften Affekte und Perzepte dessen Wahrnehmungsapparat übersteigen. Im Zeitbild verweist Deleuze auf die ethnographischen Dokumentationen Jean Rouchs und Pierre Perraults als kinematographische Akte der Fabulation. Im *cinema vérité* gehe es Deleuze zufolge nicht um eine Wahrheit außerhalb des Kinos, sondern die Bejahung des Prozesses der Neuschöpfung einer Realität durch den Produktionsprozess. Das Kino bringt seine eigene Wahrheit hervor, wie die Kolonisierten in den Filmen Rouchs und Perraults ihre historische und psychische Geschichte neu schreiben, indem sie herrschende Wahrheiten des Kolonialismus in Frage stellen. Vor allem in den dokumentarischen Praktiken des ethnographischen Films entwickeln sich Narrationen und Bildformen, die den Anspruch auf eine Widergabe von Realität übersteigen und den Film bewusst als politische Praxis verstehen.<sup>886</sup>

Was Deleuze hier in Bezug auf die Praxis des kanadischen Filmemachers Perrault beschreibt, ist die Erschaffung einer historisierenden Fiktion, die eine Transindividuation erschafft: die „Erschaffung eines Volks“. Perrault wollte eine Wirklichkeit mit und für die *Quebecois* erschaffen, ohne ihnen einfach eine kollektive Identität aufzuerlegen. Vielmehr hat er sie bei einer Neu-Erfindung von Riten und Ritualen gefilmt, die allererst für ihn reaktualisiert wurden.<sup>887</sup>

Das Filmemachen, gerade jene ethnographische, zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis changierende Ausdrucksform, ist die schöpferische Praxis, die Perrault ebenso durchläuft, wie diejenigen, die ein Volk erfinden, als eine Vielheit und nicht als Identität.<sup>888</sup> Statt eine ewige Vergangenheit zu zementieren und daraus eine Identität abzuleiten aber auch ohne die Riten der *Quebecois* als Ausdruck ihrer kulturellen Identität zu lesen, werden jene der Zukunft gegenüber geöffnet.

---

<sup>886</sup> „Perrault denkt, würde er ganz allein sprechen, selbst wenn er Fiktionen erfände, so würde er zwangsläufig einen Intellektuellendiskurs halten und könnte den ‚Herren oder Kolonialistendiskurs‘, einem vorherbestimmten Diskurs, nicht entgehen. Man muss also jemand anderen erwischen, wie er ‚Legenden bildet‘, ihn beim ‚Legenden bilden erwischen‘. Dann formt sich, zu zweit oder mehreren, ein Minderheitendiskurs. Hier trifft man wieder auf Bergsons Fabulierfunktion. Die Leute beim Legendenbilden erwischen heißt die Bewegung der Konstitution eines Volkes erfassen. Die Völker sind nicht vorher da. In gewisser Weise ist das Volk das, was fehlt (...)“ Deleuze: Fürsprecher, S. 182.

<sup>887</sup> Vgl. auch Ronald Bogue: *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh: Edinburgh UP 2010, S. 14-48. Bogue zieht hier einen Zusammenhang zwischen Fabulation und den drei Synthesen der Zeit.

<sup>888</sup> „Es geht nicht um *The Birth of a Nation*, sondern um Entstehung oder Wiederentstehung eines Volkes, bei der der Filmautor und seine Figuren andere Werden, zusammen und wechselseitig, ein Kollektiv, das von Mal zu Mal hinzugewinnt, von Ort zu Ort, von Person zu Person, von Vermittler zu Vermittler [Intercessor Jb]. Ich bin ein Karibu, ein Elch... Je est un autre ist die Bildung einer simulierenden Erzählung oder einer Erzählung der Simulation, die die Form der wahrredenden Erzählung entthront.“ Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 202.

Die Protagonist\_innen in den Filmen Rouchs hingegen führen durch ihre Fabulationen die hegemoniale Geschichte der Kolonisatoren *ad absurdum* und konterkarieren die Idee eines absoluten Wahrheitsanspruches. In der Aneignung verschiebt Deleuze den Begriff zu einer ästhetisch-wissenschaftlichen Praxis und konturiert ihn politisch. Bei Bergson ist die Fabulation das „verstehen als“ eines Ereignisses.<sup>889</sup> Die Bewegungen und Kräfte, aber auch die Katastrophen und der Tod werden in Geschichten und Mythen medialisiert, die sich verselbstständigen und sich als menschengemachte, religiöse, mythische und oder animistische Zuschreibungen von Zusammenhängen fortsetzen und fortpflanzen. Dies ist Teil eines religiös-sinnstiftende Systems, welches die Kraft der Ereignisse aufnimmt und in sinnstiftenden Zusammenhänge überführt und eingliedert, welche dadurch genährt werden und sich fortsetzen, über den Menschen hinaus. Sie werden sozusagen riesenhaft und ewig, um auf die Begriffe Deleuze und Guattaris aus *Was ist Philosophie?* zurückzukommen. Deleuze löst den Begriff der Mythenbildung von der kritischen Position, die er bei Bergson hatte und der die Starrheit kultureller und religiöser Erzählungen als vom Lebensfluss abstrahiert sah. Deleuze aktualisiert diese Abstraktionskraft anders: Es geht ihm nicht um die Konstitution eines gemeinsamen Ursprungs oder einer kollektiven Geschichte als einheits- und identitätsstiftende Funktion. Vielmehr rückt Deleuze die Fabulation in die Nähe der von ihm positiv erachteten „Mächte des Falschen“<sup>890</sup>:

Diese Idee, dass Wahrheit nicht etwas ist, das schon da ist, dass sie nicht zu entdecken, sondern auf jedem Gebiet erst zu schaffen ist, ist evident, zum Beispiel in den Wissenschaften (...) es gibt keine Wahrheit, die sich nicht an die Fälschung feststehender Ideen macht. Zu sagen: ‚die Wahrheit ist eine Schöpfung‘ impliziert, dass die Produktion der Wahrheit eine Serie von Operationen durchläuft, die in der Bearbeitung einer Materie bestehen, also einer Serie von Verfälschungen im wörtlichen Sinne. Meine Arbeit mit Guattari: Jeder ist der Fälscher des anderen, was heißt, dass jeder auf seine Weise den vom anderen vorgeschlagenen Begriff versteht. Damit bildet sich eine reflektierte Serie, aufbauend auf zwei Termen oder komplizierte Serien mit Verzweigungen. Diese Potenzen des Falschen, die Wahres produzieren werden, das sind die Fürsprecher.<sup>891</sup>

Die Macht des Falschen oder des Fälschers sind für ihn serielle Kräfte, die in der Kino-Geschichte des Zeitbilds einen wesentlichen Anteil an der Abkopplung eines räumlichen Bewegungsverständnisses haben, in der der Körper ausführender des Wandels ist oder

---

<sup>889</sup> Vgl. John Mullarkey: „Life, Movement and the Fabulation of the Event“, in: *Theory Culture & Society*, Vol. 24 (6) 2007, S. 53-70, S. 55.

<sup>890</sup> Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 168ff.

<sup>891</sup> Deleuze: *Fürsprecher*, S. 183.

diesen Wandel umsetzt hin zu einem offenen Ganzen, welches dauert, der Zeit als gestaltloser Kraft des Werdens.

### 10.5 Zeit-Collage

Teil des direkten Zeitbildes ist die Entdeckung eines Bilderschaffens, welches eigene Welten konstituiert und sich nicht auf ein außerhalb von ihm liegendes Referenzuniversum bezieht. Im Falle der Filme Rouchs und Perraults ging es Deleuze darum, dass das Kino selbst mythenbildend und transindividuiierend fungiert, also direkt politisch ist. Die Beteiligten durchlaufen ein Werden, welches die koloniale Wahrheit in Frage stellt und eine gemeinsame Weise des Werdens als Geschichte schöpft. Dies meint die Erfindung eines Volkes durch die ethnographische wissenschaftlich-ästhetische Praxis. Das Volk ist die Form, wie man sich schöpferisch, performativ und historisierend auf seine eigene Geschichte als kleiner, minoritärer Geschichte bezieht, also eine Modulation. Die Vergangenheit wird durch das Fabulieren als dramatisierende Praxis neu gefunden und die Wahrheit des Kolonisatoren wird dabei nicht durch die Wahrheit des Volkes ausgetauscht, wie Deleuze an anderer Stelle sagt, sondern es geht darum, dass ein Kollektiv sich als solches bemerkbar macht und nicht überschrieben wird.<sup>892</sup>

Mit dem Begriff der Fabulation oder auch des Intercessors als dessen materialisierender, transindividuiierender Artikulationspraxis bezieht sich Deleuze auf die Kräfte der Zeit. Einerseits durchleben die Protagonist\_innen in den Filmen Rouchs einen Wandel über die Zeit hinweg, der das Trauma kolonialer Vergangenheit (und Gegenwart) aufnimmt und diese für eine Re-interpretation öffnet. Andererseits ist es das Spiel aus individueller und kollektiver Geschichte, bei dem beide durch eine Aufnahme von Ereigniskräften und deren Vervielfältigungen gesteigert werden. Das „Fälschen“ oder „Fabulieren“ eröffnet eine Ereigniszeit, in der Vergangenheit und Zukunft in Resonanz treten.<sup>893</sup>

Als Varianten des Kristallbilds konstituiert Deleuze für das Kino die einerseits Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen sowie serielle Formen andererseits.<sup>894</sup>

---

<sup>892</sup> Deleuze: Fürsprecher, S. 182.

<sup>893</sup> „Dies bedeutet, dass sich die Elemente selbst fortwährend mit den zeitlichen Beziehungen verändern, in die sie eintreten, ebenso wie die Terme mit ihren Konnexionen. Die Erzählhandlung modifiziert sich insgesamt, in jeder ihrer Episoden, nicht gemäß den subjektiven Variationen, sondern gemäß den aus ihren räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen gelösten Orten und Augenblicken. Für diese neue Situation gibt es einen tieferen Grund: anstatt der vereinheitlichenden und zur personalen Identifikation tendierenden Form des Wahren (seine Entdeckung oder einfach seine Kohärenz) ist die Macht des Falschen untrennbar von einer irreduziblen Multiplizität. Ich=Ich (moi=moi) wird ersetzt durch ich ist ein anderer (je est un autre). Die Macht des falschen gibt es nur unter dem Aspekt einer Serie der Mächte, die ständig aufeinander verweisen und ineinander übergehen.“ Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 177-178.

<sup>894</sup> Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 132ff.

Die Fabulation ist nun ein Intercessor für die direkte Repräsentation der Zeit im Film, d.h. sie ist Folge und Medium eines veränderten Zeitdenkens durch den Film, der diese nicht mehr indirekt über Bewegung, sondern direkt als Hervortreten von Zeit verkörpert: Die Zeit tritt zwischen den Serien hervor, ihre Spaltung, ihre aktive Differenzierung im Gegenwartsmoment des Kristallbilds.<sup>895</sup>

Der Moment des Falschen ist der Moment der Spaltung der Zeit, wenn Aktualität und Virtualität ununterscheidbar werden und real und unreal als Unterscheidungen ablösen:

Ich glaube nicht an die Spezifikation des Imaginären, sondern an zwei Regimes des Bildes: ein Regime, das man organisch nennen könnte, das Regime des Bewegungsbildes; es arbeitet rationalen Schnitten und Verknüpfungen und projiziert selbst ein Wahrheitsmodell (das Wahre ist das Ganze...). Und dann ein kristallines Regime, das Regime des Zeitbild; es arbeitet mit irrationalen Schnitten und kennt nur Neu-Verknüpfungen, es ersetzt das Modell des Wahren durch das Vermögen des Falschen als Werden.<sup>896</sup>

Das kristalline Moment der Differenzierung in Vergangenheit und Zukunft ist eine zeitliche Affektion. Zeit differenziert durch rhythmische Affizierungen, die in der Serie das Bild nicht von der Realität, sondern von der Identität des *sich gleich seins* trennen. Dies können auch Personenreihen, wie in den Filmen Orson Welles (*Lady from Shanghai*, *Mr. Arkadin*) sein.<sup>897</sup>

Der Moment der Differenzierung, die Spaltung, ist zugleich Affekt und Differenz: reine Intensität in der Differenz. Deleuze bezeichnet dies anderswo als intensive Quantitäten, die eine reine Intensität darstellen, welche noch in keine Qualität, keine Eigenschaft, eingemeindet wurden bzw. sich als solche aktualisiert haben.<sup>898</sup> Ihr „noch nicht“ ist ihre Immanenz, sie ist es, die zum Denken zwingt, eine Tendenz, die einen affektiv-kognitiven Prozess initiiert. Dieser modularisiert sich unentwegt. Erin Manning bringt daher den Affekt mit der Transduktion zusammen.<sup>899</sup> Durch die Übertragung wird dieser immer wieder anders und differiert von Ebene zu Ebene der energetischen Übertragung. Der Affekt wird zu einer Kette von Ereignissen, die diesen nicht übertragen, sondern

---

<sup>895</sup> „Und dann gibt es das, was man im Kristall sieht. Was man im Kristall sieht ist das Falsche oder vielmehr das Vermögen des Falschen. Das Vermögen des Falschen ist die Zeit in Person, nicht weil die Inhalte der Zeit variabel sind, sondern weil die Form der Zeit als Werden jedes formale Modell der Wahrheit in Frage stellt. Genau das geschieht im Zeit-Film, bei Welles zunächst, dann bei Resnais, bei Robbe-Grillet: es ist ein Kino der Unentscheidbarkeit.“ Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 98, vgl. auch Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 95ff, bes. 103ff.

<sup>896</sup> Deleuze: *Unterhandlungen*, S. 99.

<sup>897</sup> Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 11ff.

<sup>898</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 309.

<sup>899</sup> Vgl. Manning: *Always*, S. 27.

sein Anders-Werden, seine analoge Modulation durchlaufen.<sup>900</sup> Der Affekt wird zu einem Prozess der zeitlichen Dauer, die in sich in viele Dauern,<sup>901</sup> in mannigfache Differenzen, aufgespalten ist. Annas Bezüge zu den Bildern, ihre Erinnerungen, sind immanenter Teil dieser Ereigniskette des Affekts, sie sind ein eigener, nicht-linearer Ausdruck, eine Faltungsbewegung, die das Ereignis und was es gewesen sein wird, allererst konstituiert. In einer Rückwendung auf eine Tendenz und seine eigene Zeitlichkeit entfaltet und aktualisiert sich das Ereignis, verbindet Zukunft und Vergangenheit. Deleuze nennt dies die „dritte Synthese der Zeit“.<sup>902</sup> Der Affekt hat sich ereignet, ereignet sich und wird sich ereignen: die Gegenwartsspitzen interferieren mit all den Ereignissen und Quantensprüngen, die sich überlagern und „in Kommunikation treten“: ein „dunkler Vorbote“, ein Blitz, der das Ereignis entlädt, er entsteht aus der Mannigfaltigkeit der Reihungen und Serien und aus Differenzen und entfaltet keine eine Differenz, Wahrheit oder Kategorie. Sein Ursprung ist die Mannigfaltigkeit der Differenzen und die Intensität, die sich als dieses oder jenes ausdrücken wird. Der Grund ist „dunkel“, aber „differenziert“<sup>903</sup>. Das ereignishafte Zucken des Blitzes, von dem Deleuze spricht, ist als Affekt, als multifaktoriische, innere Schwelle zu verstehen, die die quantitativen Differenzen bezeichnet. Etwas geschieht nie *aus* einem Grund heraus, aber auch nicht *auf* einem Grund. Der Grund ist „dunkel-deutlich“ und wimmelt von Differentialen. Ein Vergangenheit hat ein Differential gebildet, welches (die drei Synthesen der Zeit aufgreifend) in die Zukunft schießt. Es ist eine virtuelle Differenz: Was es gewesen sein wird, zeigt sich in der Zukunft, in der eine Korrespondenz gebildet wird.

In der Zeitspaltung des Kristalls nun bestehen mehrere Wahrheiten, Gegenwart und Vergangenheit, Original und Fälschung nebeneinander. Deleuze beschreibt tatsächliche Kristallbilder (*Herz aus Glas*) und vor allem das berühmte Spiegelkabinett aus *Lady from Shanghai*. Hier werden Wirklichkeit und Möglichkeit ununterscheidbar. Hier setzen sich

---

<sup>900</sup> Gilbert Simondon: „Form, Information, Potential“, in: Ilka Becker, Michael Cuntz und Michael Betzel: *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film Literatur und Philosophie*, München: Fink 2011, S. 221-248, S. 238.

<sup>901</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, S. 53.

<sup>902</sup> „In dieser dritten Synthese der Zeit sind nun also Gegenwart und Vergangenheit ihrerseits bloß Dimensionen der Zukunft: die Vergangenheit als Bedingung, die Gegenwart als Handelndes. Die erste Synthese, die Synthese der Gewohnheit, bildete die Zeit als eine lebendige Gegenwart, und zwar in einer passiven Gründung, von der Vergangenheit und Zukunft abhingen. Die zweite Synthese, die Synthese des Gedächtnisses, bildete die Zeit als eine reine Vergangenheit, und zwar unter dem Gesichtspunkt eines Grunds, der die Gegenwart vergehen und eine andere heraufkommen lässt. In der dritten Synthese aber ist die Gegenwart nurmehr ein Akteur, ein Autor, ein zur Selbstausslöschung bestimmtes Handelndes; und die Vergangenheit ist nurmehr eine Bedingung, die aus Mangel wirkt. Die Synthese der Zeit, die zugleich den unbedingten Charakter des hervorgebrachten im Verhältnis zu seiner Bedingung und die Unabhängigkeit in Verhältnis zu seinem Autor oder zu seinem Akteur affirmiert.“ Deleuze: *Differenz*, S. 127.

<sup>903</sup> Ebd.

im Kino die „Mächte des Falschen“ frei, die Serien schaffen, die das Intervall zwischen den Bildern zum zentralen Akteur werden lassen.

