universität wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Kino als Vehikel zur Erkundung des Endlichen

(Post-)Theologische Strukturen bei Gilles Deleuze

Verfasser

Benedikt Schätz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Februar 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 296

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Philosophie

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Ludwig Nagl

Mein Dank gilt ...

Ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Ludwig Nagl	(für umsichtige Betreuung)
Ramona Mittermühler	(für tägliche Ermunterung)
Julia, Katharina und Magdalena Schätz	(Lektorat)
Meinen Eltern	(für Ermutigung, Unterstützung)

Inhalt

Einleitung 1

1. Kapitel: Chronologie und Wahl 5

1.1 Bergson und die Bewegung 5
1.2 Wie realisiert der Film die Thesen Bergsons? 14
1.3 Die sensomotorische Verfasstheit von Bewegungsbildern 22
1.4 Das Affektbild: Die authentische Wahl 29
1.5 Das Triebbild: Chronos und rettende Wiederholung 36

2. Kapitel: Simultanität und Derealisierung 41

2.1 Vom Kino der Aktion zum Kino des Sehenden 41
2.2 Die Derealisierung des Aktuellen durch die Virtualität 49
2.3 Die irrationale Montage und der falsche Anschluss 59
2.4 Die Mächte des Falschen 64

3. Kapitel: Die Ohnmacht und der Glaube an die Welt 68

3.1 Das Schwinden der Totalität 68
3.2 Die Überzeugungskraft der Ohnmacht 73
3.3 Der Glaube an die Welt 82
3.4 Das moderne Kino, der Glaube und die Wahl 89

Schluss 97

Bibliographie 104

Einleitung

Gilles Deleuzes Filmphilosophie, die er in den beiden Büchern, welche er dem Kino widmet, ausarbeitet, erweckt den Eindruck, sich in einer Untersuchung der Zeitlichkeit von Filmbildern zu erschöpfen. Nicht zuletzt die Aufgliederung der Untersuchung in die beiden Bände *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* (von denen der erstere vor allem das klassische Kino und der letztere das Kino der Moderne behandelt) legt diesen Schluss nahe. Ziel dieser Arbeit ist es, die beiden Kategorisierungs- oder Klassifikationssysteme, welche Deleuze bei seiner philosophisch geleiteten Taxonomie von kinematografischen Bildern und Zeichen ausarbeitet, auf ihre Differenzen in Hinblick auf eine Konzeption des Weltverhältnisses, das ein endliches Subjekt mit seiner Umwelt unterhält, zu untersuchen. Es wird dabei der Frage nachgegangen, inwieweit (und unter welchen Umständen) nach Deleuze ein Glaube an ein übergeordnetes, ideologisches Ganzes vorausgesetzt werden kann, durch welche Ereignisse und Begebenheiten ein solcher Glaube in Frage gestellt wird oder zu kollabieren droht und auf welche Weise dieser Glaube – sei es an Gott oder an eine andere halt- und ordnungsgebende Instanz – nach seinem Schwinden eine Leerstelle schafft, die (ohne erneut eine übergeordnete Totalität einzuführen) gefüllt werden kann.

Das „Kino des Bewegungs-Bildes“[1] entfaltet einen kinematografischen Bildkompositionsstil, der sich vor allem dadurch auszeichnet, Bilder durch verschiedene Arten von Montage zu einem Ganzen zusammenzufügen und dadurch Zeit indirekt – über Bewegung vermittelt – darzustellen. Mit dem Aufkommen von optisch-akustischen Situationen im italienischen Neorealismus erfährt dieser klassische Kompositionsstil eine Rekonfiguration: Die Bilder werden nicht mehr, wie im klassischen Kino, aneinander gefügt um eine möglichst nahtlose Bindung zwischen den montierten Kadern zu erreichen. Sie bleiben nicht mehr auf die Bewegung und somit auf eine indirekte Präsentation von Zeit zentriert; das aufkommende Zeitbild stellt durch eine neuartige, losere Verkettungsmethode von Filmbildern ein direktes Bild der Zeit (das sich nicht mehr auf die Darstellung und Nachvollziehbarkeit von Bewegung gründet) dar – so interpretiert Deleuze den grundlegenden Unterschied zwischen Vor- und Nachkriegskino.[2]

[1] Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt: Suhrkamp 1997, 213.

[2] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 37. Deleuze betont, dass sein Klassifikationssystem keine Hierarchie etabliert, die einem der beiden Zeichenregime einen Vorzug gegenüber dem anderen gebe würde: „Das soll nicht heißen, daß das moderne Kino des Zeit-Bildes ‚besser ist‘ als das klassische Kino des Bewegungs-Bildes. Wir sprechen nur von Meisterwerken, bei denen es keine Wertehierarchie gibt. Das Kino ist stets so vollkommen,

Deleuze überschreitet jedoch die Thematisierung dieser rein temporalen Bewandtnis des filmischen Bildes und legt dabei im Laufe seiner Untersuchung eine Vielzahl von Aspekten frei, die – mit Mirjam Schaub gesprochen – das „Problem der Modernität“[3] betreffen. Im Gange dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, Deleuzes filmphilosophisches Unternehmen auf diese Aspekte hin zu befragen.

Dabei wird im ersten Kapitel die filmästhetische Konzeption des *Bewegungs-Bildes* daraufhin untersucht, wie das klassische Kino unter Berufung auf ein zugrundeliegendes und strukturierendes Ganzes Bilder derart aneinander kettet, dass eine möglichst kohärente, bruchlose, kinematografische Fiktion entsteht, in welcher die Protagonisten in einem Milieu situiert werden, das von diesen bewegt, beeinflusst und verändert werden kann. Die Figuren des klassischen Kinos sind im Allgemeinen in einen Handlungsraum eingebunden, dessen Reize durch sinnvolle Handlungen bestätigt werden können. Deleuze spricht von „‚motivierenden‘ sensomotorischen Situationen“[4], die den Figuren den Raum – die Möglichkeit – geben, sich zu engagieren und gemäß ihren Fähigkeiten Handlungen zu setzen. Die Verwurzelung des Menschen in seiner Umgebung wird von einem sensomotorischen Schema gewährleistet, das einen grundlegenden Bestandteil der ästhetischen Konzeption des Bewegungsbildes darstellt.

Verschiedenste politische, philosophische und filmhistorische Einflüsse führen schließlich zu einer Überformung des Bewegungsbildes und in weiterer Folge zu seiner Ablösung durch das Zeitbild. Das moderne Kino kann oder will durch die Montage keine Repräsentation des Ganzen mehr erreichen, sondern hebt durch einen neuartigen Montagetypus die Eigenheiten der einzelnen Bilder hervor, ohne sie in eine Totalität zu integrieren. In weiterer Folge arrangieren die Autoren des Nachkriegskinos ihre fiktionalen kinematografischen Welten nicht mehr nach den Koordinaten einer präexistenten, außerfilmischen Realität, sondern gestalten kinematografische Gegenstände, die sich zugleich ersetzen, tilgen und neu erschaffen.[5] Dabei wird ein nicht unerheblicher Aspekt einer Derealisierung, einer Verschiebung und Verunsicherung erreicht, die bei Deleuze vor allem unter der Formulierung „Die Mächte des Falschen“ einen direkten Niederschlag findet.[6] Im zweiten Kapitel dieser Arbeit werden diese Aspekte, die sich durch dieses

---

wie es sein kann [...].“ (Deleuze, Gilles: „Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von *Das Bewegungs-Bild*“. in: ders.: Schizophrenie & Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1995. Frankfurt: Suhrkamp 2005, 257-259, 258.)

[3] Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Fink 2003, 236.

[4] Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt: Suhrkamp 1997, 167.

[5] Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 168.

[6] Vgl. den Abschnitt 2.4 dieser Arbeit.

veränderte begriffliche Kategorienset (welches Deleuze in *Das Zeit-Bild* ausarbeitet) ergeben, im Kontext der hier relevanten Fragestellung untersucht.

Dem Argument, Deleuze operiere mit einer Zweiteilung (in dem er eine Klassifikation ausarbeitet, die Filmbilder anhand ihrer unterschiedlichen temporalen Strukturierung in Bewegungs- und in Zeitbilder gliedert), lässt sich entgegensetzen, dass sich Deleuze bereits nach den ersten fünf Kapiteln von *Das Zeit-Bild* einer anderen Thematik zuwendet.[7] Das dritte Kapitel dieser Arbeit untersucht Deleuzes Erkundung der Thematik des „Glaubens an ...", wie sie sich im 7. Kapitel von *Das Zeit-Bild* findet. Dabei wird ausgehend von einer Ohnmacht des Denkens, wie sie sich im modernen Kino aus dem prekären Verhältnis zwischen Mensch und Welt entwickelt, die Frage gestellt, auf welche Weise ein Weltverhältnis hergestellt werden kann, mit dem wieder gedacht, gefühlt und gehandelt – kurz: gelebt – werden kann. Nach dem Aufzeigen der Differenzen eines im Bewegungsbild durch Wahrnehmungs-, Affekt- und Handlungsschemen in seiner Umwelt verankerten Protagonisten und eines im Zeitbild durch Disruptionen, Inkohärenz und der Absenz eines Ganzen dezentrierten Subjekts, versucht das dritte Kapitel (unter Rückgriff auf Mirjam Schaub und Ronald Bogue) mit Deleuze die Konsequenzen aufzuzeigen, welche aus diesen beiden verschiedenartigen Positionen gezogen werden können.[8]

In diesem Sinne kann von einer Dreiteilung des deleuzianischen Projekts gesprochen werden, da das moderne Kino die Darstellung einer modernen menschlichen Existenz erreicht, die einen Glauben an eine übergeordnete Ganzheit verloren hat, zugleich aber den „Glauben an ..." zum Thema macht.[9] Das siebte Kapitel von *Das Zeit-Bild* baut auf diese Thematisierung von Temporalität – welche formal und stilistisch durch falsche Anschlüsse, durch die irrationale Montage und durch Derealisierungsbewegungen erreicht wird – auf. Das moderne Kino erreicht durch filmische Darstellung die Thematisierung eines nicht denk- und handlungsfähigen Subjekts, das sich von seiner Welt, seiner Umwelt, seinem Erleben suspendiert fühlt. Auf diese prekäre Situation des modernen Menschen aufbauend vollzieht Deleuze eine überraschende Wendung, die den Menschen wieder in die Fähigkeit zu leben versetzen will, ohne ein neues trügerisches Ganzes einzuführen.

