

Rezension zu

Anna Powell, Deleuze, Altered States and Film.

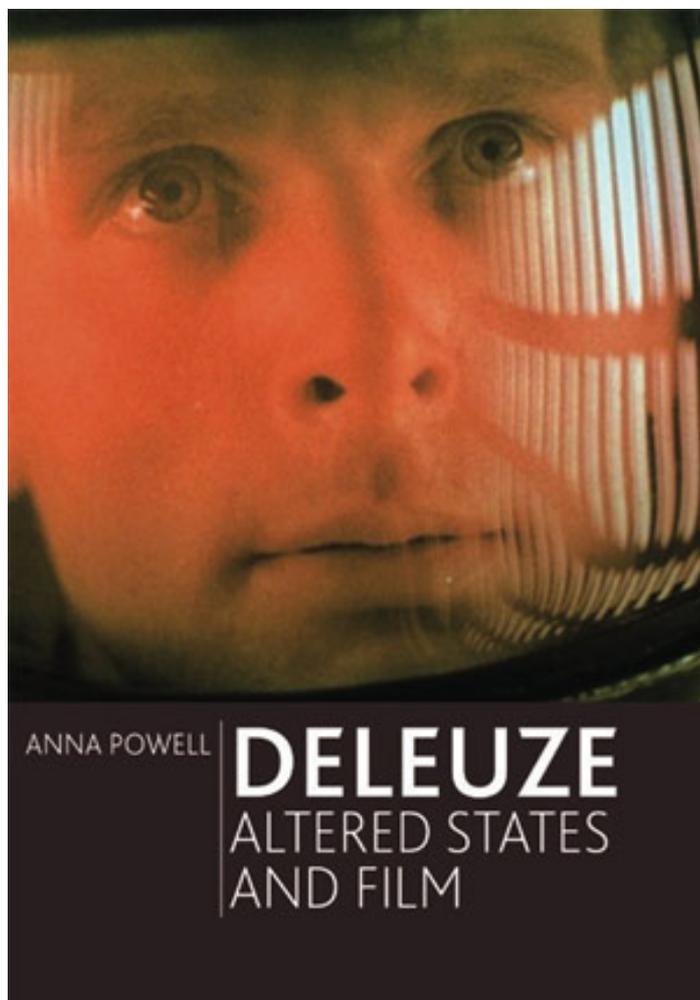
Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
ISBN 978-0-7486-3282-4. 224 S., € 59,99.

von **Valerie Deifel**

Der Bezug des Titels auf Ken Russells Film *Altered States* (1980) steckt ein Modell von Kino ab, das - wie Eddie Jessups Selbstversuch mit halluzinogenen Substanzen im Deprivationstank - einen veränderten Bewusstseinszustand auslösen kann, der sich als bleibender Eindruck in die Realitätswahrnehmung einschreibt. Die Filmwissenschaftlerin Anna Powell ist am English Research Institute der Manchester Metropolitan University für den Forschungsschwerpunkt zu Gilles Deleuze verantwortlich und Herausgeberin des [Online-Magazins A/V](#).

Bereits in *Deleuze and the Horror Film* (2005) widmete sich Powell der Affekttheorie. Ihre Deleuze-Rezeption verankert Powell im angloamerikanischen Raum neben David N. Rodowick (*Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997), Steven Shaviro (*The Cinematic Body*, 1993) und Barbara Kennedy (*Deleuze and Cinema*, 2000), und fügt ergänzend ihre Repräsentationsanalyse von wahnhaften Bewusstseinszuständen im Film hinzu.

Die spinozistische/Bergson'sche Affektphilosophie Deleuzes, die von einer "Ebene der Immanenz" [\[1\]](#) eines Bilderuniversums ausgeht, dient Powell dazu, Darstellungen im Film mit einer Empfindungsübertragung auf ein Publikum zu vermitteln und die Intensitäten der Gemütsbewegung in einen Stimulus für theoretische Konzeptionen zu verwandeln. Die affektive Qualität des Bildes ist in der Zeitspanne zwischen quantitativ-organisierter Wahrnehmung und Aktion wirksam und kann durch ein filmästhetisches Hervorheben von Zeitlichkeit gefördert wer-



den. Weiters soll die Thematisierung des Affekts eine subjektzentrierte Wahrnehmung aufheben, indem im Affekt Objekt- und Subjektposition zusammenfallen.