Den Begriff der Fabulation hat in vielerlei Hinsicht Tims Collagen-Aussagen-Assemblage auf den Punkt gebracht. Seine Katrina-Geschichte hat die Potentiale vor allem des Vorspanns als Fabulation mehrerer konkurrierender und simultaner Bilderverweise aufgenommen und in der Collage intensiviert. So fabuliert er eine Geschichte, die sich aus den Stereotypen und Mythen, die *True Blood* aufnimmt speist; diese nehmen jedoch eine andere Wendung, in dem hier die Katastrophe Katrina fabuliert wird.<sup>904</sup> Die Bilder des Vorspanns inszenieren die Unentschiedenheit von Ursache und Wirkung und die zeitliche Gleichzeitigkeit reiner Erinnerungsbilder, die durch die Zeit und ihre Schichten der Vergangenheit *tauchen*, sie erschaffen wie sie durch einen Wald aus Gegenwartsspitzen flanieren, sie erschaffen ein Resnais'sches „Weltgedächtnis“ der Südstaaten. Tims Collage-Aussage-Assemblage nimmt dies auf und fabuliert einen Riesen, eine Stadt, eine neue Welt daraus. Die Möglichkeit, durch das unentschieden Wahre und Falsche die schöpferisch-konstruierende Kraft der Zeit aufzunehmen, ist auch in anderen Collagen präsent. Tims Collagen-Aussage-Assemblage artikuliert dies besonders explizit. Grundsätzlich ist die Beziehung zur Collage und sind die Aussagen hierzu jedoch, durch den Begriff der Fabulation betrachtet, keineswegs linear, sondern Teil einer zeitlichen Bezüglichkeit oder Rückwendung, die Vergangenheit und Zukunft verbindet. Nicht jedes Aussagegefüge ist zwangsläufig im Stile der direkten Produktion eines Riesen entstanden, wie Deleuze und Guattari es nennen, sondern kann auch eine ‚sachlichere‘ Form annehmen. Die Fabulation entspringt und schöpft jedoch eine Zeit „aus den Fugen“, wie Deleuze es im Anschluss an den Ausspruch Hamlets bezeichnet. Sie muss nicht zwangsläufig sprachlich sein. Annettes Collage stellt hier einen weiteren, sehr expliziten Bezugspunkt dar, indem sie eine Bewegung des Frau-Werdens entwirft, die das Spiel zwischen Joker, Batman und der Stadt aufnimmt und intensivierend, differierend wiederholt. Hier treten Momente der Spaltung in zwei Richtungen auf, die Objektivierung und Subjektivierung als zwei mögliche zugleich verlaufende Prozesse umfassen. Sie sind darin strukturell auch Danas Collage ähnlich, die einen Moment der Spaltung als Entstehung mannigfacher *Engenderings* diagrammatisiert und ebenso Entstehen und Vergehen zugleich darstellt.

---

<sup>904</sup> Bergson selbst bezieht sich in den Passagen zu Fabulation auf die von William James geschilderte Erfahrung eines Erdbebens.



## 10.6 Masken, Gesichter und Facialitätsregime

Auch das Spiel mit Masken und dem Unwahrnehmbar-Werden bzw. -Machen in Annettes Collage lässt sich in Zusammenhang mit Annas Collage setzen. Annette hatte die Augen in den Magazinbildern der Frauen in der Collage geschwärzt. Sie erklärt, dass sie nun in der Retrospektive selbst nicht mehr wisse, warum sie das gemacht habe. Es ging ihr, so rekonstruiert sie, darum, nicht die Schauspielerinnen in den Fokus zu setzen, sondern ihre Umgebungsfarben, die Hintergründe, wie das Gold, seien entscheidend – vor allem aber erscheinen sie maskenhaft. Auch Markus hatte die Praxis des Maskierens übernommen und es bis zur Maskierung von Gebäuden ausgeweitet.

Im Anschluss an das zentrale Thema der Maske in *The Dark Knight* scheint dies nicht weiter verwunderlich zu sein. Anna nimmt den Komplex der Maske in eine etwas andere Richtung auf: Zeit wird hier zum verbindenden Knoten zwischen anderen Motiven, der Trauer/Melancholie und der Bildpraxen.

In Bezug auf das Maskieren rückt in Annas Collage die Serie aus Männergesichtern in der rechten oberen Ecke der Collage ins Zentrum der Betrachtung. Anna erklärt, dass ihr auffällt, dass sie allgemein viele Gesichter verwendet hat.

(...) ich hab selber (.) mh(:) mir gemerkt ich geh da so durch und denk mir was kann ich nehmen was kann man gebrauchen was entspricht gerade (.) den gedanken die ich äh zum film habe und ähm ich hab selber hinterher festgestellt dass ich mehr gesichter einfach genommen habe.

Tatsächlich wirken gerade die Portraits der Männer wie Masken, da sie fast nur auf das Gesicht fokussieren. Das Portrait von Michael Schumacher ist ebenfalls maskenhaft ausgeschnitten. Die Figuren werden mehrheitlich durch ihre Gesichter als Träger ihrer Persönlichkeit in der Collage aufgerufen. Die Bilder zeichnen sich dadurch aus, dass sie – bis auf Ashton Kutchers Portrait – sehr viel vom Gesicht zeigen. Durch die wenigen Haare geht das Gesicht in seine eigene Markanz und in die Abstraktion der Gesichtszüge über. Dies erscheint in der abstrakten Form des Gebäudes weitergeführt zu werden, das einem kahlen Kopf mit Schultern gleicht und auch direkt neben einem solchen angeordnet wurde. Die Analogie von Schultern und Kopf von dem menschlichen Schauspieler und dem Gebäude wird im Interview nicht direkt adressiert. Anna gibt an, dass sie das „fernglasartige Gebäude“ ausgewählt hat, weil es für sie die Technik Batmans verkörpert.

Die Gesichter des Tattookünstlers sind darüber hinaus explizit als Masken eingesetzt, indem die Tätowierungen einmal unverhüllt und einmal überschminkt gezeigt werden. Die Gesichter interessieren Anna nicht im Sinne von starren Masken, sondern als

*Mimiken.* Michael Schumacher ist der „Strahlemann“, Christian Berkel der „Geheimnisvolle“, der mehrere Rollen spielen kann (Zitat siehe oben).

Das Bild Ashton Kutchers wurde aufgrund der Trauer, die seine Mimik auf dem Bild zeige, ausgewählt. Für den durch den Tattookünstler dargestellten Harvey Dent/*Two Face* findet Anna wiederum den Ausdruck „gebrochen“ und „melancholisch“.

An Breivig hatte sie ja ebenfalls interessiert, dass dieser einen „eisigen Blick“ habe. Das Bild, welches für Rachel einsteht, zeigt ihre „Schönheit“ und „Flüchtigkeit“. Im Gegensatz zu den markanten Umrissen der Gesichter in der rechten oberen Ecke lösen sich ihre Konturen auf, sie wird transparent, wie die Körper an den Rändern der Fotografie des Zeltlagers. Die Gesichter der Männer sind so einerseits die Träger von Bedeutung und Signifikation, andererseits kippen sie ins Abstrakte um. Bekanntheit und Allgemeinheit changieren vor allem in den Gesichtern der (deutschen) Prominenten, die die Handlung des Films in noch bekanntere und nähere Kontexte integrieren, als es die ohnehin schon bekannten Gesichter von Ashton Kutcher und Heather Locklear tun. Natürlich sind die *Gala* und andere prominentenzentrierte Zeitschriften eine Grundlage für eine Collage, die einem Starschnitt ähnelt.

Diese Collage arbeitet anders als z.B. Annettes Collage, die ja die Bekanntheit der Promis durchstreichen wollte, indem sie die Augen schwärzte. Die schwarzen Augen und die davon abgehobenen hellen Gesichter sind auch hier stilprägend. Alle Gesichter haben – selbst wenn sie sie auf anderen Fotografien nicht haben – dunkle Augen. Ähnlich wie das Verhältnis von Christian Berkel (Batman) zur „Fensterglas Architektur“ (Technik) sind die Gesichter abstrakt. Dabei bilden sie in ihrer Ähnlichkeit differentielle Serien. Hier ist der Effekt der Neuordnung der Promi-Bilder eine nicht unbedingt intentionale, immanente Medienkritik, deren Effekte durch die Anordnung hervortreten. Diese Medienkritik durch Neuordnung medialer Artefakte ist eine der bekanntesten Effekte künstlerischer Collagen. Die Gesichter changieren zwischen individuell und allgemein, emotionalem Ausdruck und ihren Überzeichnungen wie im „Strahlemann“-Bild Michael Schumachers. Sie bilden Serien, in denen vor allem die nicht sichtbaren Intervalle zwischen den Gesichtern und Gesichtsausdrücken elementare Bedeutung erlangen. Zwischen den mehr oder weniger distinkten Ausdrücken Freude (Bild vom Strand links) und übertriebenem Strahlen, verführerischem Blick Christian Berkels, ernst/gebrochen (Harvey Dent/*Two Face*) und traurig (links unten, Ashton Kutcher) changieren Facetten von Freude und Trauer, Melancholie und Ernst über die Gesichter der Collage.

Indem die Collage zu einem großen Teil aus Großaufnahmen besteht, wird sie selbst zu einem aus vielen Gesichtern bestehendem Gesicht, welches von Trauer zu Freude, abstrakt zu konkret changiert. Die Gesichter verkörpern nicht nur Personen im Film, sondern auch Ausdrücke. Dabei changieren sie zwischen einem Ausdruck an sich und den Ausdrücken von etwas anderem, einer Emotion, einem Charakterzug etc.. In der emotionalen Verkörperung ist die Abstraktion schon angelegt. Der Ausdruck reflektiert sich in seiner Klischeehaftigkeit, als Bild selbst. Gleichzeitig finden sich alle Charakterzüge, wie das geheimnisvolle oder die Melancholie, schließlich auch als Stimmung des Films, also eine atmosphärische *Abstraktion*. Der reine Ausdruck von nichts als sich selbst scheint das Fernglas-Haus zu sein, welches als Gesichtsform neben menschlichen Gesichtern angeordnet ist. Die Anordnung von Großaufnahmen von Gesichtern und Dingen, die man auch in anderen Collagen findet, parallelisiert einen menschlichen und nichtmenschlichen Ausdruck. „(...) das Gesicht ist als solches Großaufnahme und die Großaufnahme *per se* Gesicht und beide sind der Affekt bzw. das Affektbild“<sup>905</sup> schreibt Deleuze in Anschluss an Bela Balasz, um die Abstraktheit des Ausdrucks im Affektbild zu konzeptualisieren. Das Affektbild ist nicht Ausdruck von einer Emotion, sondern zumeist ein Gesicht im Sinne eines, durch die Großaufnahme aus dem Fluss zugleich herausgehobenen und zu einem Dreh- und Angelpunkt, einem Zentrum gemachten Bild. Jean D’Arcs Gesicht in Dreyers *Passion de Jean D’Arc* ist eine Intensität als Bild, welches sich in keine Emotion aufgelöst hat. Sie ist eine reine Potentialqualität.<sup>906</sup>

### 10.7 Ausdruck, Affektbild, Gesicht

Der Affekt ist zugleich die Unterbrechung und das Bilden eines möglichen Neu-Anschlusses von Bildern, er ist Intervall. Das Affektbild setzt die lineare Handlung, die Weitergabe von Bildern an andere Bilder zugleich ein und aus. Die meisten Bilder in der Collage von Anna sind als Großaufnahme zu verstehen, im klassischen Sinne als Nahaufnahme des Gesichts und im abstrakten Sinne des Affektbilds („dingliche Affekte“<sup>907</sup>), auch wenn sie noch Teile der Schulter abbilden und damit nicht die gleiche Nähe zeigen, wie die Bilder z.B. Ingrid Bergmanns in *Persona*. Sie erscheinen dennoch als Intensität eines Nullpunkts des Ausdrucks. Nullpunkt meint dabei nicht eine ursprüngliche menschliche Ausdrucksfähigkeit, sondern eine Überfülle an Möglichkeiten.

---

<sup>905</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 124.

<sup>906</sup> Vgl. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 136.

<sup>907</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 136.

So kann sich der Ausdruck zum Ausdruck einer Emotion ausbilden. Die Intensität ist ‚reiner‘ Ausdruck und als solcher autonom im Gegensatz zu dem, was er ausdrückt. Er steht dazu in keinem repräsentativen oder linearen Verhältnis, er zeigt noch nicht, was er gewesen sein wird. Als solcher ist das Affektbild die Unterbrechung der Linearität von Zeit als Bewegung eines Körpers im Raum. Im Gegenteil schöpft der Affekt „beliebige Räume“<sup>908</sup>, d.h. Räume, die nicht von einer Bewegung durchlaufen werden, bzw. nicht euklidische Räume.

Die Bilder sind in Annas Collage unterschiedliche Ausdrucksmaterien. So ist das Bild Harvey Dents als „Strahlemann“ so überzeichnet, dass es fast gegen sich selbst kippt. Es hat Züge, die an die Comickdarstellung des Jokers erinnern, welcher dort noch mehr durch seine extremen Lachfalten und das gestreckte Kinn dargestellt wird. Anna merkt zu diesem Bild an, dass man in diesem schon sehe, dass nicht alles Gold ist, was glänzt (Zitat siehe oben).

So wie sie betont, dass das Helle schon vom Dunklen überschattet wird, merkt sie umgekehrt an anderer Stelle im Interview zu ihrer Collage an, dass jemand, den sie durch ein Bild mit dunklen Farben dargestellt hat, nicht „böse“ sei.

Die Farben sind nicht symbolisch in hell und dunkel aufgeteilt, etwas ist etwas anderes, als es scheint. Es birgt noch eine andere Seite, die nicht im binären Schema der hellen Kräfte gegen die dunklen Kräfte aufgeht. Das betont ja auch die an den Expressionismus angelehnte Ästhetik des Superheldenepos *The Dark Knight* und vergleichbarer Genrefilme: Der Held operiert immer an der Grenze und unter der Gefahr seiner eigenen Überschreitung. Etwas kann kippen. Hier scheint das überdeutliche Strahlen zu kippen, bzw. scheint dies eine der Kippfiguren zu sein, die auch Markus in seiner Collage durch die Kette an Reaktionen inszenierte. Anna betont ja, dass es deutlich sei, dass der Schein nicht stimmen könne. Sie lässt allerdings offen, worin dieses Moment liegt. Nur in Bezug auf die anderen Bilder lässt sich eine Deutung herstellen, die dem Strahlen bereits etwas Dunkles und damit die Antizipation einer Tragödie einschreibt. Während Harvey Dent als Strahlemann den Ausdruck einer Emotion überverkörpert und darin dem Joker ähnlich wird oder dem, was dieser parodiert, ist die Verkörperung Batmans, Christian Berkel, aufgrund seines doppeldeutigen, uneindeutigen Gesichtsausdrucks ausgewählt worden. Anna ist es hier wichtig, dass das Bild schwarz-weiß ist. Man kann sagen, es unterstützt die ‚bedeutungsschwangere‘ Inszenierung und Ästhetisierung des Schauspielers zwischen den beiden phallischen Objekten, dem Hochhaus mit den planen

---

<sup>908</sup> Vgl. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 143.

schwarzen Fenstern und der angestrahlten Fassade und dem „Bunkergesicht“<sup>909</sup>. Rechts von ‚Batman-Berkel‘ scheint auch die phallische Analogie perfekt: Das Hochhaus, strahlend und tiefschwarz zugleich, scheint beide Elemente ineinander zu setzen, als Synthesen, wie sie die Collage von Annette prägen. So werden auch das Bunkergesicht, Hochhaus und Schmetterlingsflügel zu Intervallen zwischen den Emotionen, die zwischen den distinkten Emotionen der Gesichter abstrakte Qualitäten (Melancholie) und Potentialqualitäten (Gesichter und der Wandel von einer zur anderen Emotion) verkörpern. Aber auch das „geheimnisvolle“, mehrdeutig-erotisierte an Berkels Ausdruck und das Strahlen von Harvey-Joker rufen ein je spezifisches Ausloten einer nicht festgelegten Dimension im Ausdruck einer Emotion frei. Annas Collage setzt sich nicht nur auf einer reflektierenden Ebene, die Erinnerungsbilder der Bildinteraktion und -praktiken aktualisiert, mit der Auswahl und Bedeutung von Bildern für das, was sie denkt und erfindet auseinander bzw. werden diese ‚Rück‘- Bezüge subjektiviert sowie sie umgekehrt subjektivieren. Implizit kartographiert die Collage auch dadurch die abstrakte Maschine zur Erschaffung des Gesichts“<sup>910</sup> von *The Dark Knight*. Diese Linien im Diagramm der Collage überschneiden und durchdringen sich, auch wenn sie nicht die ganze „Zeit“ über parallel laufen. Sie verbinden sich mit der Zeitdimension und den Bildpraktiken einerseits und den Gefühlen und Affekten von Trauer und Melancholie andererseits, als subjektives Gefühl und a-personeller Atmosphäre (affektive Tönung) in Intensitätsknotenpunkten. Dabei werfen sie flüchtige Konvergenz- und Knotenpunkte auf, die jedoch nur bestimmte, a-topologische, also nicht in tatsächliche Regionen übersetzbare Punkte betreffen.

Mit der Facialitätsmaschine setzen Deleuze und Guattari analog zum Affektbild und doch ins Spannung dazu die Hervorbringung des Gesichts an den Nullpunkt der Signifikation

Das Gesicht selbst ist Redundanz. Und es verhält sich selber redundant zu den Redundanzen der Signifikanz oder der Frequenz und denen der Resonanz und Subjektivität. Das Gesicht bildet eine Wand, die der Signifikant braucht, um abprallen zu können, es bildet die Wand des Signifikanten, seinen Rahmen oder Bildschirm. Das Gesicht höhlt das Loch aus, das die Subjektivierung braucht, um durchdringen zu können, es bildet das schwarze Loch der Subjektivität als Bewußtsein oder Passion, die Kamera, das Auge.<sup>911</sup>

---

<sup>909</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 234.