---

[7] Vgl. dazu: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 190. und Raessens, Joost: „Deleuze und die kinematografische Modernität". in: Lorenz Engell und Oliver Fahle: *Der Film bei Deleuze – Le cinéma selon Deleuze*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar 1999, 276-283.

[8] Es sei angemerkt, dass Deleuze bereits im *Bewegungs-Bild* Brüche und Disruptionen ortet. Im klassischen Kino handelt es sich dabei jedoch um Anomalien, die erst im modernen Kino zu stilprägenden Elementen werden. Vgl. dazu das erste Kapitel dieser Arbeit, das aufbauend auf die bildtheoretische Überlegungen der Abschnitte 1.1-1.2 bereits Begriffe wie den „falschen Anschluss" einführt.

[9] Schaub zufolge verabschiedet Deleuze im „siebten Kapitel des zweiten Kinobuches nicht nur das ‚Zeit-Bild' im engeren Sinn", sondern er projektiert im selben Zug „ein drittes Kinobuch", „das sich um das Problemfeld des profanisierten ‚Glaubens an ...' ranken müßte." (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 283.)

Konkret formuliert kreisen Deleuzes Ausführungen um die Frage, wie an eine faktisch vorliegende Welt geglaubt werden kann, die einem mit Disruptionen, Brüchen und Inkohärenz entgegentritt und einem keinen Grund – keine Möglichkeit – zu glauben, zu hoffen und zu handeln gibt. Der Glaube des modernen Menschen ist nach Deleuze ein Glaube, der sich wider besseres Wissen bildet und ausprägt und so den Menschen an sich selbst, an sein eigenes Erleben rückbindet. Von diesem Glauben, der erst diesen Namen verdient, da er nicht gesichert ist (und dem die faktisch vorliegende Welt entgegensteht), wird der moderne Mensch aus einer Verfassung gerissen, die ihn zum bloß Registrierenden, zum Sehenden, zum Visionär macht. Die Paralyse, welche dem Menschen durch optisch-akustische Situationen aufgeprägt wird und ihn von jeder Handlungsmöglichkeit suspendiert, wird von einem „Glauben an die Welt“, wie er vom modernen Kino zurückgegeben wird, abgelöst.

1. Kapitel: Chronologie und Wahl

1.1 Bergson und die Bewegung

Deleuzes Erwägungen über das Kino stützen sich in besonderem Maße auf die Schriften von Henri Bergson.[10] Im ersten „Bergson-Kommentar" des ersten Kino-Bandes greift Deleuze drei Thesen zur Bewegung auf – die Bergson jedoch in gänzlich unterschiedlichem Kontext formuliert hat – und exponiert sie als zentral und unumgänglich für eine philosophische Diskussion des Kinos.

Wo liegt nun die Wichtigkeit dieser Bewegungsthesen für philosophische Erkundungen im Bereich des Kinos? Warum sind diese Thesen in diesem Kontext derart zentral für Deleuze? Was Deleuze an der ersten These interessiert ist, dass Raum und Bewegung nach Bergson wesensmäßige Differenzen aufweisen. Nach ihr geht die Bewegung mit „dem Raum, den sie durchläuft, keine Verbindung ein."[11] Während der durchlaufene Raum stets vergangen, das heißt schon durchlaufen ist, ist die Bewegung selbst – der Akt des Durchlaufens – stets gegenwärtig. Sich im Stillstand befindliche Punkte im Raum sind daher nicht in der Lage, die Bewegung adäquat zu erfassen – die Bewegung liegt immer zwischen diesen. Mit Deleuze gesprochen, lässt sich die „Bewegung [...] nicht mit Punkten in Raum oder Zeit, d. h. mit unbeweglichen ‚Schnitten' rekonstruieren."[12]

---

[10] Dieser Umstand spiegelt sich augenscheinlich in der textarchitektonischen Komposition der beiden Kino-Bände wieder, in denen sich insgesamt vier Kapitel finden, die mit dem Titel „Bergson-Kommentar" überschrieben sind und eine zentrale, tragende Rolle im filmphilosophischen Werk von Deleuze einnehmen. Anzumerken ist jedoch, dass Deleuze – wie Mirjam Schaub bemerkt – Bergson nicht nur passiv rezipiert, sondern gewissermaßen „Bergson gegen Bergson [liest], wenn er sich die Frage vorlegt, was ‚echte' Bewegung sei." (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 90.) Deleuze, der Philosophen in gewisser Weise produktiv gegen diese selbst liest, äußerte im Zusammenhang mit Hume über die Philosophiegeschichtsschreibung oder im weiteren Sinn über die Rezeption von Autoren folgendes: „Die Philosophiegeschichte darf nicht wiederholen, was ein Philosoph sagt, sondern muß sagen, was ein Philosoph stillschweigend miteinbezogen hat und was doch in dem gegenwärtig ist, was er sagt." (Deleuze, Gilles: „Über die Philosophie". in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 197-226, 198.) An anderer Stelle, aber ebenfalls im Zusammenhang mit Philosophiegeschichtsschreibung, bemerkt Deleuze dass einem Autor im Durchgang „durch alle Arten von Dezentrierungen, Verschiebungen, Brüchen [und] versteckten Äußerungen" ein Kind gemacht werden müsse, „das seines, aber trotzdem monströs wäre." Dieses „Kind" – diese Lesart – die Deleuze aus der Theorie des zugrundeliegenden Autors formt, muss einerseits noch vom Autor selbst sein: „der Autor mußte tatsächlich all das sagen, was ich ihn sagen ließ." Andererseits hält es Deleuze jedoch für notwendig, ihm seine eigene Signatur aufzuprägen. (Deleuze, Gilles: „Brief an einen strengen Kritiker". in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 11-24, 15.) An dieser Stelle ist vor allem interessant, dass Deleuze seine frühe Arbeit über Bergson, *Le Bergsionisme* (dt.: Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007.), als ein exemplarisches Beispiel dieser Lesart qualifiziert: „Mein Buch über Bergson ist meiner Ansicht nach exemplarisch für diese Gattung." (Deleuze, Gilles: „Brief an einen strengen Kritiker". in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 11-24, 15.)

[11] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 13.

[12] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 13.

Ein solcher Versuch erfasst die Bewegung nicht in für Deleuze adäquater Weise, da er sie stets zwischen zwei starren, unbewegten Punkten zu lokalisieren versucht: „[D]ie Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben, also hinter unserem Rücken."[13]

Ein zweites Problem ergibt sich daraus, dass eine „solche Rekonstruktion" mit der „abstrakten Vorstellung einer Abfolge", das heißt einer „universellen und vom Raum abgelösten Zeit, die für alle Bewegungen dieselbe wäre", operieren müsste.[14] Auch durch die Teilung der Zeit, zwischen bis zur Unendlichkeit hin angenäherten, punktuellen Schnitten lässt sich die Bewegung nicht erfassen. Sie vollzieht sich – anders ausgedrückt sie „dauert" – stets zwischen diesen. Deleuze qualifiziert die Bewegung daher mit keiner abstrakten Zeit, sondern mit einer „konkreten Dauer", die ihr in besonderer Weise eigen ist: „[D]ie Bewegung wird stets in einer konkreten Dauer stattfinden, jede Bewegung wird also ihre eigene qualitative Dauer haben."[15]

Aus diesen Prämissen lässt sich nach Deleuze eine irreduzible Formel, bestehend aus den Elementen „reale Bewegung" und „konkrete Dauer"[16], bilden, in der sich das Wesen des Films wiederfindet.

Der Film arbeitet mit einzelnen Phasenbildern, die jedoch vom menschlichen Betrachter – bei einem Projektionsvorgang mit einer Frequenz von vierundzwanzig Bildern per Sekunde – nicht mehr einzeln wahrgenommen werden.[17] Sie erscheinen als keine stillstehenden „Photogramme", das heißt als Bilder auf einem Celluloidstreifen; auch präsentieren sie sich nicht als Phasenbilder, denen Bewegung hinzugefügt würde. Das kinematografische Bild gibt bei seiner Rezeption also keine einzelnen unbewegten Bilder, die analog „unbewegter Schnitte" agieren und zwischen denen sich die Bewegung in einem Intervall vollzieht. Positiv formuliert gibt uns der Film, indem er die einzelnen Phasenbilder verschmilzt – sie nicht mehr als einzeln und unbewegt präsentiert –, echte Bewegung, die sich im Durchschnittsbild offenbart. Von Deleuze wird dieser Umstand wie folgend zur Sprache gebracht:

> Doch wie bereits häufig angemerkt, gibt er [der Film] uns kein Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild, dem dann nicht etwa noch Bewegung

[13] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 13.
[14] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 13.
[15] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 13.
[16] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 13.
[17] Hingewiesen sei auf den Sachverhalt, dass frühe Projektoren eine niedrigere Projektionsrate von teilweise nur 16 bis 20 Phasenbildern per Sekunde aufwiesen. (Vgl.: Bordwell, David und Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction* (Eight Edition). New York: McGraw-Hill 2008, 10.)