Angelehnt an *Qu'est-ce que la philosophie?* (Deleuze/Guattari, 1991) konstituiert Powell die Verbindung zwischen Theorie und Praxis, zwischen philosophischem Konzept und filmischem Affekt. Dieses Verhältnis wird einerseits extrinsisch auf verschiedenen Ebenen behandelt, andererseits durch gemeinsame Begriffe als eine Schnittmenge ineinander verzahnt. Dadurch soll sich eine interdisziplinäre Assemblage formen, die Betrachtungen der Psychologie, Philosophie, Ästhetik sowie der Film- und Kulturwissenschaft berücksichtigt. Powells Filmauswahl schließt sowohl Hoch- als auch Populärkultur ein und will damit den französischen Theorie-Import im Unter-

schied zur Screen Theory der 1970er und 1980er Jahre einem breiteren Publikum zugänglich machen. Entgegen dem kognitivistischen Ansatz von David Bordwell und Noël Carroll soll Filmerfahrung nicht lösungsorientiert und formalistisch beschrieben werden, sondern mit Deleuze das Potential von anarchischen Strukturen einer derangierten Sinnes- und Verstandeswelt hervorgehoben werden. Demgemäß untersucht Powell Filmszenen, die auf eine affektive Beeinflussung durch Repräsentation von 'altered states' abzielen und damit verfestigte Wahrnehmungsstrategien des/der Rezipienten/-in verrücken. In vier gleichrangigen Abschnitten widmet sich Powell der filmischen Simulation von Traum-, Drogen-, Körper- und Zeitwahrnehmung.

Da Powell dem Kino zugesteht, Träume nicht bloß darzustellen, sondern zu erzeugen, lässt sich die Kinetographie als Deleuze'sche 'Wunschmaschine' des Unbewussten beschreiben. Während die Psychoanalyse Sigmund Freuds mit den Symboliken der Traumdeutung 'Reterritorialisierungen' der Repräsentation eines Bewusstseins bemüht, folgt die 'Schizo-Analyse' Deleuzes und Félix Guattaris in *L'Anti-Œdipe* (1972) den 'deterritorialen' Fluchtlinien einer maschinenhaften Psyche. [2] In diesem Sinn müsse das Kino nicht erst in sprachliche Konzepte übertragen werden, es diene vielmehr als Apparatur zur Deterritorialisierung von Wahrnehmung. Powell versucht über die Schizo-Analyse die Repräsentation von diffusen Bewusstseinszuständen zu fassen, aber auch die affektive Beteiligung des Betrachters. Weiters wird ein 'abnormes' Bewusstsein demgemäß nicht mehr pathologisierend eingegrenzt, sondern positiv in ein breiteres Spektrum der Sinneswahrnehmungen und Empfindungen gewendet.

Die Darstellung von Traumzuständen im Film unterscheidet Deleuze in *Cinéma 2* (1985) mit Rekurs auf Henri Bergson von Erinnerungsbildern, die bewusst aufgerufen oder durch einen Reiz bedingt werden, während der Träumende nur eine lose Verknüpfung

mit inneren und äußeren Empfindungen wahrht. Die filmische Gestaltung eines Traumes, z. B. mittels Montage oder Spezialeffekten, grenzt die Realität eines Traumzustandes von der Wachheit eines/einer Träumenden ab. Der "implizite Traum" hingegen verlagert diese Perspektive des/der Träumenden in eine "Bewegung der Welt". [3] So scheinen in den verzauberten Welten der Filmmusicals der 50er Jahre die Handlungen der tanzenden und singenden Protagonisten auf den ersten Blick einer sensomotorischen Logik zu entsprechen, es handelt sich jedoch um deren Übersteigerung: reine akustische und optische Situationen, verflachte "Klischeebilder" oder "Ansichtskarten". [4] Filmträume als "dream machines" (S. 16) spezifiziert Powell anhand der Traumlogiken des surrealistischen Films, der Trance-Filme Maya Derens, der "waking dreams" (S. 32) bei David Lynch und der magischen Welt in der Filmoper *The Tales of Hoffmann* (1951) von Michael Powell und Emeric Pressburger.