<sup>910</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 231.

<sup>911</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*: S. 230.

Das Gesicht ist diese immanente Nullkonzentration einer auf das Subjekt fokussierten signifikanten Semiotik. Dabei ist das Gesicht nicht das des Menschen, sondern sein unmenschlichster Teil. Der Joker scheint dies zu verkörpern:

Weißes Wand-Schwarzes Loch. Ein großflächiges Gesicht mit weißen Wangen, ein kreideweißes Gesicht, in das die Augen wie schwarze Löcher hineingeschnitten sind. Ein Clownskopf, ein weißer Clown, ein *Pierrot lunaire*, ein Todesengel, ein heiliges Schweiß Tuch.<sup>912</sup>

Da uns im Forschungsprojekt die affektive Qualität des Gesichts Jokers interessiert hat, haben wir im Interview einen *Screenshot* jener Szene vorgelegt, die Jokers Verhör zeigt und wie er den Foltermethoden Batmans ausgesetzt wird. Eine der verwendeten Großaufnahmen seines Gesichts gleicht jener Potentialität und Ununterscheidbarkeit von Schmerz und Lust, mit der Deleuze das Affektbild beschreibt. In Bezug auf eine Großaufnahme aus Jean D'Arc erscheinen die Affekte ununterscheidbar in mehrere Richtungen auflösbar. Joker reißt den Mund auf, aber ob er schreit oder lacht, kann man nicht eindeutig sagen.

Anna merkt zu dieser an, dass sie sich wundert, dass der Joker seine Maske noch trägt.<sup>913</sup> Jokers Schminke ist eine Parodie, ein Zerrspiegel auf das abstrakte Prinzip „Weißes Wand-Schwarzes Loch“, die Deleuze/Guattari an den Ursprung des Facialitätsregimes stellen. Das Gesicht ist für Deleuze/Guattari das Entgegengesetzte des Körpers, es ist das, was den Körper „überkodiert“<sup>914</sup>. Die Maske in traditionellen Gesellschaften ist für sie noch Teil des Körpers, während das nackte Gesicht der wirkliche „Horror“<sup>915</sup> sei. Jokers Gesichtsmaske ist die Maske des nackten Gesichts. Das Gesicht kann als abstrakte Maschine viele Erscheinungsformen annehmen und sich beispielsweise als zwei springende Bälle in Kafkas Blumfeld-Geschichte zeigen.<sup>916</sup> Das Schema des Gesichts ist ein Durchschnittsgesicht: jenes des Weißen, europäischen Mannes,<sup>917</sup> als solches sei es immer der Grund eines kolonialen Zeichenregimes: Es teilt die Welt mit einer undurchdringlichen Wand, auch „Bildschirm“<sup>918</sup> genannt. Sie entnimmt dem Werden sozusagen ein Strata, eine Fläche, durch die nichts hindurchgehen oder fließen kann. Es

---

<sup>912</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 230.

<sup>913</sup> Zitat Anna: „hier sieht man dass die schminke auch ziemlich verwischt ist aus dem gesicht (.) und zwischendurch hab ich auch gedacht ähm ja warum (1) schminkt man ihn nicht komplett ab“

<sup>914</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 233.

<sup>915</sup> „Das Gesicht – welch ein Horror (...)“ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 261.

<sup>916</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 231. Deleuze/Guattari fertigen einige Diagramme an, die verschiedene Modell der gesichtsbildenden Maschine zeigen und ihren abstrakten Charakter betonen. S. 252-253.

<sup>917</sup> „Es ist nicht einmal das Gesicht des Weißen Mannes, es ist der Weiße Mann selber mit seinen breiten weißen Wangen und dem schwarzen Loch der Augen. Das Gesicht ist Christus. Das Gesicht ist der typische Europäer (...)“ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 242.

<sup>918</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 230.

erzeugt ein undurchdringliches gegenüber, eine weiße Wand. Das Weiß ist kein natürliches Weiß, es ist jenes Weiß des sich universell durch alle Dinge hindurch reflektierenden weißen, mitteleuropäischen Mannes. Es ist die sich derart konstituierende Norm und alles andere, was abweicht, muss sich als Nicht-Norm rechtfertigen.<sup>919</sup> Die Augen sind die Form der Innerlichkeit, also einer bestimmten Vorstellung von Subjektivität.

Annas Gesichtsvariationen-Collage lotet also nicht nur den Nullpunkt der Signifikation, sondern den seiner Codierung gleichermaßen aus. Zuweilen liegt dieser in Kippmomenten oder der eigenen Abstraktion und Überschreitung. Damit wird das Gesichtsbild zu einem *Bild per se* und seiner Bedeutungsgenerierung.

Ähnlich wie in Simones Collage wird auch hier der „Weiße Mann“ und das, was er über/kodiert zum Dreh- und Angelpunkt einer Frage nach der Repräsentation. Annas Collage ist eine Intensivierung der Überrepräsentation weißer Männlichkeiten (ihres Joker-Zerrspiegels) und der Verschiebung der Nicht-Repräsentation von Weiblichkeit zugleich. „Je nachdem wie man jetzt das Verhältnis der Bilder zu den Personen hat“. Die Serien aus Männerköpfen sind zugleich ein Potential der Auflösung in der Abstraktion, wie Deleuze/Guattari sie als Fluchtlinie vorschlagen.<sup>920</sup>

Annas Collage kartographiert die Signifikation der Bilder als Gesichter. Sie sucht damit einen nicht neutralen, nicht natürlichen, nicht linearen, in der Signifikation sich befindenden Nullpunkt auf. Dieser beschreibt die Spannung von Affekt und Emotion in den Gesichtern genauso, wie jenem zwischen individuellem und allgemeinem Gesicht. Die Emotion wie der Affekt werden dabei ineinander gefalten: nicht nur ist der Affekt abstrakt und im menschlichen Gesicht unmenschlich, die Emotion tendiert auch dazu, ins Allgemeine zu kippen und ihren Scheitelpunkt zu überschreiten: „(d)ie Großaufnahme des Gesichts ist das Angesicht (*la face*) und seine Auslöschung (*effacement*) zugleich.“<sup>921</sup> So sind die Stars auf den Bildern zugleich ikonisch und absolut stereotyp. Nicht nur in der virtuellen Tendenz der Bilder an der Grenze ihrer z.T. stereotypen Überzeichnung von Emotionen, freude-strahlend, erotisch-geheimnisvoll, ernst, traurig, sondern in dem, was zwischen den Bildern liegt, re-virtualisiert sich die Emotion. Im Intervall zwischen den planen Wänden, Clowns und Bunker-Gesichtern, Wolkenkratzer und Schmetterlingsflügel-Bild, Erschöpfung und Auflösung ereignen sich Intensitäten im Übergang eines Ausdrucks zum nächsten. Betrachtet man die gesamte Collage als

---

<sup>919</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 244.

<sup>920</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 260.

<sup>921</sup> Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 140.

Großaufnahme, als Gesicht im Sinne des Affektbilds (in einem Film, der all die Aktivitäten des Forschungsapparats zeigen würde), kann man die Affektionen, die sie aufnimmt als Mikro-Moment, als zeitliches Intervall zwischen dem Umschlag von einem Ausdruck zum nächsten deuten. Dann addiert das Sehen nicht Bild für Bild, dann wird der kinetische Blick (Kapitel 9) über das Bild bewegt.

Die Rezeption der Collage ist ebenso *von Dauer*, wie Bergson es für die Rezeption einer musikalischen Melodie beschreibt, die sich zur Dauer des Ganzen fügt.<sup>922</sup> Der Blick nimmt das Zwischen der Bilder auf und es ereignet sich das Intervall der kreativen Zeit der Herstellung der Collage. Das Zwischen der Bilder übersetzt nicht-repräsentational Momente der Differenzierung: Welches Bild zu welchem angeordnet, bzw. welches Bild ausgewählt wird. Es ergeben sich Affektionen als kontinuierlich-diskontinuierliche Prozesse, die nicht einmal stattfinden, sondern sich anhaltend ändern, im Zwischen von Affektion und Bild. Die Affektion ist eine Kette aus Differentialen, eine Kettung an Ereignissen, die aus Mikrointervallen bestehende, rhizomatische Verzweigung. Es ist keine Gerade, sondern eine Linie, die sich verzweigt, ohne auf eine grundlegende Erfahrung zurück zu verfolgen zu sein. Gerade die Serien, die der Blick auf die Mikrodifferenzen lenken, intensivieren die Rolle des Zwischen und des Intervalls. Auch wenn die Gesichter scheinbar eindeutige Emotionen zeigen, sind es die Intervalle zwischen ihnen, die ihnen ein *mehr* zuschreiben, welches sich in keinem Ausdruck von *etwas* auflösen lässt. Gerade die Gesichter oben rechts, die Serie der Männerköpfe ruft die inhärent machtvolle Dimension der Einfaltung der Potentiale auf. Die abstrakten Gesichter sind affektiv, aber nicht ursprünglich. Ihre ‚Nullfunktion‘ wird ihnen von der Signifikantenmaschine eingeschrieben. Der Nullpunkt ist jedoch auch eine potentielle Fluchtlinie: Als Abstraktion, Überspitzung und Erschöpfung ist das abstrakte Gesicht nicht nur das Subjekt, es ist auch ein Durchschnittsgesicht. Es ist das Universelle, nicht-besondere, der „göttliche Trick“<sup>923</sup> oder eine allgemeine Partikularität<sup>924</sup>. Das Gesicht bringt ein männliches Zeichenregime hervor, es ist die Grundlage seiner Einschreibung. Gleichzeitig ist das Gesicht das ‚Jedermanns‘. Richard Dyer argumentiert, dass das universal weiß-männliche zugleich in Angst vor der eigenen Auflösung lebe, dass es als

---

<sup>922</sup> Henri Bergson: *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsstatsachen*. Jena: Eugen Diederichs 1920, S. 83.

<sup>923</sup> Donna Haraway: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Elvira Scheich (Hrsg.): *Vermittelte Weiblichkeit. Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburger Edition: Hamburg 1996, S. 217-248, S. 225.

<sup>924</sup> Vgl. Luca Di Blasi: *Der weiße Mann. Ein Anti-Manifest*. Bielefeld: Transcript 2013.



Universelles zugleich alles, aber auch nichts bedeute.<sup>925</sup> Das Gesicht ist durch seine Allgemeinheit, durch seine Ausstellung in der Großaufnahme, zugleich immer von seiner Auflösung bedroht. Sein Zeigen ist auch schon die potentielle Auflösung. Das Gesicht zeigt nicht nur sich, sondern seine mögliche Auflösung.<sup>926</sup>

In Annas Collage wird im Anschluss an das Motiv der Maske in *The Dark Knight* diese Maschine aufgerufen, thematisiert und abstrahiert. Es wird der Affekt *zwischen* und zugleich *in* den Bildern aufgesucht. Es ist ein nicht-sichtbares, jedoch ein wahrnehmbares Intervall, das sich zugleich von den Zwischenräumen auf die Gesichter und von Gesicht zu Gesicht immer anders fortsetzt. So, wie das Gesicht den Zwischenraum mit seiner Herausnahme aus dem a-signifikanten Semiotiken herausnimmt und seine Umgebung mit einer Undurchdringlichkeit und Innerlichkeit (Seele) vereinnahmt.<sup>927</sup> Diese Funktion weist die Suggestion der geheimnisvollen Tiefe in den Augen in der Inszenierung des Bildes Christian Berkels auf.

Annas Collage umfasst mehrere Maschinen, eine von ihnen ist die Gesichtsmaschine. Sie stellt in einem Bezug auf den Prozess der Herstellung der Collage Bedeutung und Gesichter her. Zugleich werden diese aber befragt und überspitzt, sie lösen sich auf, indem sie in eine intensive Nähe zueinander gesetzt werden. Abschöpfung und Produktion von Affektpotentialen, Großaufnahme, Gesichter sind hier kein Widerspruch, sondern Teil einer maschinischen Logik. Diese ereignet sich als Gefüge, das seine Teile zugleich hervorbringt. Der Affekt wird aufgenommen, er wird eingefalten, zugleich entgeht er dem Regime der Repräsentation. D.h. nicht, dass er vorursprünglich wäre, sondern die Immanenzebene des Ausdrucks bildet. Im Intervall der Gesichterserie öffnet sich ein Intervall, aus dem die Zeit der Herstellung austritt, d.h. jene Mikro-Affektionen zwischen den Bildern und dem zentralen Akt ihrer Anordnung. Die Collage, die Aussage-Assemblage des Interviews und Annas Bezüge zu ihren Repräsentationspraktiken sind ein sich entfaltendes und wachsendes Netz, eine Kette an

---

<sup>925</sup> Vgl. Richard Dyer: „Coloured White, Not Coloured“, in: Ders.: *White*, New York/London: Routledge 1997, S. 41-81.

<sup>926</sup> Petra Löffler weist darauf hin, dass der Affekt im Affektbild die Angst vor der Auslöschung des Gesichts beinhaltet: „Der Begriff ‚visagéité‘ bezeichnet im Denken von Deleuze und Guattari die über das menschliche Gesicht hinausweisenden Formen der Herstellung von Subjektivität und Signifikanz. Von daher können für sie auch ganz gewöhnliche Dinge wie etwa eine Pendeluhr gesichtshaft sein. ‚Visagéité‘ bedeutet für Deleuze und Guattari stets eine Mannigfaltigkeit zeichenhafter Relationen zwischen Eindruck und Ausdruck – vieles und Verschiedenes kann daher für sie aufgrund des allgemeinen Schemas ‚Weiße Wand-Schwarzes Loch‘ zum Gesicht werden und in den Prozess der De- und Reterritorialisierung von Facialität eingreifen.“ Petra Löffler: *Effacement*. „Zur Auslöschung des Gesichts bei Gilles Deleuze“, in: *Interjekte 4 Gesichtsaufösungen*, hrsg. v. Mona Körte und Judith Elisabeth Weiss, Berlin 2013, S. 87-96, S. 89. Daher folgert Löffler „Die Angst (...) ist die Angst vor der Auslöschung des Gesichts, die zugleich seine Faszination ausmacht.“ Löffler: *Effacement*, S. 94.

<sup>927</sup> Vgl. zur Seele als Gefängnis des Körpers auch Foucault: *Überwachen*, S. 41.

Ereignissen, die nicht durch eine Kluft zwischen Dingen und ihren Repräsentationen erklärbar wird.<sup>928</sup>

### 10.8 Zeitliche Ereignisketten

Hier ereignet sich nicht eine große Kluft zwischen Affekten/Erfahrungen sowie den Dingen und Medien ihrer Repräsentation. Es sind vielmehr mannigfaltige Mikrosplattungen, *Schizoides*, durch die sich eine nichtlineare Kettung ergibt. Durch die mannigfache Mikro-Schnitte entsteht eine Kette, die Affizierungen, aufnimmt, moduliert, aber nicht reproduziert. In diesen Ketten werden diese Aspekte auch gegenaktualisiert. Das sich entfaltende Gefüge ist eine Ereigniskettung,<sup>929</sup> nicht in, sondern als Teil einer kreativen Zeit.

Die Collage-Aussagen-Assemblage ist die Entstehung einer diskontinuierlichen rhythmischen Zeit des Selbstbezugs: Der Ausdruck, die Repräsentation reflektiert sich in der Wahrnehmung als Prozess der Verzeitlichung. Er besteht aus Rhythmen und Kontraktionen (Synthesen, die im Durchlaufen materieller Prozesse einen Selbstbezug und eine Erinnerung konstituieren).<sup>930</sup> Subjektivität ist so nicht als Inhalt der Ausdrucksmaterie, sondern als Ausdrucksinhalt selbst zu verstehen.<sup>931</sup> D.h. weder bilden die Motive und Themen Subjektivität ab, noch führen sie automatisch zu ihr: Subjektivität ist vielmehr Teil und *Outcome* synthetischer Prozesse in der Maschine (Kapitel 6), die zugleich darüber hinausweisen. Wie es auch für die Begehrensmaschine argumentiert wurde, ist Subjektivität Teil des Ensembles und funktioniert synthetisch mit anderen Teilen. Sie ist so verstanden Bewegung und Rhythmus, keine Essenz, sondern Zeitlichkeit: Erinnerung und Subjektivität laufen im Begriff der zeitlichen Synthese unmittelbar zusammen.

---

<sup>928</sup> Vgl. zur Übersetzung in der prozessualen Referenzkette, in dessen Zusammenhang diese Formulierung bei Latour auftaucht Latour: *Pandora*, S. 70.

<sup>929</sup> Vgl. Whitehead: *Abenteuer*, S. 344f.

<sup>930</sup> Vgl. Deleuze: *Differenz*, S. 104-105.

<sup>931</sup> In einem Vortrag findet Deleuze dafür das Bild einer sich einrollenden und damit die Umgebung aufnehmenden Spirale. In der Bewegung der Spirale wird das Zeichen als Ereigniskette verzeitlicht, welches auch affektive Tönungen aufnimmt und keine distinkten Entitäten repräsentiert. In der Verzeitlichung ändert sich auch die Qualität des Zeichens. Das Zeichen wird in der Zeit anders. Vgl. Gilles Deleuze: „Speaking of Reterritorialization: The Scheme of Significant Regime“: (<http://schizosophy.com/2013/03/15/speaking-of-reterritorialization-the-scheme-of-significant-regime/>), vgl. auch das Kapitel „Über einige Zeichenregime“, in: Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 155-203, bes. S. 188-189.