> hinzugefügt oder hinzugezählt würde – Bewegung ist im Gegenteil im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben.[18]

Indem uns der Film keine unbewegten Bilder gibt, die er in einem weiteren Schritt in Bewegung versetzt, erfährt der Zuschauer durch ihn unmittelbar eine „reale Bewegung". Der Schnitt, den das in sich bewegte Bild zu geben vermag, ist selbst bewegt. Indem er uns Bilder zuteilwerden lässt, in die Bewegung qualitativ eingeschrieben ist, gibt er uns – mit Deleuze gesprochen – „unmittelbar ein Bewegungs-Bild".[19]

Anhand der zweiten These Bergsons, die sich in Bergsons *Schöpferische Entwicklung*[20] findet, hebt Deleuze hervor, dass sich in der Geschichte von Philosophie und Wissenschaft zwei unterschiedliche Verfahren lokalisieren lassen, die versuchen die Bewegung anhand von „Momenten oder Positionen zu rekonstruieren".[21]

In der Antike wird die Bewegung als eine Aktualisierung von intelligiblen Elementen, wie Ideen oder Formen, verstanden. Sie vollzieht sich somit in einem vorgezeichneten Übergang von einem Zustand in einen anderen, während dabei „Posen oder hervorgehobene Momente" eingenommen werden, die starr sind und sich jenseits des Bewegungsvollzugs befinden.[22]

Ronald Bogue veranschaulicht diesen Punkt anhand der verschiedenen Stadien, die ein Mensch im Laufe seines Entwicklungsprozesses verkörpert: „The growth of an adult man, for example, was thought of as a passage from one fixed and quintessential statuelike pose to another, 'the infant', 'the boy', 'the adolescent', 'the adult', each statue summing up a phase of a process, the transition from one phase to another […]."[23] Der Vollzug – der Übergang – liegt hierbei wenig beachtet hinter den aktualisierten Zuständen, wie Deleuze sich ausdrückt, in „hervorgehobenen Momenten" oder „Posen". Eine so verstandene Bewegung rückt die an die stillstehenden, intelligiblen Formen angenäherten unbewegten Wesenspunkte in den Vordergrund und lässt die zwischen ihnen liegende Bewegung selbst unbeachtet.[24]

Die in diesem Kontext angesiedelte wissenschaftliche Revolution der Neuzeit findet ihre Qualität darin, die Bewegung „nicht mehr auf herausgehobene Momente, sondern auf jeden beliebigen Moment zu beziehen."[25] Anders ausgedrückt werden die „Posen" oder

---

[18] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 14.
[19] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 15.
[20] Vgl.: Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*. Jena: Diederichs 1912, 332-339.
[21] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 16.
[22] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 16f.
[23] Bogue, Ronald: *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge 2003, 22.
[24] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 16f.
[25] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 17.

„herausgehobenen Momente“ in dem Modell, das Deleuze als dasjenige der Antike charakterisiert, in demjenigen der Neuzeit durch beliebige Schnitte abgelöst. Transzendente Formelemente, die in der empirischen Welt durch „Posen“ repräsentiert werden, verschwinden in der neuzeitlichen Analyse der Bewegung. Den grundlegenden Unterschied zwischen antiker Philosophie und neuzeitlicher Wissenschaft kommentiert Bergson in *Schöpferische Entwicklung* als dahingehend, dass die „Wissenschaft der Alten“ statisch sei[26], während „die moderne Wissenschaft vorzüglich durch ihr Streben definiert werden muß, die Zeit als unabhängige Variable zu fassen“.[27] Wie Bergson heraushebt, liegt die „entscheidende Entdeckung Galileis“ darin, ein Gesetz zu formulieren, „das den von einem fallenden Körper durchmessenen Raum zur Fallzeit in Beziehung setzte.“[28] Bei der Charakterisierung der neuzeitlichen Wissenschaft liegt Bergsons Akzentuierung also nicht allein auf der Formulierung von allgemeinen Gesetzen, sondern gleichermaßen auf der Einführung von „Zeit und Bewegung“.[29]

Deleuze versteht den Film aus dem Grund als ein jüngeres Phänomen dieser Entwicklungslinie, weil dieser zwar in „beliebige Momente“, nicht aber in Posen zerteilbar ist.[30] Der Film setzt verschiedene Momente – oder anders ausgedrückt, er projiziert Phasenbilder – in Abständen die derart gewählt wurden, dass dem Rezipienten ein Eindruck von kontinuierlicher Bewegung entsteht. Die beliebigen Momente, deren

[26] Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 336.
[27] Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 339.
[28] Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 337.
[29] Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 337. Vgl. dazu auch die übrigen beiden von Bergson angeführten Beispiele: Das erste veranschaulicht, dass Kepler bei seiner Untersuchung der Planetenbahnen den Faktor „Zeit“ in seine Überlegungen miteinbezieht und somit zum Vorbild der neuzeitlichen Wissenschaft wird. Das letztere hebt hervor, auf welche Weise die kartesianische Geometrie sich von der antiken Geometrie unterscheidet, die ihre Figuren „auf einen Wurf“ als vollständig gegeben – also „den Platonischen Ideen gleich“ – ansah. Die kartesianische Geometrie – so Bergson – definiert eine Strecke unter Einbezug der Zeit, die benötigt wird, diese zu durchlaufen. Sie erwirbt dadurch die Fähigkeit, jeden „beliebigen Moment“, oder anders, jeden beliebigen Punkt der Strecke, zu bestimmen. (Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 336-339.)
[30] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 18. Als aufschlussreich erweist sich ein Rückgriff, den Deleuze in die Vorgeschichte des Films unternimmt, um aufzuzeigen, dass der Film mit beliebigen Momenten – und keinesfalls mit Posen – operiert. Er erinnert dabei an Eadweard Muybridge, einen amerikanischen Photographen, dem es 1878 gelang eine Serie von Photographien eines galoppierenden Pferdes anzufertigen. Diese Photografien, die es ermöglichten den Bewegungsablauf eines Pferdes genau zu untersuchen, waren in einem gut gewählten zeitlichen Abstand voneinander belichtet und stellen daher – im Sinne Deleuzes – beliebige Momente dar. Indem der Film solche beliebigen Momente unter Berücksichtigung des zeitlichen Intervalls, der sich zwischen den einzelnen Aufnahmen befindet, projiziert, werden die Aufnahmen wieder in Bewegung versetzt. Der Film reproduziert also „die Bewegung als Funktion [von] beliebigen Moment[en]“, die in zeitgleichen, aber beliebigen Abständen aufgenommen und durch den Projektionsvorgang wieder in zeitliche Beziehung zueinander gesetzten werden. Die „abstandsgleichen Momentaufnahmen, die das organisierte Ganze der Gangart an einem beliebigen Punkt wiedergeben“ sind beliebige Momente, die in ihrer Gesamtheit den Bewegungsablauf repräsentieren. (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 19. Siehe auch den Abschnitt über das frühe Kino in: Bordwell/Thompson: *Film Art*, 441-444.)

zeitliche Abstände als gleichmäßige Intervalle gewählt werden, und die so als „singuläre Punkte einer Bewegung“ anzusehen sind, können zwar als herausgehobene Momente betrachtet werden, aber keinesfalls als „Posen“. Der grundlegende Unterschied zwischen „beliebigen Momenten“ und „hervorgehobene[n] Momente[n]“ liegt darin, dass der beliebige Moment keine Aktualisierung „einer transzendenten Form“ im Materiestrom darstellt.[31]

Die antike wie auch die moderne Auffassung von Bewegung sind zwar hinsichtlich wissenschaftlicher Sichtweise sehr verschieden, sie liefern aber beide – wie Deleuze bemerkt – ein beinahe identisches (wie auch unbefriedigendes) Ergebnis:

> Denn es läuft auf dasselbe hinaus, ob Bewegung aus *starren Posen* oder *unbewegten Schnitten* zusammengesetzt wird: in beiden verfehlt man die Bewegung, weil man sich ein Ganzes vorgibt, weil man unterstellt, daß ‚alles gegeben ist‘, während sich die Bewegung nur herstellt, wenn das Ganze weder gegeben ist noch gegeben werden kann.[32]

Bergsons Intention war es, so hebt Deleuze hervor, eine Philosophie zu entwickeln, die (indem sie „die Bewegung auf beliebige Momente bezieht“) dazu fähig ist, „die Hervorbringung des Neuen zu denken, das heißt des Herausgehobenen und Singulären, in welchen Moment auch immer.“[33] Deleuze hält Bergson zugute, die Leistung vollbracht zu haben, die reale Bewegung, welche nicht mit einem vorgegebenen Ganzen vereinbar ist, in die Philosophie eingeführt zu haben und spricht in diesem Kontext von einer „totale[n] Umkehr der Philosophie“. Zugleich weist er jedoch darauf hin, dass Bergson den Weg, den er beschritt, nicht zu Ende gegangen ist, da er den Bereich der Kunst nicht in seine Überlegungen miteinbezogen hat. Die Frage, die Deleuze stellt, lautet: „Kann man bestreiten, daß auch die Künste diese Umkehr vollziehen müssen?“[34] Vor allem der Film nimmt unter diesem Gesichtspunkt eine privilegierte Rolle ein; er ist maßgeblich an der „Entstehung und Entwicklung dieses neuen Denkens beteiligt.[35]

Wie Deleuze zeigt, ist der Film für Bergson unbedingt und vollständig der modernen Auffassung von Bewegung zuzurechnen.[36] Der Film arbeitet, wie sich anhand von

---

[31] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 19.
[32] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 21. Vgl. dazu auch den treffende Kommentar Lorenz Engells und Oliver Fahles: „Bewegung in einem traditionellen Sinne zu begreifen heißt, wie Deleuze vor allem im Anschluß an Henri Bergson deutlich macht, sie auf einen Moment des Stillstands zu beziehen, also auf das, was sie selbst genau nicht ist.“ (Engell, Lorenz und Oliver Fahle: „Film-Philosophie“. in: Jürgen Felix: *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender 2003, 222-240., 222f)
[33] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 21.
[34] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 21.
[35] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 21.
[36] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 20f.