Die "Pharmako-Analyse" (S. 54) ist eine weitere Umkehrung der psychoanalytischen Methode, mit der Deleuze und Guattari in *Mille plateaux* (1980) drogeninduziertem Bewusstsein Rechnung tragen wollen. Ihre theoretische Reflexion verwebt Powell in diesem Abschnitt mit beschreibenden Sequenzen aus Russells *Altered States*, in dem psychische Veränderungen durch chemische Substanzen buchstäblich an einer körperlichen Mutation sichtbar werden. Powell argumentiert, dass auch Filme, in denen optische und akustische Transgressionen repräsentiert werden, materielle Spuren bei dem/der ZuschauerIn hinterlassen: "Wenn Drogenexperimente jeden gezeichnet haben, auch diejenigen, die keine Drogen nehmen, so deshalb, weil sich dadurch die Wahrnehmungskoordinaten von Raum und Zeit geändert haben und uns in ein Universum von Mikro-Wahrnehmungen führen [...] [5]. Weiters verweist Powell auf den Begriff des mentalen "Knacks" [6] von Francis S. Fitzgerald, welchen Deleuze auf den von Alkoholsucht gezeichneten Körper anwendet, und stützt darauf ihre Untersuchungen von *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) und

Requiem for a dream (Darren Aronofsky, 2000). Der Riss befindet sich haarfein an der Oberfläche, setzt sich aber in die Tiefe des Körpers beschädigend fort, thematisiert damit die Grenze zwischen ausführendem Experiment und distanzierter Interpretation. Durch künstlerische Verfahren kann an der Bewusstseinsweiterung folglich (nur) oberflächlich teilgenommen werden.

Körperbilder, welche sich durch Film destabilisieren lassen, vergleicht Powell mit dem "organlosen Körper" [7] aus *Mille plateaux*, einem physikalisch-entgrenzten Körper, der nicht den Organen eine Absage erteilen will, sondern der Gliederung des Organismus. Der organlose Körper situiert sich in der anorganischen, virtuellen Sphäre des Affekts und wird von Powell mit der mentalen Dimension des Kinos in *Cinéma 2* verbunden. Film kann in seiner virtuellen Perspektive die Kartographie des Körpers fragmentieren und erzeugt dadurch das Potential eines organlosen Körpers. Der/die RezipientIn reagiert sowohl körperlich als auch psychisch: "Slumped in our cinema seat or at home in front of the television for DVD or video replay, our sensory-motor extensions are suspended as we become potential BWOs" (S. 100).

Jener organlose Körper, den der Film organisiert, verschmilzt mit dem organlosen Körper, der sich aus Erinnerung und Gedanken der Rezipienten formt, "as a dynamic molecular assemblage" (S. 100). Einen vergleichbaren Status hat das Auge in der Experimentalfilmtheorie Stan Brakhages, das als direkt mit dem Gehirn verbunden gedacht und somit zur Schnittfläche eines inneren und äußeren Empfindens wird. Mit weiterführenden Verweisen auf den strukturellen Experimentalfilm, wie Tony Conrads *The Flicker* (1965) oder James Whitneys *Yantra* (1955) und *Lapis* (1966), beruft sich Powell auf eine "gasförmige Wahrnehmung" [8] deren Mikropartikel in Schwebelag bleiben und eine feste Form verweigern. Daran anschließend erklärt Powell das "Affektbild" [9] als Closeup-Einstellung im Film, welches den

Körper in Partialobjekte des Begehrens zerteilt und, wie in Carolee Schneemanns *Fuses* (1967), die organische Repräsentation von Geschlechterrolle und Sexualität aussparen kann.