## 10.9 Gleichzeitigkeit

Daran anschließend kann man die Phänomene der Collagen, ihre paradoxe, in zwei Richtungen zugleich verlaufende, transformative Bewegung des Werdens, als *doing und undoing* zugleich und somit als einen Moment der Differenzierung von Zeit verstehen. Die Dauer, die sich hier zeigt, wiederholt die bereits konzeptualisierten Phänomene noch einmal anders. Nicht das Werden von etwas, vielmehr tritt das ‚reine‘ Werden als Gleichzeitigkeit hervor. Nicht die Gestalt kennzeichnet die Zeit, sondern die Form. Die unveränderliche Form des Werdens als reiner Veränderung statt der Transformation einer Gestalt.<sup>932</sup>

Dies setzt auch die Kraft der Fabulation ein, die sich in einer doppelten Rückbezüglichkeit der forschenden Tätigkeit, einer Suche nach Bedeutung und Erinnerungsbildern, durch die Auseinandersetzung mit Bildern und dem, was sie in Bezug auf andere Bilder, Filmbilder bedeuten, als Geste artikuliert. Zeit entsteht als permanente Differenzierung und umgekehrt ist Differenzierung eine raum-zeitliche Dynamik. Zeit ist dabei die innere Schwelle der Intensität, deren Übersteigen zu einem Ausdruck als Aktualisierung drängt. Jedem Ausdruck wohnt dabei ein anderer, ein qualitativ unbestimmter Ausdruck, eine quantitative Differenz, inne. Im Kristall-Werden und in der Serialisierung der Zeit tritt die Gleichzeitigkeit einer möglichen Zukunftsvergangenheit und seiner simultanen Gegenwart hervor: ‚so könnte es auch sein‘ oder ‚so ist es auch‘ und ist somit zugleich wahr und falsch. Das Irreale liegt nicht mehr auf einer abgesonderten Ebene, sondern in der Zeit selbst.

## 10.10 Zeitliche Ausdrucksformen

Die Medien der Forschung, die materiellen und immateriellen Fabulationen, die das Werden durchlaufen, so wie das Werden die Fabulation durchläuft, sind Elemente der Erfahrung. Diese artikuliert eine Erinnerung an die Gegenwart, eine Erfahrung als Spitze des Gedächtnisses, die nie vergangen war und nun erinnert wird. So wie sie keine Erfahrung, die stattgefunden hat repräsentiert, wird nicht die Erinnerung im Interview erinnert. Es handelt sich vielmehr um eine Kettung von Schizes, aus Differenzen und Intervallen, die durch rhythmische Kontraktionen, also transversale Bezüge, eine neue Erinnerung schöpfen. Diese wird, zieht man eine weitere Schlaufe (oder, mit Deleuze/Guattari, eine Spirale<sup>933</sup>) ein, nicht einfach repräsentiert. Sie durchläuft die

---

<sup>932</sup> Vgl. Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 194.

<sup>933</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 188f..

Bilder und besteht in der Collage von Anna aus Intensitätsknotenpunkten der Befragung von Bildern und Repräsentationen selbst. Als dieser Prozess, in dem gesucht, durch Bilder gegangen (um Annas Formulierung aufzunehmen), geordnet, diskutiert, erklärt, erinnert wird, entsteht eine raumzeitliche Differenzierung als Erfahrung. Erfahrung, immer gedacht als Interferenzmuster eines mehr-als-menschlichen Gedächtnisses und Affektes, eine mehr-als-menschliche Intensität, sind keine Entitäten im Raum, aber auch nicht in der Zeit. Sie dauern fort und entfalten sich als raumzeitliche Kontraktionen und Rhythmen der transversalen Bezüge. Zeit wird so, als gleichzeitige Synthese von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft *hergestellt*.<sup>934</sup> Es bilden sich intensive Resonanzen, die in der Vergangenheit Differentiale bilden, mit denen sie in der Wiederholung der Zukunft ein Ereignis konstituieren. Durch die Collage, wie sie zum Zeitpunkt des Interviews oder der Präsentation ist, wird eine Vergangenheit verknüpft, die erst ‚jetzt‘ ihre (eine zu dem Zeitpunkt spezifische) Bedeutung entfaltet, so dass sie nicht schon in der Vergangenheit als fertige bestand. Vielmehr ist das Interview ein prozessuales Ereignis der Dramatisierung der Idee, die virtuell in der Vergangenheit bestand (als Milieu) und durch die Collagen und durch das Interview anders wiederholt wird. Diese Performativität ist dramatisierend, weil sie die Zeit als Dimension des Ausdrucks hineinnimmt: So artikuliert sich ein Motiv (Trauer) durch ein anderes (Gesichter) wiederum durch ein anderes (die Auseinandersetzung mit Bildern (Bildpraktiken)). Diese Motive sind ineinander verzahnt, so wie wir in *The Dark Knight* eine Verkettung von Intensitäten mit Motiven und Komplexen von Bedeutungen finden (Männlichkeit, Posthumanität, Gesichtsverlust, Trauer und Wut), die aus Versammlungen heterogener Diskurse und Sichtbarkeiten bestehen. So besteht auch der Film aus Intensitäts-Themen Komplexen, die sich übereinander artikulieren und je einander Plattformen zeitlicher Schleifen bilden, in denen sie sich neu und anders verbinden.

Dies hat Konsequenzen für die Medialität der Erinnerung und der Forschungsapparatur zugleich. Sie alle gehören einer Zeit an, die jedoch aus unterschiedlichen Rhythmen besteht und unterschiedliche Themen zusammenzieht. Ein „Thema“ kann so zur Form eines anderen Themas werden. Inhalt und Ausdruck sind nicht von vornherein festgelegt. Die ist die relationale und prozessuale, jedoch nicht homogenisierende Leistung einer Zeit-Maschine, einer Synthese. Die Maschine, so Massumi, ist das Analogon zu den Synthesen des Begehrens: Die Maschine ist ein „Synthesizer“<sup>935</sup>. Die

---

<sup>934</sup> Vgl. zur Zentralität der Gleichzeitigkeit der Synthesen Görling: *Szenen*, S. 100.

<sup>935</sup> Massumi: *User's Guide*, S. 47.

Maschine wird in dieser Betrachtung verzeitlicht, so, wie die Synthesen materialisierend/differenzierend werden. Die Maschine ist zugleich rhythmisches „Problemfeld“, wie es Deleuze für die erste Synthese der Zeit (Gegenwart) beschreibt. Die Gegenwart ist selbst schon aus verschiedenen Dauern zusammengesetzt. Der dunkle und doch geformte Grund ist eine zeitliche Diskontinuität von dem einige Potentiale aufgenommen und in der Dramatisierung ausgedrückt werden. Ein ‚Teil‘ der Collage ist daher auch Zukunft. Sie verweist nicht auf das, was stattfand, und auch nicht auf dessen Aufzeichnung, sondern auf das, was *wird*. Ein ‚Teil‘, der allem, was zu sehen immanent ist, ist die Zukunft. Es ist das, was sich im Werden befindet, was gerade Ereignis ist und Ereignis sein wird, ohne die Gegenwart bewusst zu durchlaufen, d.h. eine Gegenwart zu bilden, die nicht unabhängig vom Ausdruck der Differenzierung stattfindet. Es ist diese „leere Zeit“<sup>936</sup> des Äon, in welcher das Subjekt in der Synthese ist, im Riss der Zeit bzw. zwischen Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit. Diese Zeit ist dem Bewusstsein des Subjekts nicht zugänglich. Es sind Rhythmen, die unterhalb und oberhalb des Subjekts stattfinden, das dadurch erst entsteht. Es ist sein Werden und zugleich sein *undoing*. Im Kegel ist das Subjekt immer zwischen den Ebenen der Kontraktion und nie zugleich auf einer Ebene, als ganzes Subjekt.<sup>937</sup>

So werden auch die thematischen Ebenen der Collage zu nicht abfolgenden, ungeformten Differentialen eines je gegenseitigen Ausdrucks in der Zeit. Ein Plateau dient dem nächsten zur Hervorbringung eines Themas, ein Motivkomplex artikuliert den anderen: Inhalts- und Ausdrucksmaterie bilden rhythmische zeitliche Komplexe, die einander nicht vorgelagert sind, sondern sich retrospektiv artikulieren. Etwas wird etwas anderes in der Wiederholung gewesen sein. Nicht nur der Film wird different wiederholt, auch die Collage ist eine synthetische Zeitmaschine, die aus rhythmischen Prozessen der Zeit besteht. Die Themen bzw. Operationen der Trauer/Melancholie, Bildpraxen und der Gesichtsmaschine durchdringen einander, wie sie die Erfahrung durch den Zeitkegel als nie völlig einem Grund entsprechend artikulieren.

Die Erfahrung als Erinnerung ist in der Forschungsapparatur so nicht in eine Zeit einschließbar, sie ist nicht abgeschlossen. Sie dauert und wird anders und neu von anderen und neu sich konstituierenden Themen aufgenommen. Sie wird nicht vom Subjekt allein erinnert, sondern schießt über dieses in dessen Konstitution hinaus in Richtung einer Zukunft, die wiederum eine Linie des Werdens sein kann. Subjektivität

---

<sup>936</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 199.

<sup>937</sup> Görling, Gespräch mit der Autorin.

und Erinnerungsbild aktualisieren sich und synthetisieren sich zugleich. Das Subjekt entsteht nicht nur in dieser zeitlichen Rückbezüglichkeit. Es ist dieser Prozess, der als permanentes Zwischen-den-Ebenen-des-Kegels, als Interferenz von rhythmischen Kontraktionen, erscheint. D.h. dass der Ebene der Performativität des Subjekts und der Apparatur der Forschung eine zeitliche Ebene eingetragen wird. Sie koemergiert immer neu und anders mit dem, was die Bilder gewesen sein könnten und „je nachdem wie man jetzt das Verhältnis zu den Personen hat“. Collage und Interview und vieles mehr sind Teil einer maschinischen, synthetischen Leistung, die das Subjekt zugleich und koemergent hervorbringen. Das Subjekt geht dem nicht voraus, es entsteht anders und neu, aber zugleich auch ein Werden als Fabulation und Weise des Werdens, die noch kein Subjekt ist, sondern eine Individuation. Eine gegenseitige intensive Modifikation des Diagramms des Werdens, welches untrennbar durch die materiellen Praktiken und ihre Gegenaktualisierung hindurch geschieht. Die Collage, das Interview und mannigfache Methoden und Techniken der Individuation gehören einer schöpferischen Zeit an, die nicht linear ist, sondern in verschiedenen Zeiten zugleich stattfindet. Hier artikuliert sich eine zentrale Implikation einer feministischen Perspektive auf Zeit in Termini der Wirkung bzw. der Wirkungsforschung. Diese resultiert nicht nur, wie in dieser Arbeit argumentiert wurde, aus einer Vorstellung aufeinander treffender Entitäten, von denen zwangsläufig eine die andere überwältigen muss, also nicht nach einer Ökologie der (Bejahung der) Kräfte, sondern basierend auf dem Modell der Gewalt (Kapitel 7). Sie legt auch eine zeitlich-lineare Perspektive zugrunde. Das Subjekt ist nicht als fertiges in der Zeit, in welcher sich dann Wirkungen ereignen. Ebenso wenig sind es ihre Erfahrungen. Vielmehr zeigt ein Begriff wie die zeitliche Synthese, dass beides gleichermaßen hervorgebracht wird und sich die Differenzierungen als Hervorbringung immer auch als eine spezifische Zeiträumlichkeit ereignen. Als materiell-immaterielle Differenzierung im Anschluss an Bergson verändert jede Differenzierung das Ganze der Zeit, in die sie gehüllt ist und als deren Entfaltung im Vergehen auf eine zeitliche Schwelle hin sie existiert. Die Wirkung ist nicht eine, die sich distinkt durch Zeit und Raum in fixe Koordinaten übersetzt. Sie ist Teil einer Kettung und Entfaltung, Moment der Dramatisierung. Ihre Idee ist ihre raumzeitliche Entfaltung, die diese gemeinsam mit einer (oder mehreren) Subjektivitäten hervorbringt. So individuiert sich zugleich ein Medium, welches diese Wirkung als Kette von immer anderen Affizierungen, die sich ständig anders von Bild zu Bild übersetzen, hervorbringt: Die Collage, Bilder, eine Aussagenkettung.

### 10.11 Onto-Macht, Ausdruck und Zeitpolitik

In ihrer Collage macht Anna das Gesicht zu einer Frage des Ausdrucks. Sie intensiviert die Frage nach dem Gesicht als reflektierte und reflektierende Einheit durch das Motiv der Maske in *The Dark Knight*. bzw. umgekehrt artikuliert sich die Frage nach Individuellem und Allgemeinem sowie Konkretem und Abstraktem durch die Maske als Ausdrucksmaterie. Die Frage nach der Auslöschung des Gesichts schwingt für Deleuze in der Exponierung des Gesichts in Bergmanns Persona mit, wo das Spiel mit dem Bild des Gesichts dessen eigene Auslöschung hervortreibt. Das ausgelöschte Gesicht ist in der Maske zugleich die Zeichenhaftigkeit, das Abstrakte des Gesichts. Das Gesicht von Harvey Dent, das Strahlen wird zu einer zerstörten Grimasse. Durch die visuell überspitzte Sprache des Comics wird Dents Wandlung zu einem unberechenbaren die Kontingenz verkörpernden Antihelden gezeigt. Die Maske ist Träger dieser Kontingenz, sie verkörpert und verbirgt das „schlafende Ungeheuer“ (Simone). Sie unterläuft und verkörpert damit die Joker-Ideologie, wie dieser die männliche Ordnung des Gesichts verkörpert und überschwappen lässt. Die Masken, so lässt sich an einer Passage im Interview erkennen, verbirgt auch etwas, was im Menschen „schlummert“. So antwortet Anna auf die Frage nach dem, was Joker will: „ja der joker sieht ja in allen (1) oder zumindest in jeder person vermutet er das böse und versucht es herauszukitzeln.“

Das Gesicht ist hier als Maske der Komplex etwas zu verbergen, was sich an ihm nicht ablesen lässt, aber zugleich auch der Komplex der Verkörperung dieses anderen, Kontingenten und Unberechenbaren. Das Gesicht als Angst ist die Antizipation und Erwartung eines kommenden, „herausgekitzelten“ „Bösen“. Die Angst ist die Angst vor der Auslöschung der Person, die sich von innen heraus durch eine Kraft wandelt, die dies provoziert. Mit Bezug auf das Gesicht, welches Michael Schumacher als Harvey Dent zeigt, sagte Anna, dass nicht alles Gold ist, was glänzt. Gesicht und Ausdruck stehen in enger Umklammerung einer gegenseitigen Medialisierung, sie bilden einen Aussage- und Sichtbarkeitsknoten in Annas Collagen-Aussage-Assemblage. Der Ausdruck thematisiert auch die Bildpraktiken, wie die Bildpraktiken Fragen des Ausdrucks sind.

Hier lässt sich noch einmal an die Überlegungen Brian Massumis zur Onto-Macht anschließen.<sup>938</sup> Diese Machtform steht in enger Verbindung mit der Hervorbringung der Zukunft als Vorwegnahme des Befürchteten. Die *Preemption* ist die vorausseilende

---

<sup>938</sup> Für eine ausführliche Diskussion des Konzepts der Onto-Macht vgl. Kapitel 7

Verhinderung, präventive Vorwegnahme oder mimetische Doppelung des Befürchteten. Damit nimmt die Onto-Macht als *Preemption* nicht nur die Offenheit der Zukunft vorweg, sie ist die Machtform, die diese hervorbringt. Sie setzt ebenfalls beim Ausdruck an. Einerseits beherrscht Angst als unpersönlicher Affekt und als Wahrnehmungsform die Möglichkeit der Zukunft. Andererseits und abhängig davon ist die Onto-Macht die Regulation des Intervalls im Differential zwischen Gegenwart und Zukunft. Onto-Macht ist Affektpolitik der Zeit. Die Zukunft ist ein „autonomer“ Ausdruck der Gegenwart und der Vergangenheit. In Begriffen der Dramatisierung drückt sich im Welten der Zeit nicht eine bereits vorhandene Welt aus, sondern immer auch das virtuelle Ereignis eines Anders-Werdens. Dies geschieht als Mikro-Differential und Rhizomatik der Zeitlichkeit, die sich in jedem Moment anders fortsetzen kann. Die Onto-Macht ist die Regulation dieser Aktualisierungsschwelle des Ausdrucks und damit die Aktualisierung einer Zukunft, die sich nicht aus der Gegenwart herauslesen lässt. Sie ist Potential, Vermannigfachung und Vereinnahmung, Flektion und Regulation des Lebens als virtuellem, anorganischem Leben, auch des anorganischen Lebens des Kristalls als Macht des Falschen. Fabulation kann somit eine affirmative Onto-Macht sein, ein Experimentieren mit dem Ausdruck von Differentialen und Spannungen zwischen ihnen. Der Prozess der Collagenanfertigung, der als Dauer beschrieben wurde, ist nicht nur einer der kreativen Zeit. Er ist vor allem ein Milieu und Operationsgegenstand der Onto-Macht, bezogen auf den Ausdruck der Erfahrung. In der Dramatisierung der Welt durch sich selbst – Barad würde es „Posthuman Performativity“ nennen – setzt die Onto-Macht als Abschöpfung von Potentialen an. In Annas Collage wird der Ausdruck durch die Bildbezüge und die Thematisierung des Moments der „Wahl“ bzw. des Aussuchens explizit: Masken, Gesichter und der Ausdruck des dahinter Liegenden oder es Verbergenden wird wiederholend, intensivierend und different das Thema der Maske aus *The Dark Knight*. Auch im Ausdruck durch Annas Collagen-Aussage-Assemblage wird es etwas anderes gewesen sein. Das Bedrohungsklima aus *The Dark Knight* wird zu einem preemptiven Handeln, aber auch zu einer Onto-Macht: Schließung und Re-Potentialisierung durch das Gesicht, reflektierte und reflektierende Einheit, Potentialqualität und Gesichtsmaschine greifen hier ineinander. Gleichzeitig, bzw. darin, schreibt sich in die Collage die Macht der Fabulation ein. In Hülyas, Annettes und Annas Collage stehen Frauen entweder (buchstäblich wie bei Hülya) im Vordergrund oder nehmen eine zentrale Rolle ein. In Annettes Collage scheint sich Rachel durch ihre in der Collage angedeutete „Explosion“ in allen Dingen zu befinden. Sie ist der Nullpunkt der



Handlung. In Annas Collage nehmen glückliche Momente der Vergangenheit (Bild mit Strandspaziergang) und Rachels antizipierte Auflösung (ähnlich und doch anders als bei Annette) Bezug auf Rachel. Vergangenheit und Zukunft sind hier Zeitlichkeiten, die mit Rachel verbunden werden bzw. mit einem zurückliegenden Glück in der Paarbeziehung. In Annas Collage sind nicht nur aktuelle und virtuelle Zeitlichkeit „gleichzeitig“ in der Topologie der Collage ausgebreitet. Virtuell, da sie (vielleicht) nie stattgefunden haben wird. Anna sagt, es habe ja auch „glückliche Momente“ gegeben. Vielmehr jedoch ist dies ein unentscheidbar falsches und zugleich richtiges Erinnerungsbild. Es fabuliert indem es die Einschreibung einer anderen Zeit als virtuelle Seite des Kristalls aufblendet. Statt des Konzepts des Imaginären setzte Deleuze, wie ausgeführt, die Ununterscheidbarkeit des kristallinen Regimes der Hyalozeichen des Zeitbilds.