Deleuzes Diskussion der beiden ersten Thesen zur Bewegung zeigt, mit beliebigen Momenten. Für Deleuze selbst kommt jedoch ein weiterer Faktor hinzu: Der realen Bewegung nach Bergson ist es eigen, wie schon die erste These nahelegt, sich nicht durch abstrakte, d. h. einer von den Gegenständen ablösbaren Zeit erfassen zu lassen. Was der Bewegung anstelle der abstrakten Zeit zukommt, ist eine ihr eigene „Dauer".

Mit der dritten These, die ebenfalls dem Werk *Schöpferische Entwicklung* entlehnt ist, führt Deleuze schließlich explizit dieses Element ein, das in den ersten beiden Thesen schon implizit anklingt: die Dauer oder das offene Ganze. Gegenstände, die sich in Bewegung befinden, ändern ihren Aufenthaltspunkt, ihre Lage oder ihren Ort nicht bloß in Relation zueinander. Auch das sie umfassende Ganze – das ist zentral für die Definition des Bewegungsbildes – erfährt neben den sich in Bewegung befindlichen Objekten eine Veränderung. Von Deleuze wird dieser Umstand in folgenden Worten zum Ausdruck gebracht:

> Nicht nur ist der Moment ein unbeweglicher Schnitt der Bewegung, die Bewegung ist selber ein Bewegungsschnitt der Dauer, das heißt des Ganzen oder eines Ganzen. Daraus folgt, daß die Bewegung etwas Tieferes ausdrückt: den Wechsel in der Dauer oder im Ganzen. Daß die Dauer Veränderung ist, gehört eben zu ihrer Definition: sie ändert sich, und sie ändert sich unaufhörlich. Die Materie zum Beispiel bewegt sich, aber sie ändert sich nicht. Die Bewegung hingegen *ist Ausdruck* eines Wandels in der Dauer oder im Ganzen.[37]

Wie kann Deleuze zu der Behauptung gelangen, die Bewegung drücke etwas Tieferes aus? Wo findet eine derartige Aussage ihre Berechtigung? Objekte, die sich in Bewegung befinden, erfahren eine Verlagerung im Raum. Eine derartige Verschiebung von Gegenständen im Raum zieht notwendig eine Veränderung eines Ganzen, dem die Objekte angehören, nach sich. Eine Bewegung abstrakt zu fassen verfehlt diese Veränderung des Ganzen – anders ausgedrückt: die Dauer. „Wenn ich die Teile und Orte – A und B – abstrakt auffasse," – so Deleuze – „werde ich die Bewegung, die von einem Punkt zum anderen geht, nicht verstehen."[38] Wenn sich aber ein Mensch hungrig an einem Ort A befindet und sich zu einem Ort B bewegt, um dort Nahrung aufzunehmen, verändert sich nicht nur die Lage oder der Zustand der Person, „sondern der Zustand des Ganzen, das A, B und alles zwischen ihnen" einschließt."[39] „Jede reale, natürliche Bewegung" – wie Mirjam Schaub diesen Umstand kommentiert – „ist ein Wechsel in einer Dauer, in einem

[37] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 22.
[38] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 22.
[39] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 22. Deleuze führt noch weitere Beispiele an, die visualisieren, dass eine Bewegung stets eine Veränderung im Ganzen vollzieht. (Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 22f.)

(zeitlichen und räumlichen) Ganzen, das ‚als Ganzes' nie gegeben ist."[40] Das Ganze kann nicht als eine gegebene und somit geschlossene Gesamtheit verstanden werden; es ist stets offen, es ist sensibel für Variation. In ein offenes Ganzes, das Bewegung zwischen seinen Elementen ermöglicht, ist – vollzieht sich eine Bewegung – eine beständige Veränderung eingeschrieben. Die Bewegung hat somit einen Doppelaspekt; Deleuze spricht in diesem Kontext von relativer und absoluter Bewegung, die „so untrennbar wie Innen- und Außenfläche" oder „Vorder- und Rückseite" sind: „[*S*]*ie ist ein Verhältnis von Teilen, und sie ist Affektion des Ganzen*."[41] Anders formuliert ist die Bewegung also einerseits Verlagerung von Gegenständen im Raum, d. h. sie modifiziert die räumlich-relationalen Verhältnisse unter ihnen, andererseits ist sie aber auch Veränderung eines Ganzen, das offen ist und andere Qualitäten besitzt.

Ein von Bergson stammendes Beispiel, dem Deleuze besonderes Augenmerk schenkt, veranschaulicht die Veränderung, die ein Ganzes vollzieht, anhand eines mit Wasser gefüllten Glases, in dem Zucker gelöst wird. „Will ich mir ein Glas Zuckerwasser bereiten" – so argumentiert Bergson in *Schöpferische Entwicklung* – „so muß ich, was immer ich anstelle, das Schmelzen des Zuckers abwarten."[42] Was Bergson als aufschlussreich an dieser Tatsache herausstreicht, ist der Umstand, dass die Zeit, „die ich warten muß" nicht mehr jene mathematische ist, „die sich mit der Geschichte des Universums" deckt.[43] Die Zeit, die ich wartend verbringe, „fällt zusammen mit meiner Ungeduld, d. h. mit einem Teil meiner eigenen Dauer, der weder willkürlich ausdehnbar noch abkürzbar ist."[44] Wie Deleuze konstatiert, ist dasjenige, was „Bergson mit dem Glas Zuckerwasser vor allem sagen will", dass „mein wie auch immer beschaffenes Abwarten eine Dauer als mentale, geistige Realität zum Ausdruck bringt."[45] Der qualitative Übergang von Wasser, in dem sich Zucker in ungelöstem Zustand befindet, zu Zuckerwasser, ergibt sich durch eine „Translationsbewegung, die die Zuckerpartikel voneinander löst"[46] und unabhängig voneinander im Wasser schweben lässt: Es ist also eine Veränderung im Ganzen, die sich im Übergang von Wasser zu Zuckerwasser vollzieht.

Diese geistige Dauer ist nicht nur von subjektiver Bedeutsamkeit; sie ist nicht nur für denjenigen von Bedeutung, der vor dem Glas verharrt und wartet, da die Bewegung im

[40] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 93.
[41] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 36.
[42] Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 16.
[43] Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 16.
[44] Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 16.
[45] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 23.
[46] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 23.

selben Zug den bereits erwähnten zweiten Aspekt in sich trägt: die Bewegung der Partikel als eine Veränderung im nicht geschlossenen Ganzen. Daraus ergibt sich, wie Deleuze aus Bergson herausliest, dass das Ganze weder „vorgegeben noch vorzugeben“ ist.[47] Das Ganze, ist konkret zur Sprache gebracht, das Nicht-Bestimmbare; es ist aus dem Grund nicht in der Gesamtheit seiner Elemente konkretisierbar, weil es nach Deleuze „das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern“.[48] Im selben Maße, in dem ein Subjekt eine Bewegung registriert, was als eine bloße Einschreibung ins Bewusstsein, als ein subjektiver Prozess gewertet werden kann, ist ebenfalls eine Veränderung eines Ganzen vorhanden, die unabhängig vom beobachteten Subjekt vollzogen wird: „So, daß man jedesmal auf die Existenz eines sich verändernden und irgendwo offenen Ganzen schließen kann, wenn man sich vor oder innerhalb einer Dauer befindet.“[49]

Warum aber ist die Veränderung – die Dauer, die ein Ganzes vollzieht – als eine „mentale, geistige Realität“ zu verstehen? Das „Ganze“ ist laut Deleuze durch die Eigenschaft der Dauer, die die Veränderung *per definitionem* in sich enthält, nicht bestimm-, definier- oder festschreibbar. „Wäre“ – so betont Deleuze – „das Ganze zu definieren, dann durch die *Relation*.“[50] Die Relation haftet den Objekten nicht als Eigenschaft an: sie ist den Gegenständen gegenüber äußerlich. Die Relationen ...

> ... gehören nicht zu den Objekten, sondern zum Ganzen, sofern man es nicht mit einer geschlossenen Gesamtheit von Objekten verwechselt. Durch die Bewegung im Raum kommt es zu jeweils wechselnden Positionen der Objekte eines Ensembles. Durch die Relationen hingegen transformiert sich das Ganze oder verändert seine Qualität. Von der Dauer selber oder von der Zeit können wir sagen: sie ist das Ganze der Relationen.[51]

Hier liegt ein Punkt vor, bei dem Deleuze darauf hinweist, dass er von Bergson in diesem Kontext nicht ins Auge gefasst worden ist.[52] Die Relationen, die Verhältnisse der Objekte, sind den Objekten nicht materiell angehörig. Nur durch die Modifizierbarkeit von Relationen – durch Veränderung der Verhältnisse der Objekte – ist Bewegung denkbar. So ist die Relation auch, mit Deleuze gesprochen, „in ihrer geistigen oder mentalen Existenz, vom Offenen nicht zu trennen.“[53] Bezeichnenderweise exponiert auch Bergson in

[47] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 23f.
[48] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 24.
[49] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 24.
[50] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 24f.
[51] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 24f.
[52] Vgl. dazu die Anmerkung: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 289.
[53] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 25.