Differente Zeitlogiken können durch Filmerfahrung verdeutlicht werden und, laut Powell, ihre Wahrnehmung nachhaltig beeinflussen. Mit Bergson setzt Deleuze ein dynamisches Subjekt mit zahlreichen, verschmelzenden Bewusstseinszuständen voraus, ein "Zentrum der Indetermination", [10] das sich in einer simultanen Zeitlichkeit der Dauer befindet, um diese zu bewältigen, aber auf eine Sukzessionslogik angewiesen ist. Für die Typisierung von Zeit-Darstellungen im Film hält sich Powell sehr nah an Deleuzes Auswahl in *Cinéma 2*: an Werner Herzogs *Herz aus Glas* (1976), um das "Kristallbild" [11] zu erläutern, das die Verkettung von Aktionen zugunsten der Erfahrung von Zeitlichkeit zurücktreten lässt; sowie an Andrei Tarkovskis *Stalker* (1979) und *Zerkalo* (1975), in denen sich die kristallinen Reflexionen in ein fluides Milieu der Erinnerungen einbetten, deren Spiegelungen stets verwaschen sind. Ein "unmittelbares Zeit-Bild" zeigt "koexistente Vergangenschichten" oder auch simultane "Gegenwartsspitzen". [12] Eine Überlagerung von potentiellen Gegenwarten sieht Powell in Richard Kellys *Donnie Darko* (2001) eingelöst. Beide Ausprägungen des unmittelbaren Zeit-Bildes exemplifiziert Powell mittels ausgedehnter Analyse von Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968). Von Deleuze als "Kino des Gehirns" [13] gefasst, wird der Möglichkeitsraum des Gehirns mit dem Weltraum gleichgesetzt, und das Science Fiction-Epos wird zu einer Grenzerfahrung zwischen Körperinnerem und einem Außerhalb.

Zusammenfassend zeichnet Powell in *Altered States* eine "Ästhetik des Fraktals" (S. 177) als deterministisch-chaotischen Bilderfluss; abgeleitet von einem Kino des 20. Jahrhunderts, aber mit Ausblick auf digitale Bilder, einem Tausch der Leinwand mit dem

Bildschirm, in den sich virtuelle Datenmengen einschreiben und nicht mehr analoge Verhältnisse. Ihre filmästhetische Ausarbeitung verbindet Powell darüber hinaus mit einem politischen Impetus in den Schriften Deleuzes, dem zufolge repressive Machtstrukturen zu verändern sind, ein statisches Sein in den dynamischen Zustand des Werdens versetzt werden soll.

Powell gelingt eine aufschlussreiche Systematisierung zentraler Thesen aus Deleuzes Werk in Kombination mit deskriptiven, detailbezogenen Filmanalysen, welche den philosophischen Konzepten nicht untergeordnet, sondern in dem Erfassen ihrer Logik gleichgestellt sind. Daraus ergibt sich, kritisch gewendet, der methodische Zirkel, dass die Filme Deleuze erklären und Deleuze die Filme. Kontrastive Argumente aus philosophischer oder filmwissenschaftlicher Fachrichtung sind mehrheitlich zugunsten des Anteils an filmischen Verweisen, die den Filmkorpus der Kinobücher Deleuzes erweitern und aktualisieren, ausgeklammert.

[1] Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M. 2000, S. 42.

Autor/innen-Biografie

Valerie Deifel

Studium der Theater-/Film- und Medienwissenschaft und Philosophie in Wien. Seit 2007 Kollegiatin am Initiativkolleg „Sinne - Technik - Inszenierung: Medien und Wahrnehmung“ der Universität Wien. Promotionsthema: *Ästhetik der Leerstelle: Zum Inkommensurablen in Film und Wahrnehmung*.

[2] Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus*. Frankfurt a. M. 1977, S. 409.

[3] Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1997, S. 83.

[4] Deleuze, 1997, S. 87.

[5] Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. 6. Aufl. Berlin 2005, S. 339.

[6] Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*. Frankfurt a. M. 1993, S. 193.

[7] Deleuze/Guattari, 2005, S. 205.

[8] Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1997(a), S. 120.

[9] Deleuze, 1997a, S. 123.

[10] Deleuze, 1997a, S. 92.

[11] Deleuze, 1997, S. 96.

[12] Deleuze, 1997, S. 136.

[13] Deleuze, 1997, S. 265.