Die multiplen, gleichzeitigen Vergangenheiten (Vergangenheitsschichten) und die multiplen, gleichzeitigen Gegenwarten (Gegenwartsspitzen) müssen in der kristallinen Ordnung nicht zwangsläufig wahr sein. Überträgt man dieses Konzept aus dem Zeitbild auf die Collage als anderes Medium, wie Deleuze es vorschlägt,<sup>939</sup> dann wird der Film neu fabuliert. Die Figur Rachel wird zu performativen Fabulation, die der Vergangenheit des Films und der Vergangenheit im Film (fehlende Erinnerungsbilder) differente Momente einschreibt und so einerseits das Regime der Masken und der Männergesichter stützt (Spiel zwischen Joker und Batman) und andererseits verändert, in der sie eine weitere Zeitlichkeit hinzufügt. Die Frau, die in der Facialitätsmaschine keine Gegenwart hat, ist dennoch Teil einer anderen Zeitlichkeit. Die Zeit öffnet den Film für neue Fabulationen und Hervorbringungen der Geschichten um *The Dark Knight*. In Annas Collage äußert sich dies in einer doppelten Bewegung der Öffnung der Vergangenheit und der antizipierten Auflösung der Figur Rachel, die der Film retrospektiv immer schon hat stattfinden lassen. Der Film wird nicht aus Sicht der Frau oder durch die Identifikation einer Frau erzählt, es wird ihm eine andere Zeitlichkeit eingeschrieben, die mit der Rolle der ausgelöschten Frau korrespondiert. So wird diese vom ‚verdrängten‘ zum eigentlichen virtuellen Zentrum des Films. Auch Annettes Collage schreibt in der Auslöschung/Maskierung/Auflösung das Frau-Werden der filmischen Motive different fort. Hier sind es eher die ununterscheidbaren Bewegungen, die auf mehrere auflösende/konstituierende Prozesse zugleich verweisen: Kristalle des Zugleich im Moment der Spaltung.

---

<sup>939</sup> Deleuze: *Unterhandlungen*, S. 99.

Hülyas, Annettes und Annas Collagen bringen den Film unter zentralen Bezugnahmen auf Rachel hervor. Sie erfinden dadurch nicht etwas vollkommen vom Film Unabhängiges, sondern nutzen die Potentiale, Motive, Zeitlichkeiten, Ausdrucksmaterien und improvisieren darauf. Indem sie die männliche Facialitätsmaschine untergraben und Tendenzen intensivieren, öffnen sie eine neue Vergangenheit und damit eine Zukunft. Jede Fabulation geht hier durch ein Frau-Werden und jedes Frau-Werden bringt in diesen Collagen Fabulationsmöglichkeiten hervor. Gegenseitige *Intervessoren* bringen neue Erinnerungen an die Gegenwart hervor, dramatisieren Vergangenheiten und damit Zeitlichkeiten, die sich nicht linear fassen lassen. Das gegenseitige preemptive Vorwegnehmen von Handlungen durch Joker und Batman interferiert durch eine neue Zeitlichkeit in Annas Collage. Die Frauen sind keine Geister, keine Halbwesen – sie sind virtuelles Gedächtnis des Films, dramatisiert zu einem erweiterten fabulatorischen Akt. Die Zeit der Handlung und die Zeit der Geschlechter bringen sich gegenseitig hervor, aber auch die Möglichkeiten des Anders-Werdens. Damit ist keine ‚weibliche Zeit‘ angesprochen, sondern Widerstandseffekte gegen und Modulationen eines Regimes der Zeitlichkeit, welches in *The Dark Knight* männlich kodiert ist. Dieses bezeichnet in einem zeitlichen Unterlaufen zugleich auch ein Unterlaufen der Geschlechter. Hier zeigt sich, dass die auftauchende Auseinandersetzung mit der Zeit auch jene Dimension der Facialitätsmaschine als einer männlichen Logik des Gesichts tangiert. Die Differenzierung der Zeit ist die Differenzierung der Geschlechter und ihrer Zeiten. Der Ausdruck ist umgedreht auch an eine männliche Facialitätsmaschine angeschlossen. Diese kann durch die Nicht-Linearität der Zeit als nicht-repräsentativem Ausdruck befragt werden. Diese Möglichkeit ist durchzogen von Fäden der Angst: Ein Gesicht, das etwas ausdrückt, was es nicht ist, aber sein wird, ist die Logik des verborgenen Bösen, welches herausgekitzelt wird. Diese Angst liegt jedoch in der einer von der Gesichtsmaschine geprägten Zeichenökonomie selbst, die Ausdruck und Inhalt als Oberfläche und Tiefe einander gegenüber stellt. Das Gesicht ist dann immer schon eine Maske, die Angst und Faszination zugleich bedeutet. Gegen eine Kolonisierung der Zukunft durch die Angst setzt Annas Collage-Aussagen-Assemblage eine unabgeschlossene Vergangenheit, die die Kräfte der Fabulation aufnimmt. Sie sieht nicht die Notwendigkeit einer Handlung, sondern die Möglichkeiten „Zeitkristalle aus[zu]streuen“<sup>940</sup> und Erinnerungen zu „fälschen“. Eine Erinnerung im Werden, im doppelten Sinne.

---

<sup>940</sup> Deleuze: *Unterhandlungen*, S. 100.

In ihren Bildpraktiken bearbeitet Anna zugleich die Angst, die durch die Gesichtsmaschine gestreut wird und fabuliert mit ihr eine andere Vergangenheit. So ist das Angst erzeugende des Jokers, dass er jeden Scheitelpunkt zum Kippen bringt und so jeden Menschen zum Bösen treiben kann. Ist dieses Böse vorhanden und wenn ja, in welchen Zeichen? Die Innerlichkeit des Gesichts wird im wahrsten Sinne zum „Horror Gesicht“. Was als Thema den Film prägt, wird so in Fragen der Repräsentation und Bildpraktiken operationalisiert.

### 10.12 Zeit und sexuelle Differenz: Patrilinearität der Wirkungen?

Mit Elisabeth Grosz kann man von sexueller Differenz als einer Dimension der Zukunft ausgehen, dessen, was sich noch nicht ereignet hat. Dies kann man auch fortführen und für die Erfahrung erweitern, die sich als Ereignis, different und *nicht genealogisch* fortzeugt. Dieses ist nie völlig präsent, aber das ist nicht sein Mangel, sondern seine Virtualität, der „dunkel-deutliche Grund“ des Werdens: Die Collage und das Interview entspricht nicht lediglich der Erfahrung und Erinnerung eines Subjekts. „Das entsetzte Gesicht ähnelt nicht dem, wodurch es entsetzt wird, umhüllt es vielmehr im Zustand der grauenerregenden Welt.“<sup>941</sup> Sie schöpft Erfahrung und Erinnerung, bringt Ereignisse des *Engenderings* hervor, die nicht das Gender des Subjekts repräsentieren. Die Ununterscheidbarkeit oder Gleichzeitigkeit trägt eine nicht genealogische Zeit als fortwährend andere, nicht-lineare Differenzierung in das Denken von Film- und Fernseherfahrungen ein. Diese Zeit kann man mit Deleuze und Guattari nicht-filiativ nennen.<sup>942</sup>

Nicht das Gleiche, keine Erben des Ereignisses zeugen sich fort. Diebe und Fälscher nisten sich in einem linearen Denken ein. Das Denken der Virtualität der Erfahrung ist koaleszent mit einer feministischen Forschungspraxis der Rezeption. Jede Rezeption löst eine Vielzahl von Tendenzen aus (Mikro-Schocks), die nicht-repräsentative Prozesse in Gang setzen. Der Affekt lässt sich nicht nur aus einem Mangel heraus nicht repräsentieren, er ist Teil und Unterbrechung; Intervall einer nicht-homogenen Zeit. Dauer ist die Zeit sexueller Differenzierung – „Becoming/Undoing“.<sup>943</sup> Das *Engendering*, oder die sexuelle Differenzierung ist eine Zeit multipler Dauern, die sich in der Collage

---

<sup>941</sup> Deleuze: *Differenz*, S. 326.

<sup>942</sup> „Das Werden ist schließlich keine Evolution, zumindest keine Evolution durch Herkunft und Abstammung. Das Werden produziert nicht durch Abstammung, jede Abstammung ist imaginär. Das Werden gehört immer zu einer anderen Ordnung als der der Abstammung.“ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 325.

<sup>943</sup> Grosz: *Becoming Undone*, S. 51.

als Spaltung und Vergehen der Zeit in zwei Richtungen – als mögliches Entstehen und als Vergehen eines Körpers – verstehen lässt. Sie bildet Mikrokristalle aus Aktualität und Virtualität.

Eine zentrale Beobachtung, die verschiedene Collagen und nicht nur Annas betrifft, war eine Gleichzeitigkeit zweier Bewegungen, die ich als Werden und Vergehen, *doing* und *undoing* beschrieben hatte. Es trat bei Annette als die Gleichzeitigkeit von Objektivierung und Subjektivierung auf, in Michaels Collage als Ordnung und Chaos der Wahrnehmung, in Hülyas, Michaels und Simones als manifeste oder abstrakte Formen der Wahrnehmung und in Toms Collage und Interview als Ununterscheidbarkeit von Wahrheit und Fälschung. Diese Unentscheidbarkeit, die sich vor allem in Danas, Michaels und Annettes Collage, also in Bezug auf *True Blood* und *The Dark Knight* als unentscheidbare Auflösung und Konstitution von Körpern zeigte, kann man nicht nur als rhythmische De-/Konstitution von Mikro-Subjektivitäten und Wahrnehmungsereignisse betrachten. Ebenso wenig sind sie nur das Ineinander produktiver und destruktiver Formen von Gewalt. In Form einer Operation, weniger als Ausführung einer Bewegung, die von einem Körper ausgeführt, ist es auch möglich dies als *Zeitspaltung* zu betrachten.

Die Collage spannt so multiple Wahrheiten und Ereignisse auf. Sie ist nicht der Spiegel der Affektionen und/oder des Genders des Subjekts hinter der Collage. Sie ist das Kristall selbst, sie ist das Spalten und die Gleichzeitigkeit der Unentschiedenheit im Moment der Differenzierung. Eine Zeit, in der Alice im Wunderland zugleich größer und kleiner wird, wie es Deleuze beschreibt.

Es gehört vielmehr zum Wesen des Werdens, in beide Richtungen gleichzeitig zu verlaufen, zu streben: Alice wächst nicht, ohne zu schrumpfen, und umgekehrt. Der gesunde Menschenverstand besteht in der Behauptung, dass es in allem eine genau bestimmbare Richtung, einen genau bestimmbaren Sinn; das Paradox jedoch besteht in der Bejahung zweier Richtungen, zweier Sinnprägungen zugleich.<sup>944</sup>

In ihr sind Vergehen und Entstehen eine Bewegung der nicht-linearen Differenzierung, die nicht von einem Körper im Raum ausgeht, sondern von der Dauer (Grosz). Der Film, seine Schocks und Resonanzen übertragen sich nicht als das, was sie „sind“. In dem Denken einer nicht genalogischen, sondern differenzierenden und schöpferischen Zeit, muss sich etwas immer anders ausdrücken als es war. Der Prozess muss eine verändernde Kraft, eine Dynamik des Dramatischen des zeitlichen Ausdrucks haben,

---

<sup>944</sup> Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 15.

sonst erstickt die Welt in der Entropie ihres eigenen Spiegels. Der „Shock to thought“ ist produktiv, er kommt aus dem Milieu und löst Individuationen aus, die ihm nicht entsprechen. Jede Erfahrung ist wie jeder Ausdruck, immer zuerst unmenschlich, von außen kommend – werdend, aber nicht linear.

Ein Denken subjektiver Erfahrung ist das Denken von Wirkungen einer Zeit der Entitäten und des fixen Raums. In dieser Matrix lassen sich dann erst *Gender*, *Race* und *Class* (...) interpretieren. Die Zeit steht auch nicht außerhalb der Forschung. Eine Zeit, die die Faltung des Subjekts ist, welches eine Zeit hervorbringt, die das Ganze der Erinnerung umfasst, welches es stets wieder modifiziert. Die Zeit öffnet sich zu einer Mehrdeutigkeit im Kristall, einer Weise des Werdens, nicht der über die Zeit in sich stabilen Bedeutung. Affizierung ist so auch ein zeitlicher Prozess, in dem Differenzen und Intensitäten keine dichotomen Ebenen darstellen. Intensitäten, Intervalle und Differenzen sind der produktive Prozess eines nichtlinearen rhizomatischen Werdens, welches Subjekte, aber eben auch vieles mehr hervorbringt: nicht-filiativ.

Die Ereignisse der Collagen weisen so stets in verschiedene Richtungen. Sie sind keine Wahrheitskristalle, sondern ununterscheidbare Momente von Flucht und Reterritorialisierung eines Begehrens, dem die Macht immanent ist (Annette, Hülya, Simone), von Wahrnehmung zwischen Form und Inhalt (Dana, Michael), von Serialisierungen der gleichen Gegenwart (Robin, Anna, Tom).

Die Gleichzeitigkeit einer Zeit, die alle Dauern umfasst, ist der virtuelle Grund für neue Werdensprozesse, es ist der dunkel-deutliche Grund der Zeit. So nehme auch ich Potentiale auf und spekuliere, mit den Collagen als spekulativen Apparaturen. Immer wieder entstehen so neue analoge Modulationen (Simondon) von Erfahrung:

„Wir können die *Individuation* nicht im gewöhnlichen Sinne des Ausdrucks *kennen*. Wir können nur individuieren, uns individuieren und in uns individuieren.“<sup>945</sup>

---

<sup>945</sup> Simondon: *Individuation*, S. 45.

## 11 Schluss

Ziel dieser Arbeit war es, ein Verfahren medienkulturwissenschaftlicher, empirischer Wahrnehmungsforschung zu entwickeln. Dazu wurden vor allem Collagen und Interviews sowie Gruppendiskussionen als Forschungsmaschinen verwendet. Es ging nicht um ein repräsentatives Vorgehen der Auswertung von Material, vielmehr wird an Deleuze Begriff der Falte anschließend jedes Wahrnehmungsereignis der Interview-Collagen-Assemblage als Entfaltung einer Welt verstanden, die nicht typenbildend, induktiv oder deduktiv, sondern als schöpferische Differenzierung zu verstehen ist. Gefragt wurde, welche Affektionen und Perzeptionen, welche Werdensprozesse und welche philosophischen Konzepte der Wahrnehmung auf visueller und sprachlicher Ebene emergieren. Im Zentrum steht so nicht die Identifikation mit den filmischen Handlungstragenden oder mit den filmischen Prozessen, sondern das Werden als Affektion. Dieses funktioniert nicht nach dem Paradigma der Aneignung oder der Wirkung, sondern der nichtlinearen prozessualen Differenzierung, in Synthesen von Differenz und Wiederholung durch Collage und Interview.

Der hauptsächliche Unterschied zu kommunikationswissenschaftlichen Rezeptionsforschung bestand darin, nicht von einer subjektiven Wahrnehmung auszugehen, sondern eine abstrakte Dimension der Wahrnehmung mit einer transindividuellen Dimension des Begehrens als Bildung von Gefügen zu verbinden. Rezeption ist ein Begriff, der zumeist die aktiven Anteile des Subjekts in der Aneignung von Medientexten im Gegensatz zur Wirkungsforschung betont. Das Subjekt wurde hier jedoch nicht vorausgesetzt, sondern entsteht in den Prozessen der Wahrnehmung. Dabei wurden kreative Ansätze der Cultural Studies mit präphänomenologischen und prozessphilosophischen Theorien der Wahrnehmung und Erfahrung kombiniert. Das Textuelle wurde durch den Begriff der Affektion und Perzeption befragt, jener des Subjekts durch die unabgeschlossenen Prozesse und Modi der Individuation.

Im Zentrum stand neben dem Begriff der Erfahrung im Anschluss an den radikalen Empirismus William James', der das Werden als Erfahrung bezeichnet, dessen Aufnahme in der Philosophie des Begehrens von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die die Erfahrung im Prozess der Subjektconstitution als virtuelle Dimensionen beschreiben. Collagen wurden nicht nur als Forschungsmaschinen (Diagramme), sondern auch als Begehrensgefüge entwickelt. Hier wurde Deleuze und Guattari gefolgt, die im *Anti-Ödipus* die Wunschmaschine (Begehrensgefüge/Assemblage) konzeptualisieren, indem sie

so benannte maschinische Künstler, Collagenkünstler, wie Duchamp oder Picabia als Beispiele der Konstitution eines nicht-menschlichen Begehrens anführen (Kapitel 6). Statt wie bei gendertheoretischen Konzepten der Performativität stehen im Gefüge nicht nur die Subjektwerdungen im Zentrum, sondern die transversalen Prozesse eines transindividuellem Begehrens, die darunter und darüber verlaufen. So wurden daran anschließend auch verschiedene Gesichtspunkte der Analyse relational kombiniert: Nicht nur das Soziale (Nr. 1 nach Latour) oder eine bereits im vorhinein festgelegte Genderdifferenz, sondern das Ereignis der Erfindung neuer Gefüge des Begehrens und damit Differenzen wurden dargestellt. Begehren als Collage wird zu einem Prozess der Differenzierung, des gemeinsamen Funktionierens des Heterogenen.