Schöpferische Entwicklung die Dauer als Umlagerung von Teilen: „Die Veränderung muß auf Lagerung und Umlagerung von Teilen zurückführbar, die Zeit muß ein an unserer Unwissenheit hängender Schein, die Unmöglichkeit der Umkehr muß die bloße Unfähigkeit des Menschen sein, die Dinge wieder an Ort und Stelle zu rücken.“[54]

Das Ganze ist keine Menge von Objekten, die durch Relationen zueinander definiert werden, sondern es ist gänzlich anderer Natur und somit von einzelnen Teilmengen – von Ensembles – zu unterscheiden: „Die Ensembles sind geschlossen, und alles was geschlossen ist, ist künstlich geschlossen.“[55] Das Ensemble bildet nach Deleuze kein Ganzes, sondern eine Gesamtheit, d. h. eine geschlossene Teilmenge von Elementen. Als er in einem Interview auf das, wie der Gesprächspartner bemerkt, schwierige Verhältnis von Relationen, Ganzem und Offenem angesprochen wird, erwidert Deleuze, dass eine „Gesamtheit oder eine Menge“ obwohl sie die unterschiedlichsten Elemente vereinen kann, „künstlich“ oder „relativ“ geschlossen ist. „[...] ‚[K]ünstlich‘, weil es immer einen Faden gibt, wie dünn auch immer, der eine Gesamtheit mit einer umfassenderen Gesamtheit verbindet, bis ins Unendliche.“[56] Das Ganze aber ist, wie Deleuze ausführt, völlig anderer Natur, „es geht durch alle Gesamtheiten hindurch und hindert diese daran, ihre eigene Tendenz völlig zu verwirklichen, das heißt sich vollständig zu schließen.“ Das Ganze besteht somit nicht aus der Summe seiner Elemente[57], es ist als Ganzes, als Veränderung, als Dauer dasjenige, wodurch den Elementen innerhalb eines Ensembles die Möglichkeit gegeben wird, sich zu verlagern; es ist nicht aus seinen Objekten zusammengesetzt, sondern besteht aus sich variierenden, sich überformenden Relationen, die sich zwischen den Objekten vollziehen. Die fundamentale Differenz, die zwischen einem Ensemble und einem alle Ensembles umfassenden Ganzen besteht, wird von Deleuze prägnant in folgenden Worten zusammengefasst:

> Das Ganze ist kein geschlossenes Ensemble, sondern im Gegenteil das, wodurch das Ensemble niemals völlig geschlossen, nie vollkommen geschützt

[54] Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 23. Es sei angemerkt, dass Bergson in diesem Zusammenhang mit „Zeit“ nicht „Dauer“ meint, sondern auf ein allgemein verbreitetes, vulgäres Zeitverständnis anspielt, das den Blick auf die Dauer versperrt.

[55] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 25.

[56] Deleuze, Gilles: „Über *Das Bewegungs-Bild*“. in: ders.: *Unterhandlungen. 1972-1990.* Frankfurt: Suhrkamp 1993, 70-85, 83f.

[57] Vgl. dazu die Bemerkung Bergsons „Das reale Ganze, so sagten wir, kann sehr wohl eine unteilbare Kontinuität sein [...]“ (Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 37) und den Kommentar von Deleuze: „Die Ensembles sind immer Ensembles von Teilen. Ein Ganzes aber ist nicht geschlossen, es ist offen; es hat keine Teile, außer in einem sehr spezifischen Sinn, denn es teilt sich nicht, ohne bei jedem Teilungsschritt seine Beschaffenheit zu ändern.“ (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 25.)

> ist, wodurch es irgendwo offengehalten wird – wie durch einen dünnen Faden, der es an den Rest des Universums bindet.[58]

Das Ganze existiert weder materiell, noch in einem unbewegten, festschreibbaren Zustand; vielmehr bringt es sich „unaufhörlich in einer anderen Dimension" hervor, es treibt das Ensemble von einem „qualitativen Zustand" in den nächsten – es ist das „reine unablässige Werden, das durch solche Zustände hindurchgeht": „In diesem Sinn ist es geistig oder mental."[59]

Konkret formuliert extrahiert Deleuze aus den Bewegungsthesen Bergsons drei Ebenen, die nebeneinander existieren und sich gegenseitig durchdringen: Bewegung, Ensemble und Ganzes. Die adäquate Bestimmung von Bewegung wird nur durch bewegliche Schnitte, nicht aber durch wie auch immer geartete unbewegte Schnitte gewährleistet. Ferner vollzieht sich jede beliebige Bewegung zwischen den Elementen eines Ensembles, d. h. zwischen den Teilen einer künstlich geschlossenen Ganzheit. Durch die Verlagerung, die von den Elementen des Ensembles vollzogen wird, entsteht im selben Zug eine Veränderung eines Ganzen, dessen charakteristisches Merkmal darin liegt, nicht vorgegeben zu sein (und das somit offen ist). Die Variation des Ganzen wird mit einer Dauer identifiziert, die nicht von den einzelnen Ensembles losgekoppelt ist, sondern wie durch einen dünnen Faden mit diesen verbunden ist, also in diese einbricht, diese daran hindert sich vollkommen zu schließen und dadurch die Bewegung innerhalb der Elemente des Ensembles erst ermöglicht.

1.2 Wie realisiert der Film die Thesen Bergsons?

In einem 1983 anlässlich der Publikation von *Das Bewegungs-Bild* gegebenen Interview (für *Cahier du cinéma*) geht Deleuze explizit auf die konstitutive Rolle der Thesen Bergsons für seine filmphilosophische Konzeption ein. Er verdeutlicht darin den Konnex, der von den Begriffen, die er aus Bergsons Bewegungsthesen extrahiert, zu seinen eigenen Begriffsschöpfungen, die sich auf das Kino beziehen, besteht:

> Das ist sehr schwer zu denken, dieses Verhältnis Zeit – Ganzes – Offenes. Aber gerade der Film erleichtert es uns. Es gibt sozusagen drei koexistierende

[58] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 25.
[59] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 25.

> filmische Ebenen: die Einstellung oder die Festlegung eines provisorischen Bild-Ensembles, das künstlich geschlossen wird; der Schnitt oder die Festlegung einer oder mehrerer Bewegungen, die sich auf die Elemente eines Ensembles verteilen; und schließlich die Montage, denn die Bewegung drückt auch eine Veränderung oder Variation des Ganzen aus, und dieses ist Sache der Montage.[60]

Herauszuheben ist hier, dass der Film für Deleuze drei „koexistierende Ebenen" aufweist, die analog den Elementen, die sich aus der Diskussion von Bergson herauskristallisieren, definiert sind: Einerseits findet das Ensemble ein Äquivalent in der Ebene der Bildkomposition – in der Einstellung. Andererseits wird die Bewegung innerhalb des Bildfeldauschnittes – innerhalb der Kadrierung – von Deleuze in Anklang an bewegliche Schnitte bestimmt, die Elemente innerhalb eines Ensembles erfassen und variieren. Drittens wird die Variation, die Veränderung eines Ganzen, zwar nicht nur, aber in höchsten Maß, durch die Montage ermöglicht. Wie konzipiert Deleuze nun diese drei Ebenen, wenn er versucht den Film zu bestimmen?

Konsequent auf seine Erwägungen über Bergson aufbauend, nähert sich Deleuze der Definition des Bildfeldes – der Kadrierung – analog den Ausführungen, die er über Bergson – genauer: über das Ensemble – vorangestellt hat: Kadrierung ist demnach ein zumindest relativ geschlossenes System, „das alles umfaßt, was im Bild vorhanden ist".[61] Das in sich bewegte kinematografische Bild formt in seinem Bildfeld mit den Elementen, welche sich in ihm befinden (und somit sichtbar sind), ein Ensemble, das einem Ganzen entgegenzusetzen ist, von dem es nicht vollkommen abgetrennt und isoliert besteht – das es jedoch offen hält und durchwirkt.

Sich unter anderem auf Pascal Bonitzer berufend, erstellt Deleuze ein Konzept der „Dekadrierung", das sein Hauptaugenmerk nicht allein auf das sichtbare „Innerhalb" des Bildfeldes, sondern zugleich auch auf dasjenige, was sich außerhalb des Bildfeldes befindet – das im Off liegende – zentriert.[62]

---

[60] Deleuze: „Über *Das Bewegungs-Bild*", 84.
[61] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 27.
[62] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 31. Vgl. dazu auch die Passage in *Was ist Philosophie?*, in der die Autoren, in Anschluss an Pascal Bonitzer, den von diesem in Bezug auf den Film geprägten Begriff der „Entrahmung, der Dekadrierung" auf Architektur, Malerei, Literatur und Musik beziehen. Bonitzer gelang es in seiner Analyse des Films „neue Beziehungen der Ebene, der Einstellungen zur Geltung zu bringen". Indem sich Deleuze und Guattari von der Ebene im Film – der Einstellung – lösen, und sich in der Zuwendung an andere Kunstformen, deren je eigenen Ebenen herausarbeiten, finden sie in ihnen eigene Formen der Entrahmung. (Vgl.: Deleuze, Gilles und Felix Guattari: *Was ist Philosophie?*. Frankfurt: Suhrkamp 1996, 222-227.)
Besonderes Augenmerk legen sie dabei auf die Musik, deren „grundlegende Formen [...] das Klanghaus und sein Territorium" bilden. Obwohl gemeinhin angenommen wird, dass dem Klang kein Rahmen angehört, gehen Deleuze und Guattari davon aus, dass „die Empfindungskomplexe" der Musik – die Klangblöcke – „rahmensetzende Formen, die sich in jedem Einzelfall verbinden müssen", besitzen, „um eine gewisse

Jedem Bildfeld kommt notwendigerweise die Eigenschaft zu, unter einem von zwei Aspekten auf etwas nicht in ihm enthaltenes, auf ein „Außen“ zu verweisen: „Jede Kadrierung determiniert ein Off.“[63] Dieses Außerhalb des Bildfeldes, dasjenige was „‚im Off‘ (*hors-champ*) liegt“, ist nicht durch Negation zu bestimmen. Auch findet es keine ausreichende Definition in einer „Nicht-Koinzidenz“ verschiedener Aufnahmefelder; das akustische Feld einer Filmaufnahme liegt nicht im „Bild“, es ist aber auch keineswegs im Off.[64] Vielmehr verweist das Off ...

> ... auf das, was man weder hört noch sieht und was trotzdem völlig gegenwärtig ist. Allerdings macht das Verständnis dieser Präsenz Schwierigkeiten; und sie verweist dann auch ihrerseits auf zwei neue Konzeptionen der Kadrierung.[65]

Diese beiden Konzeptionen einer Kadrierung entwickelt Deleuze unter Verweis auf die Begriffe Kasch (*cache*) und Kader (*cadre*), welche von André Bazin geprägt wurden um eine Differenz zwischen Malerei und Kino herauszustreichen. In einer Diskussion, die um die Frage kreist, ob Malerei durch das Kino in adäquater Weise transportiert werden kann (oder nicht), bezieht Bazin Stellung, indem er anmerkt, dass das fundierteste aller Kontra-Argumente am seltensten formuliert wird: Der grundlegende Unterschied zwischen einem Bild der Malerei und dem kinematografischen Bild liegt darin, dass dem Rahmen, der ein Gemälde umrahmt, die Aufgabe zukommt, „die Heterogenität des gemalten Mikrokosmos und des natürlichen Makrokosmos, in den das Gemälde sich einfügt, wenn nicht zu schaffen, so doch hervorzuheben.“[66] Dagegen bestimmt Bazin die diesbezügliche Eigenschaft des Filmbildes auf diametral konfigurierte Weise: „Die Umgrenzung der

---

Geschlossenheit zu sichern“. In dem Maße, in dem „die lautlichen Empfindungskomplexe vielschichtiger werden, ergibt sich mit „dem Schließen (durch Verbindungen ihrer Rahmen, ihrer Flächen)“ eine „Möglichkeit der Öffnung [hin] auf eine immer unbegrenztere Kompositionsebene.“ (Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, 226.) „Alle Melodien,“ – so erläutern die Autoren – „alle rahmensetzenden oder gerahmten kleinen Ritornelle, die für Kinder, die häuslichen, die beruflichen, nationalen, territorialen – sie alle werden davongetragen in das große Ritornell, den machtvollen Gesang der Erde – der deterritorialisierten –, der sich mit Mahler, Berg und Bartok erhebt. [...] [J]edesmal besteht die Geste des Musikers darin, zu entrahmen, die Öffnung zu finden, die Kompositionsebene aufzunehmen [...].“ (Übersetzung leicht modifiziert) Das vollzieht sich im Fortgang zu freieren und rahmenloseren Komplexen, in einem „ständigen Ungleichgewicht“ verschiedener „fast unvollständige[r] oder überladene[r] Aggregate“. (Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, 227.) Vgl. dazu auch die Formulierung von der „Deterritorialisierung des Bildes“. (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 30.)

[63] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 32.

[64] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 32. Bei der „Nicht-Koinzidenz“ eines visuellen und eines akustischen Aufnahmefeldes verweist Deleuze auf Bresson, bei dem „der Ton wiedergibt, was man nicht sieht“, das Akustische verdoppelt demnach das Visuelle nicht, sondern löst es ab. Was in einem derartigen Bereich außerhalb des Bildfeldes liegt befindet sich nach Deleuze nicht im Off, sondern hat die Präsenz des direkt präsentierten. (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 32.)

[65] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 32.

[66] Bazin, André: „Malerei und Film“. in: ders.: *Was ist Film?*. Berlin: Alexander 2004, 224-230, 225.

Kinoleinwand ist kein ‚Rahmen' des Kinobildes, [...] sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann."[67]

Bazin bestimmt also die Differenz der rahmenden Funktion, die zwischen Gemälden – Kader – und den Bildern des Films – Kasch – besteht durch ihre unterschiedlichen inneren Zusammenhänge, sowie das Verhältnis eines Bildes zu seinem umliegenden Außen: „Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal."[68]

Deleuze reformuliert diese beiden Begriffe indem er sie, nicht wie Bazin auf zwei unterschiedliche Kunstgattungen bezieht, sondern beide im Kontext des Kinos einsetzt. Für ihn gibt es im Film eine zentripetale, wie auch eine zentrifugale Bildkompositionsform, die sich durch den Grad ihrer Geschlossenheit – das heißt durch die Beziehung der Elemente ihres Ensembles –, also indirekt durch die Beschaffenheit ihrer Umrahmung voneinander unterscheiden.[69] Ein auf diese Weise geschlossenes System lässt, selbst wenn es „fest" geschlossen ist, das „Off nur dem Anschein nach verschwinden; in seiner Weise gibt es ihm eine ebenso entscheidende, wenn nicht entscheidendere Bedeutung."[70] Anders formuliert gibt es nicht zwei Kadrierungsarten, von denen nur eine auf ein Off verweisen würde, sondern jede Kadrierung verweist durch ihre innere bildliche Kompositionsform auf einen der zwei Aspekte des Offs.

Die Funktion des ersten Aspektes liegt darin, dasjenige zu bezeichnen, „was woanders, nebenan oder im Umfeld existiert" und theoretisch jederzeit sichtbar dargestellt werden kann.[71] Selbst wenn ein Ensemble mit einem umliegenden ein größeres, umfangreicheres Ensemble hervorbringt, bildet es somit ein neues, nicht sichtbares Ensemble – außerhalb seiner selbst –, das zumindest theoretisch jederzeit sichtbar gemacht werden kann. Zum anderen zeugt das Off aber – das ist der Punkt, auf den Deleuze beharrt – „von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal mehr gesagt werden kann, daß sie existiert, sondern eher, daß sie ‚insistiert' oder ‚verharrt', ein radikales Anderswo,

[67] Bazin: „Malerei und Film". 225.
[68] Bazin: „Malerei und Film". 225.
[69] Vgl. dazu die folgende Erläuterung von Deleuze:„[...] [I]n einem Fall wirkt das Bildfeld (*cadre*) als eine bewegliche Maske (*cache*), der zufolge jedes Ensemble sich in ein umfassenderes homogenes Ensemble verlängert; im anderen Fall wie ein Rahmen (*cadre*) in der Malerei, der ein System isoliert und die Umgebung neutralisiert." (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 32.)
[70] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild,* 32. Bemerkenswert ist, dass Deleuze hier annimmt, dass ein System „fest" geschlossen sein kann, während er üblicherweise darauf insistiert, dass ein System nur „relative" oder „künstliche" Geschlossenheit aufweisen kann. (Deleuze: „Über *Das Bewegungs-Bild*", 83f.)
[71] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild.* 34.

außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit.“[72] Den ersten Aspekt, dessen Funktion darin besteht, innerhalb des homogenen Raums weiteren hinzuzufügen (anders ausgedrückt: nicht Sichtbares zu bereits aktuell Sichtbaren zu addieren), bezeichnet Deleuze als „relativen Aspekt“; es ist aber vor allem der letztere, der „absolute Aspekt“, der für Deleuze im Zentrum des Interesses steht.

Unter dem absoluten Aspekt des Offs verweist diese „beunruhigende Präsenz“ auf etwas, wodurch ein „geschlossene[s] System sich auf eine dem ganzen Universum immanente Dauer hin öffnet“ – es verweist anders formuliert auf ein sich beständig variierendes Ganzes –, das „kein Ensemble mehr ist“ und das keineswegs dem „Bereich des Sichtbaren“ angehört.[73] Das offene Ganze, das im relativ geschlossenem Bildfeld zwar keine direkt wahrnehmbare Existenz, aber doch eine schwierige Präsenz besitzt, also mit Deleuze gesprochen „insistiert“ oder „verharrt“, kann nicht als gegeben – das heißt als Ensemble – angenommen werden, da es sonst seine Qualität der Dauer – der beständigen Veränderung – verlieren würde. Ronald Bogue kommentiert diesen Umstand folgendermaßen: „Yet the open whole of *durée* is always present, thought it can never be ‚given' as such. Within every framed image, *durée* ‚insists' or ‚subsist', manifesting in a disquieting way ‚a more radical Elsewhere, outside homogeneous space and time."[74]

Diese dem kinematografischen Bild im Bezug auf das Off eingeschriebene Dualität operiert nicht als ein dichotomischer Gegensatz: Die beiden Aspekte existieren beide beständig nebeneinander in jeder Kadrierung; sie fungieren nicht gegenseitig ausschließend, „sondern vervollständigen sich, regen einander an“, während einmal der relative und einmal der absolute Aspekt dominiert.[75] Jeder große Filmschaffende hat seine ihm eigene Art in seinen Bildern diese koexistierenden Momente unter verschiedenen Facetten herauszuarbeiten: „Wie in jedem großen Kunstwerk“ – wie Deleuze in diesem Kontext betont – „gibt es in jedem großen Film immer etwas Offenes.“[76]

In analoger Weise, in der Deleuze davon spricht, dass ein Ganzes und ein Ensemble nicht ident sind, da das Ganze nicht geschlossen ist und es im Gegenteil sogar das Ensemble davor bewahrt, sich vollkommen zu schließen, spricht er von dem Verhältnis, das eine Kadrierung, ebenfalls – wie er durch eine Metapher ausdrückt – durch einen „Faden“, zu einer Dauer unterhält. Weitere Differenzierung erfährt dieses Verhältnis – diese Bindung – durch die Beschaffenheit des Fadens, oder anders ausgedrückt, durch die beiden bereits

[72] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 34.
[73] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 34.
[74] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 44.
[75] Deleuze: „Über *Das Bewegungs-Bild*“, 84.
[76] Deleuze: „Über *Das Bewegungs-Bild*“, 84.

erwähnten Aspekte des Offs. Wird ein „eingestelltes Bild [also] als geschlossenes System“[77] angesehen, überwiegt je nach Beschaffenheit des Fadens, d. h. durch die Beschaffenheit des Bildinneren zu seinem Außen, der eine oder andere Aspekt.