Den Rahmen bildet die Entwicklung der These, dass das Differenzieren als Prozess, der sich quer zu dem Ereignis der Wahrnehmung und seiner Beforschung ereignet, nicht von einem Ergebnis abzutrennen ist. Hier wurden Methoden der feministischen Wissenschaftsforschung mit dem Begriff der Wunschmaschine bzw. des Gefüges neu gelesen: Der Apparat der Forschung, hier der Prozess oder das Gefüge, ist nicht von der davor liegenden Erfahrungsdimension zu trennen, wie u.a. mit Karen Barad gezeigt wurde. Es wurde anschließend entwickelt, wie sich dieser Prozess als nicht-lineares nicht-kausales mehrdimensionales Gefüge mit immanenten Kräftefeldern ereignet. Der Begriff des Gefüges wurde als gleichzeitiges Verhältnis von Schnitten und Relation für die Collage entwickelt. Die Collage als visuelles und zugleich synästhetisches (amodales) bewegtes und bewegliches, geschnittenes und schneidendes sowie verbindendes Forschungsdiagramm wurde daran anschließend weder rein künstlerisch noch rein sozial gedeutet, sondern als Diagramm des Werdens, also als eine Kartographie der Kräftebeziehungen und Linien der Wahrnehmung, die sich nicht im Subjekt erschöpfen. So wurde nach einer Darstellung von aktuellen Entwicklungen in den aufgenommenen Feldern in Kapitel 2 in Kapitel 4 für den Begriff der Haecceitas argumentiert, der die atmosphärischen Ereignisse, Affizierungen und Perzeptionen der Wahrnehmung nicht auf das Subjekt oder dessen performative Subjektivierung zurückbiegt, sondern eine immanente Dimension des Werdens auffaltet, die allererst mögliche Wege der Mikro - Subjektivierung im atmosphärischen Milieu des Films oder der Serienepisode anlegt. Die Collage repräsentiert keine subjektive Erfahrung, sondern materialisiert schöpferisch Erfahrung als Ereignis. Mit Whitehead und James wurde argumentiert, dass Ereignisse der Wahrnehmung situationsbedingte Subjekt-Objekt-Konstellationen erzeugen, die

nicht dauerhaft sein müssen, sondern in ereignisreiche und neue Aktualisierungen von Subjektivitäten übergehen.

Mit dem Begriff der Dramatisierung (Deleuze) wurde für einen offenen und schöpferischen Prozess des Ausdrucks oder der (Gegen-) Aktualisierung des Ereignisses plädiert. In der Dramatisierung ereignen sich Individuationen oder Weisen der Individuation (Haeceitas), die nicht deckungsgleich mit Subjekten sind. Die Collage als Diagramm der Dramatisierung, als performative, aber nicht subjektive Maschine der Aktualisierung drückt eine affektive Atmosphäre aus, differiert aber auch weiter und lässt sich weder auf den Film/die Serie noch auf das Subjekt eingrenzen. So kann man den Film und die Serie als Pool an wellenhaften Differentialen begreifen, die durch die weitergehenden Differenzierung nicht realisiert, sondern deren affektive Resonanzen aufgegriffen und variiert werden. Affizierung ist dann nicht etwas, was beim Subjekt aufhört, also das Subjekt als alleinige Träger\_in oder als Ziel hat, sondern den gesamten Prozess der Forschung immer wieder anders und neu als Potential durchwirkt und gegen-verwirklicht. Affektion-Perzeption ist als Werdensprozess zu verstehen, nicht als Wirkung; diese ist vielmehr als Dauer zu denken und damit als Prozess der Differenzierung, nicht als Repräsentation der abgeschlossenen Vergangenheit.

Kapitel 7 entwickelt anhand von vier Collagen-Interview-Assemblagen einen an Brian Massumi orientierten Begriff der Ökologie der Macht, der die Virtualität von Machtwirkungen analog zur Rezeptionsforschung konzeptualisiert. Ein metastabiles Milieu aus Kräften, das quer zu menschlichen und nichtmenschlichen Umweltprozessen funktioniert, wurde in den Collagen anhand des Stadt-Werdens in den Collagen zu *The Dark Knight* und der Umwelten-Collagen zu *True Blood* aufgenommen. Während Foucault und Deleuze sich über die Ursprünglichkeit von Macht oder Begehren auseinandersetzen, versteht Massumi Begehren zwischen Foucault und Deleuze sowie darüber hinaus als produktive Machtform. Diese Lesart ist von Deleuze angelegt, insofern dieser darauf verweist, wie die Macht dem Begehren immanent ist, man aber von der Flucht und nicht vom Bestehenden her denken müsse. Begehren ist eine konsequente Entwicklung des Foucault'schen Machtbegriffs aus der Sicht des Werdens. Man kann das Begehren (als nicht auf die Lust beschränkte Praxis) als reines Werden, und zugleich auch als Machtform verstehen, die im Gefüge des Begehrens verwirklicht wird. Hier wurden verschiedene historische Machtformen wie Bio-Macht und Ontomacht aus den Collagen-Aussage-Assemblagen heraus entwickelt, die als Diagramme der Macht, also ihr immanent, entwickelt werden. Foucaults Begriff der



produktiven Macht wurde mit der Virtualität der Wahrnehmung, der Ontomacht (Massumi) zusammengebracht. Die Collagen wurden daraufhin als Praktiken immanenter Kritik analysiert, d.h. nicht als bewusste Widerständigkeit, aber auch nicht als reine Wiedergabe der Wirkung. Es wurde herausgefunden, dass neue Kräftekonstellationen und Machtbeziehungen in der Aufnahme von Potentialen entstehen: Kritische und affirmative Aspekte laufen ineinander und durcheinander ab, sie lassen sich nicht homogenisieren und in eine Richtung auflösen.

Als Dramatisierung drückt sich in der Collage ein virtuelles Milieu der Macht aus, welches aufgenommen, aber auch verschoben wird. Das Diagramm als Collage transformiert und kartographiert Formen von Macht, die als virtuelle Differentiale dem Wahrnehmungsereignis des Films oder der Serie immanent sind. Macht, so wurde mit Foucault argumentiert, ist relational auf andere Mächte bezogen und nicht substantiell, es gibt nicht nur ein Paradigma oder eine Wirkung der Macht, sondern einander durchdringende Linien in einem gemeinsam funktionierenden Dispositiv. Hier wurde bereits auf die Gleichzeitigkeit des Werdens als Entstehen und Vergehen, als Faltung von figurativen und defigurativen Prozessen im Diagramm verwiesen, die das Faktum theoretisieren, dass sich in den Collagen immer zugleich Bewegungen der Figuration und Deformation ereignen.

In Kapitel 9 wurde der Begriff der Bewegung im Anschluss an Bergson und Deleuze auf die Collage übertragen. Diese wurde anhand von Michaels und Danas Collage als bewegtes Begehren, als Werden verstanden. Dieses Werden ist keine Verlagerung im Raum, sondern, wie es anhand von Deleuze Bacon-Lektüren entwickelt wurde, eine „Athletik auf der Stelle“. Nicht etwas oder jemand wird, Werden ist vielmehr eine Entfaltung von offenen Prozessen: Die Collagen wurden daran anschließend als rhythmische Praktiken der Figuration und Defiguration, Subjektivierung und Desubjektivierung beschrieben. Da die Collage unmittelbar Wahrnehmung und Erfahrung ist und jene nicht repräsentiert, findet in ihr auch eine Konstitution und Dekonstitution von Subjektivitäten statt. Diese sind nicht deckungsgleich mit dem menschlichen Subjekt, sondern sind Versammlungen und Bezüglichkeiten, Individuationen, die sich in der Umwelt und transversal zum Individuum ereignen. Die chaosmotischen Bewegungen der Subjektivierung und Desubjektivierung wurden mit dem Begriff des Ritornells beschrieben, jener existenziellen, un/menschlichen und umweltbezogenen rhythmischen Praxis der Hervorbringung von Territorien.

Durch den Begriff der Bewegung wurde auch der Begriff der Amodalität der Sinne im Anschluss an Daniel Stern eingeführt, mit dem gezeigt wurde, dass die Collagen nicht rein visuell und unbewegt sind, sie sind keine statischen Bilder im Gegensatz zur Dauer des Films. Die Amodalität und Kinesthetik der emergierenden Sinne und jene Bewegungsdimension des Begehrens lassen sich in den Erfahrungscollagen nicht trennen. Michaels Collage z.B zeigte, wie Farben und Formen, Licht und Figur in Bezug auf *True Blood* in einem Rhythmus aus manifesten und virtuellen Wahrnehmungsbewegungen ein queeres Gefüge des Begehrens schöpften (Kapitel 8). Diese Queerness lässt sich nicht auf eine virtuelle Dimension der Wahrnehmung begrenzen, die einer aktuellen Dimension der Sexualität entgegensteht. Vielmehr ist Sexualität als Queerness (Luciana Parisi) virtuell queer, eine Queerness in der Erfahrung, die noch vor der sexuellen Differenzierung in männlich und weiblich anzusiedeln ist. Auch Danas Collage repräsentiert nicht das Gender des Subjekts sondern entwirft, wie die Collage als Diagramm, multiple Ereignisse des *Engenderings* (Kapitel 5). Das Ereignis des *Engenderings* ist analog zu jener der Individuation keine Analysekategorie, sondern ein schöpferisches Hervorbringen unbekannter und unmenschlicher Gender, die einzelne Subjekte durchqueren und transindividuell entstehen. Jene Spannung zwischen Kollektivem und Individuellem der Wahrnehmung, jene abstrakte Dimension des Affekts, zeigte Danas Collage in einer Gleichzeitigkeit von individuellen und kollektiven Differenzen und nimmt damit eine Bewegung von *True Blood* auf und vermannigfaltigt sie. Diese Bewegung hat auch Michaels Collage erzeugt: Differenz und Wiederholung sind, wie Kapitel 8 herausstellt, die Prinzipien der medialen Wahrnehmung, die in sich eine Bewegung der Variation und Intensivierung, aber auch des Spiels und der Vermannigfachung fortsetzen.

In Kapitel 10 wurden die verschiedenen Dimensionen der Zeitlichkeit aufgezeigt. Nicht nur Wahrnehmung, das Gedächtnis wird zur schöpferischen Instanz. Dabei wurde die Collage selbst in Termini der Dauer begrifflich entwickelt, in der sich die Wahrnehmung als Prozess der Zeitspaltung ereignet. Die Collage, als Sieb vor das Chaos gehalten (Deleuze), erzeugt die Erinnerung nicht in konventionellen Begriffen der Manipulation gedacht, aber sie ist auch kein neutrales Medium. Sie ist selbst die Dauer eines rhizomatischen Prozesses einer Erinnerung des Geschauten, die nicht punktuell, sondern linienhaft und verzweigt dauert, in Schnitten und in Diskontinuitäten verläuft, ähnlich wie es für das Begehrensgefüge in Kapitel 6 gezeigt wurde.

Im Prozess der Herstellung der Collage entsteht ein Spiel mit Bildern und eine prozessuale Subjektivität. Die Wahrnehmung ist selbst ein Prozess, der darin eingewickelt ist, sie ist nicht ‚schon passiert‘ – sie ereignet sich in der Herstellung und dem Aussagen anhaltend aber immer different. Sie dramatisiert bzw. – so wurde gezeigt – wird als materiell-idealer Prozess der Collagen-Aussagen-Assemblage dramatisiert. Je nachdem, welche Bilder gefunden, wie sie angeordnet und umgeordnet werden, erzeugen sie selbst Blöcke aus Affekten und Perzepten und ereignen sich als weltimmanente, nicht als allein subjektive Wahrnehmung. Hier wurde noch einmal der Begriff der Dauer von Bergson mit jenem der Differenz zusammengebracht und gezeigt, dass die Collage ein Gedächtnis der Dauer ist und keines eines singulären Subjekts oder einer abgeschlossenen Wirkung. In der Bewegung des Collagierens der sich ereignenden Wahrnehmung werden Subjektivierungsbewegungen, sogenannte Faltungen, erzeugt, die Subjektivität als zeitliche Synthese erst entstehen lassen. Anschließend an die Bildtheorie Mitchells in Kapitel zwei wurde entwickelt, wie sich dies in Zusammenhang mit Bildpraxen ereignet. Wie aber auch in der vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt, erschöpft sich jene Bewegung nicht im menschlichen Subjekt, sondern erzeugt mannigfache Individuationsbewegungen durch Mikrofaltungen und Mikrogedächtnisse. Der Begriff der Dauer ist zentral für alle Collagen, die in der Arbeit analysiert wurden und so für das Ergebnis: Er verweist zugleich auf das *Doing*, das Erzeugen und das Vergehen, das *Undoing* (Elisabeth Grosz) einer Figuration von Menschen und Dingen in den Collagen. Werden und Vergehen der Wahrnehmung werden aus der Perspektive der Dauer ineinander gefaltet. Nicht etwas oder jemand entsteht oder vergeht. Vielmehr ist das Werden eine Gleichzeitigkeit, wie schon in den ersten Kapiteln die Collagen von Tom, Annette und Robin zeigten: Sie verlaufen in mehrere Richtungen, etwas entsteht und vergeht und mehrere gleichzeitig ablaufende Wahrnehmungen wurden an *True Blood* und *The Dark Knight* angeschlossen. Das Werden ist Dauer, die sich im Zeitbild als Kristall zwischen der Zukunft und der Vergangenheit, zwischen Konstitution und Dekonstitution, als Aufspaltung ereignet. Die Wahrnehmung ist nicht die reine Aktualisierung, sondern auch die Gegenverwirklichung durch das virtuelle Gedächtnis, die immer weiter dauert und die neue Virtualitäten erzeugt. Das Ereignis spielt sich nicht ein einziges Mal seitens des Films durch das Subjekt aus, sondern ist ein Prozess der Affektion und Perzeption von Materien (auch Collagen, Subjekten) und einem Gedächtnis, welches nicht als eine Ansammlung von Erinnerungen besteht, sondern als virtuelles Ganzes. Die kreative Zeit ist die Zeit der rhizomatischen, nicht der

genealogischen Zeugung im Paradigma der Filiation (Deleuze/Guattari). Es handelt sich um eine Zeit sexueller Differenzierung, wie mit Grosz gezeigt wurde. Diese Prozesse bringen immer neue Ereignisse des Begehrens, neue Gefüge hervor, die jedoch als amodale und rhythmische Prozesse, nicht als Entitäten, sondern selbst als prozessuales, schöpferisches Gedächtnis bestehen.

Film – und Fernseh Wahrnehmung ist kein vom Forschungsprozess getrenntes Ereignis. Es bringt keine Entitäten, sondern vielfache Prozesse der Differenzierung virtueller Differentiale und Intensitäten hervor. Intensitäten und Differenzen sind keine widersprüchlichen Analysekategorien, die unterschiedlichen Disziplinen angehören, nicht etwa ist Genderforschung auf der einen und Affekttheorie auf der anderen Seite zu verorten. Die Politik des Affekts und damit der Dramatisierung aktualisiert Tendenzen über Mikro-Intensivierungen und damit auch Verzweigungen im Prozess der Wahrnehmung, Erinnerung und De-/Subjektivierung. Sexuelle Differenz ist somit keine wahrgenommene oder reproduzierte Kategorie, sondern Teil der Wahrnehmungsprozesse und der Dauer selbst. Die Kopplungs- und Entkopplungsbewegungen der Begehrensmaschine erzeugen dabei neue Ensembles von Macht und Begehren und damit auch situationale und un/menschliche *Engenderings*, die zugleich Ereignisse der Wahrnehmung sind.

## Literatur

- Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Aus d. Ital. v. Davide Giuriato. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- — — : *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus d. Ital. v. Hubert Thüring. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Agger, Inger und Soren Buus Jensen: The Psychosexual Trauma of Torture. In: Wilson, J./Raphael, B. (Hrsg.): *International Handbook of Traumatic Stress Disorder*. New York: Plenum Press 1993, S. 685-703.
- Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke 2006.
- Albers, Irene und Anselm Franke (Hrsg.): *Animismus. Revisionen der Moderne*. Zürich: Diaphanes 2012.
- Ang, Ien: „Radikaler Kontextualismus und Ethnografie in der Rezeptionsforschung“, in: Hepp/Winter: *Kultur*, S. 61–79.
- — — : *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York/London: Routledge 1985
- Awan, Fatimah: *Young People, Identity and the Media. Youth in Southern England*. Online veröffentlicht unter: <http://www.artlab.org.uk/fatimah-awan-phd.htm>.
- Awan, Fatimah und David Gauntlett: „Creative and Visual Methods in Audience Research“, in: Nightingale: *Media Audiences*, S. 360-379.
- Barad, Karen: *Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit*. Ostfildern Hatje Cantz 2012.
- — — : „Queer Causation and the Ethics of Mattering“, in: Norren Giffney und Mira Hird (Hrsg.): *Queering the Nonhuman*. Aldershot/Burlington: Ashgate 2008, S. 311-338.
- — — : Meeting the *Universe Halfways. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke 2007.
- — — : „Posthuman Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“, in: *Signs* 28,3, 2003, S. 801–831.
- Barbash, Ilisa und Lucien Taylor: „Radically Empirical Documentary, an Interview with Judith and David MacDougall“, in: *American Anthropologist Journal* 98 (2), 1996 S. 371-387.
- Beckmann, Frida: „What is Sex? An Introduction to the Sexual Philosophy of Gilles Deleuze“, in: Frida Beckmann (Hrsg.): *Deleuze and Sex*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, S. 1-29.
- Bee, Julia: „Gewalt, Begehren, Differenz. Zu einer Politik der Wahrnehmung“. In: Jochem Kotthaus: *Sexuelle Gewalt im Film*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa 2015, S. 305-329.
- — — : „Szenen der Entmenschlichung. Zeitlichkeit, Folter und das Posthumane in *True Blood*“, in: Julia Bee, Reinhold Göring, Johannes Kruse und Elke Mühlleitner (Hrsg.): *Folterbilder und –narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Göttingen: V&R unipress 2013, S. 187–219.
- — — : „Folter und die Grenzen des Humanen. Über historische und aktuelle Konstellationen von Folter und Film“, in: Karsten Altenhain et al. (Hrsg.): *Wiederkehr der Folter?* Göttingen: V&R Unipress 2013, S. 166-226.