> Je fester der Faden ist, der das sichtbare Ensemble mit den nicht sichtbaren Ensembles verbindet, desto besser erfüllt das Off seine erste Funktion, dem Raum weiteren Raum hinzuzufügen. Ist hingegen der Faden sehr fein, begnügt er sich nicht damit, die Abgeschlossenheit des Bildfeldes zu verstärken oder den Bezug zum Draußen zu beseitigen.[78]

Je abgeschlossener und verdichteter die Kadrierung ist, je mehr sie sich als geschlossen, als ein Rahmen präsentiert, desto eher steigt – mit Deleuze gesprochen – „die Dauer in das System wie eine Spinne hinab“. In diesem Fall erfüllt das Off seine „zweite Funktion [stärker], das Raumübergreifende, Spirituelle in das nie perfekt geschlossene System einzubringen.“[79] So bricht die geistige, mentale Realität, die sich im Ganzen ankündigt in das geschlossene System des Bildfeldes ein und hält es offen. Während jedes Ensemble zu einem „umfassenderen Ensemble mit zwei oder drei Dimensionen gehört“ reichen alle Ensembles auch in „ein Ganzes anderer Natur“ hinein – Deleuze spricht auch von einer „vierten oder fünften Dimension“ – die durch die beunruhigende Präsenz des Offs im Bildfeld angekündigt werden: „Im einen Fall ist es eine räumliche und materielle Ausdehnung, im anderen jedoch die geistige Bestimmung wie bei Dreyer oder Bresson.“[80]
Ein weiteres Moment von Bergsons Bewegungsthesen, das der Film realisiert, ist die sich stetig vollziehende Veränderung in der Dauer, die sich im Film vor allem durch die Montage (oder durch die Kamerabewegung) ausdrückt. Elemente, die sich in einer Einstellung befinden, vollziehen Bewegungen innerhalb eines Ensembles; darin drückt sich, wie sich gezeigt hat, in weiterer Folge stets eine Veränderung des Ganzen aus. Die Einstellung ist somit durch eine doppelte Blickrichtung ausgezeichnet: Sie ist einerseits „Festlegung der Bewegung [...], die in einem geschlossenen System zwischen Elementen oder Teilen des Ensembles entsteht“; andererseits ist sie auch Ausdruck der Variation, die von einem Ganzen vollzogen wird.[81] Die „Szenenaufgliederung (*découpage*) ist die

[77] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 34.
[78] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 34.
[79] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 34.
[80] Deleuze: „Über *Das Bewegungs-Bild*“, 84. Vgl. dazu auch die Bemerkung Deleuzes in Bezug auf Carl Theodor Dreyer, der den Affekt in „unmittelbare Beziehung [...] zu einer vierten und fünften Dimension“, also zu „Zeit und Geist“, stellt. (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 44.) Dieser Gedanke wird uns im Abschnitt „1.4 Das Affektbild: die authentische Wahl“ dieser Arbeit noch beschäftigen.
[81] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 36.

Festlegung der [einzelnen] Einstellungen“ und somit vor allem die Ebene, die diese Veränderung im Ganzen nachzeichnet.[82]

Warum benötigt Deleuze die Funktionen der bewegten Kamera bzw. der Montage, um die Veränderung eines Ganzen, die sich ohnehin schon in jeder Kadrierung ankündigt, definieren zu können? Wie Deleuze nachweist, ist eine einzige unbewegte, starre Einstellung, die – wie in den frühen Phasen des Films – nicht durch die Montage an andere Einstellungen gekettet ist, schon dazu geeignet, die Veränderung eines Ganzen nachzuzeichnen; das volle Potential des Bewegungs-Bildes entfaltet sich jedoch erst als sich die „Bewegung von Personen und Dingen“ löst.[83] Die Möglichkeit, eine Veränderung im Ganzen auszudrücken, ist zum einem in hohen Maße durch die Kamerabewegung gegeben, da es innerhalb einer unbewegten Einstellung nur möglich ist, die Bewegung nachzuzeichnen, die den Elementen innerhalb eines Ensembles – einer Kadrierung – selbst eigen sind. Eine sich selbst bewegende Kamera schafft jedoch Einstellungen, in der sich der Bildausschnitt in Bezug auf die Ensembles ändert, sich beispielsweise dem einen nähert, sich von anderen entfernt und somit Relationen zwischen diesen und ihren Teilen herstellt und verändert und so die einzelnen Ensembles miteinander kommunizieren lässt; eine sich bewegende Kamera, die von einem Ensemble zum anderen wechselt, ist somit eher dazu prädestiniert, eine Modifikation eines sich verändernden Ganzen zur Darstellung zu bringen.[84] Anders ausgedrückt stellt die unbewegte Einstellung einen unbeweglichen Schnitt dar, der nur die Bewegungen auffängt, die zwischen den Elementen seines Ensembles zirkulieren. Der von einer bewegten Kamera aufgenommene Bildausschnitt stellt hingegen selbst einen Bewegungsschnitt dar; er begnügt sich nicht damit, „die Dauer eines sich verändernden Ganzen wiederzugeben“.[85] Der Bewegungsschnitt variiert durch die Bewegung, die er selbst vollzieht, die „Körper, Teile, Aspekte, Dimensionen, Distanzen und jeweiligen Positionen“ innerhalb eines Ensembles unaufhörlich.[86] In der Variation, die ein Ensemble auf diese Weise erfährt, werden die Relationen seiner Elemente „so verändert, daß sie keinen Nenner mehr aufweisen“, d. h. sie werden daran gehindert sich zu schließen. Durch das beständige gleichzeitige Auflösen und Rekonfigurieren von Ensembles werden die Relationen stärker modifiziert, als das bei einer starren Einstellung der Fall wäre; folglich verweist ein Bewegungsschnitt stärker auf

[82] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 36.
[83] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 44.
[84] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 36. Vgl. auch die Analyse der Kamerafahrt aus Hitchcocks *Frenzy*, die Deleuze heranzieht, um diesen Umstand zu verdeutlichen. (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 36f.)
[85] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 44.
[86] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 44.

ein „offenes Ganzes“, das die Eigenschaft aufweist, sich fortwährend neu zu erschaffen, sich zu verändern, oder anders ausgedrückt: „zu dauern.“[87]

Neben der Bewegung, welche die Kamera vollzieht, findet sich in der Montage ein zweites Moment, das das Potential des Bewegungs-Bildes freisetzt. Die einzelnen Einstellungen, die „durchaus feststehend bleiben“ können, werden durch Anschlüsse montiert und aneinandergefügt.[88] Das kinematografische Ganze, das sich auf diese Weise ergibt, trägt eine Spannung in sich, die Deleuze unter Berufung auf Pasolini nachzeichnet: Das „kinematografische Ganze“ bildet einerseits „ein- und dieselbe analytische Sequenzeinstellung“ die theoretisch homogen ist und „keine Unterbrechung“ aufweist; anderseits bestehen die Teile des Films aber faktisch isoliert, „ohne Zusammenhang“ und „ohne benennbare Verbindung“.[89] Die Teile des Films – die einzelnen Einstellungen – stehen in der Spannung dieser beiden Aspekte, da einerseits im Film ein Teil, d. h. eine Einstellung mit seinem Ensemble stets durch verschiedene Abläufe (wie Sequenzeinstellung, oder durch unmerkliche Übergänge, die durch Kamerabewegungen vollzogen werden) an die übrigen Einstellungen gebunden wird.[90] Es ergibt sich somit ein theoretisch homogen synthetisiertes Ganzes, das jedoch – obwohl diese verbindenden Momente ihre Funktion erfüllen –, stets auch „Einschnitte und Brüche“ aufweist.[91] Diese Brüche verweisen auf ein Ganzes, das anderer Natur ist, als der einzelne Teil. Mit Deleuze gesprochen, zeigen sie zur Genüge, „daß das Ganze nicht von dieser Seite kommt“, sondern „von einem anderen Bereich her und in eine andere Ordnung ein[greift], nämlich als das, was die Ensembles hindert, sich in sich oder über anderen Ensembles zu schließen“.[92] Diese Diskontinuität, dieser Bruch, der sich im falschen Anschluss findet, ist nicht als diametraler Gegensatz eines kontinuierlichen Übergangs zu fassen; durch ihn deutet sich ebenfalls eine beunruhigende Präsenz an, die auf eine geistige Realität verweist. Der falsche Anschluß ...

> ... ist kein Übergang im kontinuierlichen Zusammenhang, auch kein Bruch oder diskontinuierlicher Übergang. Der falsche Anschluß ist für sich genommen, eine Dimension des Offenen, das den Ensembles und ihren Teilen entgeht. Er realisiert die andere Macht des Off, dieses Anderswo oder diese Leerzone [...].[93]

[87] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 42.
[88] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 44.
[89] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 47.
[90] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 47.
[91] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 47.
[92] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 47.
[93] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 48.