- — — : „Folterszenen und Narration im Film“, in: Reinhold Göring (Hrsg.): *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*. München: Fink 2011, S. 193-211.
- Bellour, Raymond: „Das Entfalten der Emotionen“, in: Matthias Brütsch et al. (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren 2005, S. 51–101.
- Belk, Russell W., Güliz Ger und Soren Askegaard: „The Fire of Desire: A Multisited Inquiry into Consumer Passion“, in: *Journal of Consumer Research* 30, 2003, S. 326-351.
- Bergson, Henri: *Schöpferische Evolution*. Aus d. Franz. übers. v. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner 2013.
- — — : „Die Wahrnehmung der Veränderung“, in: Ders.: *Denken und schöpferisches Werden*. Aus dem Franz. v. Leonore Kottje. Hamburg: EVA 1993, S. 149–179.
- — — : *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Meiner 1991.
- — — : *Die beiden Quellen der Moral und der Religion*. Olten: Walter 1989.
- — — : *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsstatsachen*. Jena: Eugen Diederichs 1920.
- Bernhardt-House, Philip A.: „The Werewolf as Queer, the Queer as Werewolf, and Queer Werewolves“, in: Noreen Giffney und Myra J. Hird (Hrsg.): *Queering the Non/Human*. Hampshire, Burlington 2008, S. 159-181.
- Bersani, Leo: „Pleasures of Repetition“. In: *The Freudian Body*. New York: Columbia University Press 1986, S. 51-78.
- Bird-David, Nurit: „Animismus‘ revisited: Personenkonzept, Umwelt und relationale Epistemologie, in: Franke/Albers: *Animismus*, S. 19-54.
- Blatt, Deborah: „Recognizing Rape as a Method of Torture“, in: *New York University Review of Law and Social Change*, 19. Jg., H. 4., 1992, S. 821-865.
- Bogue, Ronald: *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh: Edinburgh UP 2010.
- Boyer, Sabrina: „Thou Shalt Not Crave Thy Neighbor‘ - True Blood, Abjection, and Otherness“, in: *Studies in Popular Culture* 33,2, 2011, S. 21-43.
- Braidotti, Rosi: „The Politics of ‘Life itself‘ and New Ways of Dying“, in: Diana Coole und Samantha Frost (Hrsg.): *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*. Durham/London: 2010, S. 201–218.
- Braun, Christina von und Christoph Wulf: „Einleitung“, in: Diess. (Hrsg.): *Mythen des Blutes*. Frankfurt am Main 2007, S. 9-15.
- Bredenkamp, Horst: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.
- Brunner, Christoph: „‘Kon-/Disjunktion‘“, in: Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig (Hrsg.): *Inventionen 1*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 128 -130.
- Bremer, Helmut und Christel Teiwes-Kügler: „Die Gruppenwerkstatt. Ein mehrstufiges verfahren zur vertiefenden Exploration von Mentalitäten und Milieus“, in: Heiko Geiling (Hrsg.): *Probleme sozialer Integration. Agis-Forschung zum gesellschaftlichen Strukturwandel*. Münster: LIT 2003, S. 207-236.
- Brooker, Will: *The Audience Studies Reader*, New York/London: Routledge 2003.
- Burroughs, William: „Notes on Vaudeville Voice and the Cut Up Method“, in Leroi Jones (Hrsg.): *The Moderns: An Anthology of New Writing in America*. New York: Corinth 1963, S. 345-348.

- Brütsch Matthias et al.: *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005.
- Butler, Judith: „Sexualpolitik, Folter und säkulare Zeit“, in: Dies.: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Aus d. Amerik. v. Rainer Ansén. Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 99-128.
- — — : *Krieg und Affekt*. Herausgegeben und übersetzt v. Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch und Eva von Redecker. Zürich/Berlin: Diaphanes 2009.
- — — : *Die Macht der Geschlechternormen*. Aus d. Amerik. v. Karin Würdemann und Martin Stempfhuber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 281-324.
- — — : „Unbegrenzte Haft“, in: Dies.: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Aus d. Amerik. v. Karin Würdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- — — : *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus d. Amerik. v. Karin Würdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- — — : „Die ‚Frauen‘ als Subjekt des Feminismus“, in: dies.: *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus d. Amerik. v. Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Carrouges, Michel und Marcel Duchamp: *Les Machines Célibataires*. Editions du Chêne: Paris 1976.
- Chambers, Robert W.: The King in Yellow. F. Tennyson Neely, 1895, in: *American Supernatural Tales*, London: Penguin Classics 2007.
- Cherry, Brigid: „Before the Night is Through. True Blood as Cult TV“, in: Dies. (Hrsg.): *True Blood. Investigating Vampires and Southern Gothic*. New York: 2012, S. 3-21.
- Colebrook, Claire: *Sex after Life. Essays on Extinction, Vol 2*. Ann Arbor: Michigan Publishing 2014.
- — — : „Feminist Extinction“, in: Henriette Gunkel; Chrysanthi Nigianni und Fanny Söderbäck (Hrsg.): *Undutiful Daughters. New Directions in Feminist Thought and Practice*. New York: 2012, S. 71-83.
- — — : „Is Sexual Difference a Problem?“, in: Claire Colebrook (Hrsg.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh UP 2000, S. 110-127.
- Rebecca Coleman: *The Becoming of Bodies. Girls, Images, Experiences*. Manchester: Manchester UP 2009.
- Coleman, Rebecca und Jessica Ringrose (Hrsg.): *Deleuze and Research Methodology*. Edinburgh: Edinburgh UP 2013.
- — — : „Looking and Desiring machines: A Feminist Deleuzian Mapping of Bodies and Affects“, in: Diess.: *Methodology*.
- Collier, Robert: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York: Holt, Rinehart and Winston 1967.
- Creed, Barbara: „The Monstrous-Feminine. Horror, Theory, Film“, in: dies.: *Pandora's Box. Essays in Film Theory*. Melbourne 2004, S. 34–60.
- — — : „Dark Desires. Male Masochism in the Horror Film“, in: Steven Cohan und Ina Rae Hark (Hrsg.): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London, New York 1993, S. 118–133.
- Cussans, John: „Diagramm as thinking machine: Art as metapractice“. Online unter *Diagram Research Use and Generation Group*: <https://freefreeschool.wordpress.com/2012/07/08/diagram-research-use-and-generation-group/> (2012).
- da Landa, Manuel: „Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Form“, in: *Amerikastudien / American Studies* 45, 1 (2000), S. 33-41.

- Davis, Nick: *The Desiring Image. Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*. Oxford: Oxford University Press 2013.
- Debrix, François und Alexander D. Barber: *Beyond Biopolitics. Theory, Violence, And Horror in World Politics*. London 2012.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. Aus d. Franz. v. Joseph Vogl. München: Fink 2007
- — — : *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007.
- — — : „Die Immanenz: Ein Leben,“ in: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1995*. Hrsg. V. David Lapoujade. Aus dem Franz. v. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 365-370.
- — — : „Was ist der Schöpfungsakt?“, in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1995*. Hrsg. v. David Lapoujade, aus d. Franz. übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 298-308.
- — — : „Gilbert Simondon, das Individuum und seine physikobiologische Genese“, in: Ders.: *Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953-1974*, S. 127-132.
- — — : *Die Methode der Dramatisierung*, aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer. In: Gilles Deleuze: *Die einsame Insel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 139–170.
- — — : „Der Begriff der Differenz bei Bergson“, in: Ders.: *Einsame Insel*, S. 44-75.
- — — : *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- — — : *Kritik und Klinik*. Aus d. Franz. übers. v. Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- — — : *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Aus d. Franz. übers. v. Ulrike Christians und Ulrike Bokelman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- — — : *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Aus d. Franz. übers. v. Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- — — : *Lust und Begehren*. Aus d. Franz. v. Henning Schmidgen. Berlin: Merve 1996.
- — — : *Logik der Sensation*, aus d. Franz. übers. v. Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink 1995.
- — — : *Unterhandlungen. 1972-1990*. Aus d. Franz. V. Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- — — : *Die Logik des Sinns*. Aus d. Franz. übers. v. Bernhard Dieckmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993
- — — : *Foucault*. Aus d. Franz. v. Herman Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- — — : „Was ist ein Dispositiv?“, in: Francois Ewald und Bernhard Waldenfels (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 153-162.
- — — : *Proust und die Zeichen*. Aus d. Franz. übers. v. Henriette Beese. Frankfurt am Main: Ullstein 1978.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*. Aus dem Franz. übers. v. Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- — — : *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Aus d. Franz. v. Gabriele Rieke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992.
- — — : *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- — — : *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.



- Deleuze, Gilles und Claire Parnet: *Dialoge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Deligny, Fernand: *Ein Floß in den Bergen. Neben Kindern leben, die nicht sprechen. Chronik eines Versuchs*. Berlin: Merve 1980.
- Dertnig, Carola: Villach/Vienna, March 16, 2011“, in: Tom Holert und Carola Dertnig (Hrsg.): *Troubling Research: Performing Knowledge in the Arts*. Berlin: Sternberg Press 2014, S. 252-329.
- Diaz, Gene: „Artistic Inquiry: On Lighthouse Hill“, in: Bagley/Cancienne: *Dancing the Data*, S. 147- 161.
- Di Blasi, Luca: *Der weiße Mann. Ein Anti-Manifest*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte 1*. Aus d. Franz. v. Markus Sedlaczek. München: Fink 2011.
- — — : *Das Nachleben der Bilder*. Aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.
- — — : *Der Mensch, der in der Farbe ging*. Aus d. Franz. v. Wiebke-Marie Stock. Zürich: Diaphanes 2009.
- Dietze, Gabriele: „Ödipus Schwarz/Weiß. Der ‚Rape-Lynching-Komplex‘ als soziale Pathologie“ in: Christina von Braun, Dorothea Dornhof und Eva Johach (Hrsg.): *Das Unbenusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 281–300.
- Doruff, Sher: „Hi Res ZeneZ and the ReadShift Boom!“, in: *Inflexions Journal for Research Creation Transversal Fields of Experience*, 4, 2010, S. 1-32.
- — — : „Diagrammatic Praxis“, in: *Research Catalog. An International Database for artistic Inquiry*, abrufbar unter: <http://www.researchcatalogue.net/view/?weave=6622>.
- Du Toit, Louise: „Feminismus und die Ethik der Versöhnung“. In: *Mittelweg* 36, Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 16. Jg., H. 3, 2007, S. 4-30,
- Dyer, Richard: „It´s in his Kiss! Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism“, in: Ders.: *The Culture of Queers*. London/New York 2002, S. 70-89.
- — — : „Coloured White, Not Coloured“, in: Ders.: *White*. New York/London: Routledge 1997, S. 41-81.
- Edwards, Alice: „The ‚Feminization‘ of Torture Under International Human Rights Law, in: *Leiden Journal of International Law*, 19. Jg., H. 2, 2006, S. 341-391
- Egert, Gerko: *Berührungen. Haptische und affektive Beziehungen im zeitgenössischen Tanz*, unv. Dissertation.
- — — : „The Fault Lines: The Future (Im-)Perfect of Melancholia and Movement“, in: Vassilis Noulas, Adam Czirák, Natascha Siouzouli (Hrsg.): *Melancholy and Politics, Magazine for Live Arts Research*, Athen, November 2013, S. 16–21
- Egert, Gerko, Herdis Hagen, Oliver Powalla und Stephan Trinkaus „Praktiken der Nichtmännlichkeit – Prekär-Werden Männlicher Herrschaft im ländlichen Brandenburg“, in: Alexandra Manske und Katharina Pühl (Hrsg.): *Prekarisierung zwischen Anomie und Normalisierung. Geschlechtertheoretische Bestimmungen*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2010, S. 186-209.
- Elliott-Smith, Darren: „The Homosexual Vampire as Metaphor for...the Homosexual Vampire? True Blood, Homonormativity and Assimilation“, in: Brigid Cherry (Hrsg.): *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*. New York 2012, S. 139-156.

- Engell, Lorenz: *Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts - Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht*. In: Ilka Becker u.a. (Hrsg.): *Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?* München: Fink 2008, S. 75-92.
- Erickson, Gregory: „Drink in Remembrance of Me: Blood, Bodies and the Divine Absence in True Blood“, in: Cherry, Brigid: *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*. New York 2012, S. 74-89
- Fanon, Frantz: *Schwarze Haut und weiße Masken*. Frankfurt am Main 1985.
- Finley, Susan: „Women Myths teacher Self-Images and Socialization to Feminine Stereotypes“, in: Carl Bagley und Mary Beth Cancienne: *Dancing the data*. New York u.a. 2002, S. 162-176.
- Fiske, John: „Augenblicke des Fernsehens. Weder Text noch Publikum“, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel /Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: DVA 2008, S. 234-253.
- — — : „Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur“, in: Andreas Hepp und Rainer Winter (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: VS 2008, S. 41-60.
- — — : „Audiencing: A Cultural Studies Approach to Watching Television“, in: *Poetics* 21, 1992, S. 345-359.
- Foucault, Michel: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität 1. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*. Herausgegeben von Michel Sennelart. Aus d. Franz. übers. v. Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- — — : *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität*, aus d. Franz. übers. v. Jürgen Schröder. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- — — : *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975-76*. Aus d. Franz. v. Michaela Ott. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999
- — — : *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Aus d. Franz. übers. v. Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- — — : *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus d. Franz. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Fuller, Matthew: *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge, Mass./London: MIT Press 2005.
- Gibbs, Anna: „Affect Theory and Audience“, in: Virginia Nightingale (Hrsg.): *The Handbook of Media Audiences*, Chichester: Wiley-Blackwell 2011, S. 251–266.
- Gil, José: „The Dancer’s Body“, in: Brian Massumi (Hrsg.): *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, London / New York: Routledge 2002, S. 117–127.
- Görling, Reinhold: *Szenen der Gewalt. Folter und Film von Rossellini bis Bigelow*. Bielefeld: Transcript 2014.
- Grimshaw, Anna und Amanda Ravetz: *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana UP 2010.
- Grosz, Elisabeth: „Identity and Individuation. Some Feminist Reflections“, in: Arne de Boever u.a. (Hrsg.): *Gilbert Simondon: Being and Technology*. Edinburgh: Edinburgh UP 2012, S. 37-56.
- — — : *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham / London: Duke University Press 2011.

- — — : *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia UP 2008,
- — — : *Time Travels. Feminism, Nature, Power*. Durham: Duke University Press 2005
- — — : „A Thousand Tiny Sexes. Feminism and Rhizomatics“, in: Constantin Boundas und Dorothea Olkowski (Hrsg.): *Deleuze and the Theatre of Philosophy*. New York/London: Routledge 1994.
- Guattari, Félix: *Schizoanalytic Cartographies*. Aus d. Franz. v. Andrew Goffey, London u.a.: Bloomsbury 2013.
- — — : *Die drei Ökologien*. Wien: Passagen 2012.
- — — : „Microphysics of Power/Micropolitics of Desire“, in: Gary Genosko (Hrsg.): *The Guattari Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers 1996, S. 172-181.
- — — : *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Aus dem Franz. ins Engl. übers. v. Paul Bains und Julian Pefanis. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1995.
- Guattari, Félix und Aljoscha Weskott: *Die Couch des Armen*. Berlin: B\_Books 2001.
- Halberstam Judith und Ira Livingston: „Introduction. Posthuman Bodies“, in: Diess. (Hrsg.): *Posthuman Bodies*. Bloomington 1995.
- Halberstam, Judith: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham/London: Duke UP 1992.
- Hall, Stuart: „Encoding/Decoding“, in: Simon During (Hrsg.): *The Cultural Studies Reader*. New York/London: Routledge 2007, S. 477–486.
- Hansen, Mark B.: *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*. Chicago: University of Chicago Press 2015.
- Hansen, Miriam: *Babal and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard 1994.
- Haraway, Donna: *When Species Meet*. Minneapolis/London: Minneapolis UP 2008
- Haraway, Donna: „Race. Universal Donors in a Vampire Culture. It’s all in the Family: Biological Kinship Categories in the Twentieth-Century United States“, in: Dies.: *The Haraway Reader*. London, New York 2004, S. 252-293.
- — — : „Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Elvira Scheich (Hrsg.): *Vermittelte Weiblichkeit. Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburger Edition: Hamburg 1996, S. 217-248.
- — — : „The Promises of Monsters: A Regenerative Politics of the Inappropriate/d Others“, in: Dies.: *The Haraway Reader*. New York/London: Routledge 2004, S. 63-124.
- Haraway, Donna und Nicholas Gane: „When We Have Never Been Human, What Is to Be Done? Interview with Donna Haraway“ in: *Theory, Culture & Society*, 23, 135, 2006, S. 135–158.
- Harris Charlaine: *Dead and Gone*. New York 2009.
- — — : *Dead to the World*. New York 2004.
- — — : *Dead as a Doornail*. New York 2005.
- — — : *Harris Club Dead. The Southern Vampire Mysteries*. New York 2003.
- — — : *Dead until Dark*. New York 2001.

- Hugger, Kai-Uwe: „Uses-and-Gratification-Approach und Nutzeransatz“, in: Uwe Sander, Friederike von Gross und Kai-Uwe Hugger: *Handbuch Medienpädagogik*, Wiesbaden: VS 2008, S. 173–178.
- Hughes, Jason (Hrsg.): *Sage Visual Methods*. Los Angeles: Sage 2012.
- Hultman, Karin und Hillevi Lenz Taguchi: „Challenging anthropocentric analysis of visual data: a relational materialist methodological approach to educational data“, in: *International Journal of Qualitative Studies in Education* 23 (5), 2010, S. 525–542.
- Ingold, Tim: *Being Alive. Essays on Knowledge, Movement and Description*. New York/London 2011.
- — — : *Lines. A Brief History*. New York/London: Routledge 2007.
- — — : *Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot*. Burlington: Ashgate 2008.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Stuttgart: UTB 1994.
- James, William: *Pragmatismus und radikaler Empirismus*. Aus d. Engl. übers. v. Übersetzt von Claus Langbehn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- — — : *Der Pragmatismus. Ein neuer Name für alte Denkmethode*. Meiner: Hamburg 1994, S. 93
- — — : *Essays in Radical Empiricism*. London, New York, Bombay, Calcutta: Longman, Green and Co., 1912.
- — — : *The Meaning of Truth: a Sequel to Pragmatism*. New York: Greenwood, 1986.
- — — : *A Pluralistic Universe*. London, New York, Bombay, Calcutta: Longman, Green and Co., 1909.
- — — : „The Stream of Consciousness“, in: William James: *Psychology*. New York: Henry Holt 1893, S. 151–175.
- — — : *The Principles of Psychology*. New York: Henry Holt 1890.
- Jenkins, Henry: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York/London: Routledge 1992.
- Kappeler, Florian und Sophia Könnemann: „Jenseits von Mensch und Tier. Science Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman ‚Die Abschaffung der Arten‘“, in: *ZfM*, 4,1, 2011, S. 38-47.
- Kavka, Misha: *Reality Television, Affect and Intimacy. Reality Matters*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982
- Lapoujade, David: „From Transcendental Empiricism To Worker Nomadism: William James“, in: *Pli* 9 (2000), S. 190-199.
- Lauper, Anja: *Die phantastische Seuche. Episoden des Vampirismus im 18. Jahrhundert*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 8
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010
- — — : *Die Hoffnung der Pandora*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Leavy, Patricia: *Method Meets Art: Arts Based Research*. New York: The Guilford Press 2008.
- Leeb, Susanne: *Materialität der Diagramme*. Berlin: B\_Books 2012.
- Lenz Taguchi, Hillevi: „A diffractive and Deluzian approach to analysing interview data“, in: *Feminist Theory* 13 (3), 2012, S. 265–281.

- Löffler, Petra: *Effacement. „Zur Auslöschung des Gesichts bei Gilles Deleuze“*, in: *Interjekte 4 Gesichtsaufösungen*, hrsg. v. Mona Körte und Judith Elisabeth Weiss, Berlin 2013, S. 87-96.
- Loza, Susanna: „Vampires, Queers, and other Monsters: Against the Homonormativity of *True Blood*“, in: Gareth Schott und Kristine Moffat (Hrsg.): *Fanpires: Audience Consumption of the Modern Vampire*. Washington 2011, S. 91-117.
- Lury, Cecilia und Nina Wakeford (Hrsg.): *Inventive Methods. The Happening of the Social*. New York/London: Routledge 2012.
- Mbembe, Achille: „Necropolitics“, in: Stephen Morton und Stephen Bygrave (Hrsg.): *Foucault in an Age of Terror. Essays on Biopolitics and the Defence of Society*. Hampshire, New York 2008.
- MacCormack, Patricia: „*Posthuman Ethics. Embodiment and Cultural Theory*“. Aldershot/Burlington 2012.
- — — : *Cinesexuality*. Farnham u.a.: Ashgate 2008.
- MacDougall, David: „Anthropological Film Making: An Empirical Art“, in: Eric Margolis und Luc Pauwels (Hrsg.): *Sage Handbook of Visual Research Methods*. Beverly Hills 2011, S. 99-113.
- — — : „Gardners Bliss“, in: Ilisa Barbash und Lucien Castaing Taylor: *The Cinema of Robert Gardner*. Oxford/New York 2007, S. 153-173
- Maeder, Dominik: „Transfusionen des Humanen. Zur visuellen Poetik des Blutes in Dexter und True Blood“, in: Vittoria Borsó (Hrsg.): *Wissen und Leben - Wissen für das Leben: Herausforderungen einer affirmativen Biopolitik*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 321–334.
- Martschukat, Jürgen: „Lynching und Todesstrafe in den USA im frühen 20. Jahrhundert“, in: Thomas Weitin (Hrsg.): *Wahrheit und Gewalt: der Diskurs der Folter in Europa und den USA*. Bielefeld 2011, S. 209-222.
- Manning, Erin: *Always More Than One: Individuation's Dance*. Durham and London: Duke University Press 2013.
- — — : *7 Propositions for the Impossibility of Isolation or, the Radical Empiricism of the Network*. <http://eipcp.net/transversal/0811/manning/en>. Eipcp 2011 (8. August 2014).
- — — : *Relationescapes. Movement, Art, Philosophie*. Cambridge (Ma)/London: MIT 2009.
- — — : „Engenderings: Gender, Politics, Individuation“, in: *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2007.
- Manning, Erin und Brian Massumi: *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*. Minnesota: University of Minnesota Press 2014.
- Laura Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham/London: Duke 2000.
- Massumi, Brian: *What Animals Teach us About Politics*, Durham und London: Duke 2014
- — — : „Konjunktion, Diskunktion, Gabe“, in: *Inventionen 1*, 2011, S. 131–142,
- — — : *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge and London: MIT Press, 2011.
- — — : „National Enterprise Emergency: Steps Toward an Ecology of Powers“, in: *Theory, Culture & Society* 26, 153, 2009, S. 124–185.
- — — : *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham und London: Duke UP 2002.
- — — : *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, Massachusetts / London: MIT University Press 1992.

- — — : *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, aus d. Engl. v. Claudia Weigel. Berlin: Merve 2010, S. 105-129.
- — — : „The Future Birth of the Affective Fact: The Political Ontology of Threat“, in: Melissa Gregg und Gregory G. Seigworth (Hrsg.): *The Affect Theory Reader*. Durham / London: Duke University Press: 2010, S. 52–70.
- — — : „On Critique“, in: *Inflexions 4, Transversal Fields of Experience*, 2010, S.337-340.
- Massumi, Brian, Jason Nguyen und Mark Davis: „Interview“, in: *Manifold: Forms of Time*, 2, 2008, 17-30.
- Mazzei, Lisa A.: „Thinking data with Deleuze“, in: *International Journal in Qualitative Studies in Education* 23 (5), 2010, 511–523.
- McKenzie, Jon: „Abu Graib und die Gesellschaft des Spektakels der Matern“, in: Julia Bee, Reinhold Göring, Johannes Kruse und Elke Mühlleitner (Hrsg.): *Folterbilder und –narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Göttingen: V&R unipress 2013, S. 251–275.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*. München: Fink 1986.
- Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus 2000 und Jean-Louis Baudry: „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, in: *Film Quarterly* 28 (2), 1974.
- Meuser, Michael: „Geschlecht“. In: Christian Gudehus (Hrsg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013.
- Mitchell, William J.T.: *Cloning Terror. The War of Images 9/11 to the Present*. Chicago, London: 2011
- — — : *Bildtheorie*. Hrsg. v. Gustav Frank, aus d. Amerik. übers. v. Heinz Jatho u.a.. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Meurer, Hans: *Die Engel der Finsternis. Der dunkle Mythos von Blut, Lust und Tod*. Freiburg 2001
- Mjaaland, Thera: „Traversing Art Practice and Anthropology. Notes on Ambiguity and Epistemological Uncertainty“, in: Arndt Scheider und Christopher Wright: *Anthropology and Art Practice*. New York/London: Bloomsbury 2013, 53-62.
- Morley, David: *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*. Sussex: Comedia 1992
- Morrison, Toni: *Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.
- Muhle, Maria: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguihelm*. Bielefeld: Transcript 2008.
- Mullarkey, John: „Life, Movement and the Fabulation of the Event“, in: *Theory Culture & Society*, Vol. 24 (6) 2007, S. 53-70.
- Nowak, Manfred: *Folter. Die Alltäglichkeit des Unfassbaren*. Wien: Kremayer & Scheriau 2012.
- O’Neill, Maggie: „Transnational Refugees: The Transformative Role of Art?“, in: *Forum Qualitative Sozialforschung*, Vol 9 (2), 2008: online abrufbar: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/403>.
- — — : „Feminist Knowledge and Socio-Cultural Research. Ethnomimesis, Feminist Praxis and the Visual Turn“, in: Tim Edwards (Hrsg.): *Cultural Theory*. Los Angeles/London: Sage 2007, S. 211-230.
- Otto, Isabell: *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*. Bielefeld: Transcript 2008.

- Parisi, Luciana: „Speculation. A Method for the Unattainable“, in: Cecilia Lury und Nina Wakeford (Hrsg.): *Inventive Methods. The Happening of the Social*. New York/London: Routledge 2012, S. 232-244.
- — — : „The Adventure of a Sex“. In: Chrysanthi Nigianni, Merl Storr (Hrsg.): *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh 2009, S. 72-91.
- — — : *Abstract Sex: Philosophy, Bio-Technology and the Mutations of Desire*, New York: Continuum 2004.
- Pink, Sarah: *Advances in Visual Methodology*. Los Angeles: Sage 2012
- — — : *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London: Sage 2007.
- Puar, Jasbir: „Queere Zeiten, terroristische Assemblagen“, in: Gabriele Dietze et al. (Hrsg.): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 271-294.
- — — : *Terrorist Assemblages*. Durham: Duke University Press 2007.
- Puar, Jasbir und Amit Rai: „Monster, Terrorist, Fag: The War on Terrorism and the Production of Docile Patriots“ in: *Social Text* 72, Vol 20, 2002, S. 117-148.
- Radcliff, Janice: „Women read the Romance: The Interaction of Text and Context“, in: *Feminist Studies*, Vol. 9, No. 1 1983, S. 53-78.
- Rai, Amit S.: „Here We Accrete Durations: Toward a Practice of Intervalls in the Perceptual Mode of Power“, in: Patricia Ticineto Clough und Craig Willse (Hrsg.): *Beyond Biopolitics. Essays on the Governance of Life and Death*. Durham/London: Duke 2011, S. 306-331.
- Ravetz, Amanda: „Both Created and Discovered. A Case for Reverie and Play“, in: Ingold: *Redrawing Anthropology*, S. 157-176.
- Reichert, André: *Diagrammatik des Denkens. Descartes und Deleuze*. Bielefeld: Transkript 2013.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Rizzo, Teresa: *Deleuze and Film. A Feminist Introduction*. New York und London: Continuum 2012.
- Rodda, Matt: „The Diagrammatic Spectator“, in: *Ephemera. Theory and Politics in Organization*, Vol 14 (2), S. 221-244.
- Rose, Gillian: *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Beverly Hills: Sage 2011.
- Ruthner, Clemens: „Sexualität, Macht, Tod/t. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus“, in: *Kakanien Revisited, digitales Themenheft Vampirismus*, S. 2.
- Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*. München: Fink 2003.
- Schmidgen, Henning: *Bruno Latour zur Einführung*. Hamburg: Junius 2011.
- — — : *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München: Fink 1997.
- Schneider, Arndt: „Expanded Visions: Rethinking Anthropological Research and Representation through Experimental Film“, in: Tim Ingol (Hrsg.): *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Burlington: Ashgate 2010, S. 179-194.
- Schneider, Arndt und Christopher Wright: *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford: Berg 2010.

- Schwab, Gabriele: „Tödliche Intimität. Zur Psychologie der Folter“, in: Reinhold Göring (Hrsg.): *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*. München: Fink 2011, S. 63-84.
- Seghal, Melanie: „Wo anfangen? Wie überschreiten? William James und die Phänomenologie“, in: *Journal Phänomenologie. Phänomenologie und Pragmatismus* 32 (2009), S. 9-20
- Seier, Andrea: „Die Macht der Materie. What else is new?“, in: *Dokument und Dokumentarisches, ZFM* 2 2014, S. 186-191.
- — — : „Un/Verträglichkeiten: Latours Agenturen und Foucaults Dispositive“, in: Tobias Conradi, Heike Derwanz und Florian Muhle (Hrsg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*. München: Fink 2011, S. 151-172.
- — — : *Remedialisierung. Die Performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster u.a.: Lit 2007.
- Simondon, Gilbert: *Die Existenzweise technischer Objekte*. Aus d. Franz. übers. v. Michael Cuntz. Zürich: Diaphanes 2012.
- — — : „Form, Information, Potential“, in: Ilka Becker, Michael Cuntz und Michael Betzel: *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film Literatur und Philosophie*, München: Fink 2011, S. 221-248.
- — — : „Das Individuum und seine Genese“, aus d. Franz. übers. v. Julia Kursell und Armin Schäfer, in: Claudia Blümle und Armin Schäfer (Hrsg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*. Zürich: Diaphanes 2007, S. 29–45.
- — — : *L'individuation psychique et collective*. Aubier: Paris 1989.
- Skeggs, Beverly, Nancy Thumin und Helen Wood: „Oh Goodness, I am watching Reality TV: How Methods make Class in Audience Research“, in: *European Journal of Cultural Studies*, Vol 11 (19) 2008, S. 5-24.
- Smith, Daniel: „Deleuze on Bacon: „Three Conceptual Trajectories in ‚The Logic of Sensation‘“, in: Ders.: *Essays on Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh UP 2012, S. 222-234.
- Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley u.a.: Univ. of California Press 2004.
- Solhdju, Katrin: „Self-Experience as an Epistemic Activity: William James and Gustav Theodor Fechner“, in: Katrin Solhdju (Hrsg.): *Introspective Self-Rapports. Shaping Ethical and Aesthetic Concepts 1850-2006*. Preprint 322. Berlin: MPIWG, 2006, S. 39-50.
- Stauff, Markus: *Das neue Fernsehen: Machtanalyse, Gouvernamentalität und digitale Medien*. Münster: LIT 2005, S. 85-108.
- Stengers, Isabell: „Die Wissenschaft unter dem Zeichen des Ereignisses“, in: Dies.: *Die Erfindung der modernen Wissenschaften*. Frankfurt: Campus 1997.
- Stern, Daniel: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Aus dem Amerik. übers. v. Wolfgang Krege. Stuttgart: Klett-Cotta 1992 (2007).
- Taylor, Carol A.: „Mobile Sections and Flowing Matter in Participant-Generated Video: Exploring a Deleuzian Approach to Visual Sociology“, in: Coleman/Ringrose: *Methodologies*, S. 42-61.
- Taylor, Lucien: „Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies“, in: *Transition* 69, 1996, S. 64-88.



- Thiele, Kathrin: „Ethos of Diffraction: New Paradigms for a (Post)humanist Ethics“, in: Parallax, Vol. 20, Nr. 3, 2014, S. 201-216.
- Thonhauser, Johannes: „Zivilisierte Außenseiter. Soziologische Betrachtungen zum Vampirbild in einigen neueren Film- und Fernsehproduktionen“, in: Christina Feichtinger und Theresia Heimerl (Hrsg.): *Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse in Film und TV*. Marburg 2011, S. 45-62, S. 46.
- Vaughan, Kathleen: „Pieced Together. Collage as an Artist’s method for interdisciplinary research“, in: *Journal for qualitative Methods* 4 (1), 2004, S. 1-21.
- Whitehead, Alfred North: *Abenteuer der Ideen*, aus dem Englischen von Eberhard Bubser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- — — : *Modes of Thought*. New York: The Free Press 1986.
- — — : *Process and Reality. An Essay in Cosmology*. New York: The Free Press 1978.
- — — : *Adventures of Ideas*. New York: The Free Press 1967.
- Williams, Linda: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, in: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genres Reader 3*. Austin: University of Texas Press 2003, S 141–159.
- Winter, Rainer: „Cultural Studies“, in: Ruth Ayaß und Jörg Bergmann: *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 423-434.
- Wölte, Teresa: „Von Lokal nach International und zurück: Gewalt gegen Frauen und internationale Menschenrechtspolitik“, in: Dackweiler, R.-M./Schäfer, R. (Hrsg.): *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*. Frankfurt am Main: Campus 2002, S. 221-248.
- Wrann, Alfons: „Historie und Aberglaube – Anspruch und triviale Unterhaltung. Überblick über die Kultur- und Filmgeschichte des Vampirs“, in: Theresia Heimerl und Christian Feichtinger (Hrsg.): *Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse in Film und TV*. Marburg 2011, S. 12-30.
- Young, Lorraine und Hazel Barrett: „Adapting Visual Methods: Action Research With Kampala Street Children“, in: *Area* 33 (2) 2001, S. 141-152.
- Alecia Youngblood Jackson: „Data-as-machine: A Deleuzian becoming“, in: Coleman/Ringrose: *Methodology*, S. 111-124.
- Zdebik Jakub: *Deleuze and the Diagram. Aesthetic Threads in Visual Organization*. London: Continuum 2012.

## Vorveröffentlichungen

Teile von Kapitel 6 wurden bereits veröffentlicht als:

Julia Bee: „Gewalt, Begehren, Differenz. Zu einer Politik der Wahrnehmung“. In: Jochem Kotthaus: *Sexuelle Gewalt im Film*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa 2015, S. 305-329.

Teile von Kapitel 3 wurden bereits veröffentlicht als:

Julia Bee: „Szenen der Entmenschlichung. Zeitlichkeit, Folter und das Posthumane in *True Blood*“, in: Julia Bee, Reinhold Göring, Johannes Kruse und Elke Mühlleitner (Hrsg.): *Folterbilder und –narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Göttingen: V&R unipress 2013, S. 187–219.