Im falschen Anschluss findet sich kein Moment, das das Ganze sprengt, er ist vielmehr „Akt des Ganzen, [d. h.] ein in die Ensembles und ihre Teile getriebener Keil"; er ist somit dasjenige, das die Ensembles an ihrer vollkommenen, hermetischen Abriegelung hindert.[94] Mit anderen Worten ist er dasjenige, wodurch ein Ensemble sich nur „relativ" oder „künstlich" schließen kann, und wodurch die Dauer in ein geschlossenes System einbricht.

1.3 Die sensomotorische Verfasstheit von Bewegungsbildern

Das erste Kapitel von Bergsons *Materie und Gedächtnis* versucht zwischen den gegensätzlichen Positionen Idealismus und Materialismus zu vermitteln, indem es einen Mittelweg einschlägt.[95] In Angriff genommen wird dieses Unternehmen durch die Annahme, dass die Materie „aus einer Gesamtheit von ‚Bildern'" besteht. Bilder versteht Bergson hier als eine „Art der Existenz", die weder mit einer geistigen Vorstellung noch mit einem materiellen Gegenstand identifizierbar ist.[96] Deleuze findet in dieser Konzeption Bergsons ein „Universum als Film an sich" vor.[97] Was sind die grundlegenden Züge dieser philosophischen Position, die es Deleuze erlauben, aus ihr die Begrifflichkeit für eine philosophische Erkundung des Films zu extrahieren?

Materie und Gedächtnis bildet, wie Deleuze betont, eine Konzeption, deren außergewöhnliche Leistung darin liegt, Bild und Bewegung nicht isoliert, sondern als ident zu denken. Bergson „stellt hier die Bewegung nicht mehr auf die Seite der Dauer, sondern behauptet [...] eine absolute Identität Bewegung – Materie – Bild".[98] Diese Identität von Bild und Bewegung exponiert Deleuze über eine „Ebene der Immanenz", die sich aus einer „unbegrenzte[n] Menge aller Bilder" zusammenfügt. Im Weiteren stellt der von Deleuze

[94] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 48. Der falsche Anschluss wird im modernen Kino zum stilprägenden Element. (Vgl. dazu den Abschnitt 2.3 dieser Arbeit.)

[95] Vgl. dazu die Bemerkung Bergsons, welche die beiden Positionen in ihrer Radikalität als unvermittelbar qualifiziert: „Unser erstes Kapitel will zeigen, daß beide, Idealismus und Realismus, gleich übertriebene Theorien sind, daß es falsch ist, die Materie auf die Vorstellung zu reduzieren, die wir haben, und ebenso falsch, ein Ding aus ihr zu machen, das in uns Vorstellung erzeugt, das aber von anderer Natur wäre als die Vorstellung." (Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Meiner 1991, I.)

[96] Bergson: *Materie und Gedächtnis*, 1.

[97] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 88.

[98] Deleuze: „Über *Das Bewegungs-Bild*", 72. Angemerkt sei, dass Deleuze zufolge Bergson nur mit *Materie und Gedächtnis* diesen Schritt vollzieht und so ohne es zu intendieren eine für den Film „ganz andere Betrachtungsweise" ausarbeitet „als jene, die er in seiner expliziten Kritik" (die sich im vierten Kapitel von *Schöpferische Entwicklung* findet) entwickelt. (Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 88. Deleuze: „Über *Das Bewegungs-Bild*", 71-73. und: Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, 276ff.)

forcierte Bildbegriff kein Abbild, d. h. kein geistiges, immaterielles Äquivalent der Materie dar. Das Bild existiert vielmehr „an sich“ selbst: „Dieses An-sich des Bildes ist die Materie: nicht irgendetwas, was hinter dem Bild verborgen wäre, sondern im Gegenteil die absolute Identität von Bild und Bewegung.“[99] Bergsons Intention war es, wie Deleuze hervorhebt, nicht die Bewegung eines Bildes zu denken, das an einen Körper gebunden ist und so dessen Bewegung nachzeichnet, sondern von dem sich bewegenden Körper, dem materielle Eigenschaften zugeschrieben werden, nur mehr „einen ‚farbigen Fleck‘“ – anders ausgedrückt „das Bewegungs-Bild, das ‚lediglich eine Reihe äußerst rascher Schwingungen‘, [und] ‚in Wirklichkeit nur eine Bewegung von Bewegung ist‘“ – zu behalten.[100] Die Ebene der Immanenz, auf der die Bilder einerseits ununterscheidbar von (und ident mit) der Bewegung existieren, andererseits aber als reine Bewegung aufeinander wirken und reagieren, exponiert Deleuze in folgendem Absatz:

> Tatsächlich befinden wir uns vor der Exposition einer Welt, in der BILD = BEWEGUNG ist. Nennen wir Bild die Menge dessen, was erscheint. Man kann nicht einmal sagen, daß ein Bild auf ein anderes einwirkt oder auf ein anderes reagiert. Es gibt nichts Bewegliches, das sich von der ausgeführten Bewegung unterscheide, es gibt nichts Bewegtes, das getrennt von der übertragenen Bewegung bestünde. Alle Dinge, das heißt alle Bilder fallen mit ihren Aktionen und Reaktionen zusammen: das ist die universelle Veränderlichkeit. Jedes Bild ist nur ein ‚Weg, über den in allen Richtungen die Modifikationen verlaufen, die sich in der Unermeßlichkeit des Universums verbreiten‘. *Jedes Bild wirkt auf andere und reagiert auf andere, in ‚allen seinen Ansichten‘, und ‚durch all seine Grundbestandteile‘*.[101]

Diese Bilder bestehen, ohne bereits von jemanden wahrgenommen zu werden, sie sind „Raum-Zeit-Blöcke“, die noch keine „Körper oder harte Linien“ bilden.[102] Sie treten noch für keinen Beobachter in Erscheinung, da es noch „nicht einmal ein Auge gibt“, das sie wahrnehmen könnte.[103] Wie Mirjam Schaub bemerkt, besteht für Bergson, auf dessen

---

[99] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 87. Vgl. dazu auch die Formulierung Deleuzes, die prägnant auf die Identität von Materie, Bewegung und Bild hinweist: „*Das Bewegungs-Bild und der Materiestrom* sind genau dasselbe.“ (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 87)

[100] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 41. Rodowick gibt den Hinweis, dass Bewegung auf der Ebene der Immanenz weder als körperliche Bewegung von materiell festen Gegenständen noch als das Fließen einer viskosen Flüssigkeit begriffen werden kann: „[…] movement must be considered as a truly universal variation where the interactions of the smallest subatomic particles are caught up in a changing whole with the gravitational effect of one galaxy on another. On the plane of immanence, a stone is not a solid object, but a mass that vibrates with molecular motion, absorbing or reflecting light […].” Rodowick begründet auch die metaphorische Begriffswahl Deleuzes, die von einer aus Licht bestehenden Immanenzebene spricht, aus dieser Identifikation von „Materie” und Bewegung: „This is why Deleuze claims that the plane of immanence is made up entirely of Light.” (Rodowick, David N.: *Gilles Deleuze’s Time Machine*. Durham/London: Duke University Press 1997, 31.)

[101] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 86f.

[102] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 89.

[103] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 88.

Thesen sich Deleuze beruft, „das materielle Universum [...] aus der automatischen, unwillkürlichen Anordnung von Bewegungsbildern. Sie bilden die Immanenzebene seines Universums.“[104] Hier findet sich der „ungewöhnliche Vorsprung Bergsons: Er sieht das Universum als Film an sich, als Meta-Film, und das bedeutet für den Film eine ganz andere Betrachtungsweise als jene, die er in seiner expliziten Kritik entwickelte.“[105]

Anhand einer metaphorischen Umschreibung konstatiert Deleuze, dass die Ebene der Immanenz aus „Lichtbildern“ besteht. Lichtbilder, die sich wie bereits aufgenommene und entwickelte, aber vollkommen transluzide Fotos verhalten.[106] In Analogie kann davon gesprochen werden, dass es sich um die bloße lichtempfindliche Beschichtung handelt, die zwar belichtet und vollkommen entwickelt ist, die aber den Träger entbehrt, der im Gegensatz zu ihr fähig ist, das Licht zu brechen, d. h. sie sichtbar zu machen. Schaub spricht in diesem Kontext von einem Bildchaosmos, „aus nicht zentrierten, [...] nicht wahrgenommenen, ‚herrenlosen‘ Bildern“, der mit einander durchdringenden „Lichtlinien und Lichtfiguren“ die „metaphysische oder ontologische Grundlage des Kinos“ bildet.[107]

Bergson findet unter all diesen Bildern, die aufeinander wirken, ein besonderes, ein privilegiertes Bild, das zwar nicht vollkommen frei von gesetzmäßigen Abläufen ist, diese aber unter Verzögerung ausführt. Unter den Bildern findet sich im „Leib“ eines, das nicht nur „von außen durch Wahrnehmungen“ beobachtbar ist, sondern auch von „innen durch Affektionen“.[108] Eine derartige Affektion findet sich in dem zwischen Reiz und Reaktion liegendem zeitlichen Intervall, der im Bild des Leibes vorzufinden ist. Diese Affektion ist dazu fähig ...

> ... einen gewissen, an sich nicht bestimmbaren Einfluß auf die endgültige Entscheidung auszuüben [...] Ich mustere die verschiedenen Affektionen, und da scheint mir, daß eine jede in ihrer Art eine Aufforderung zum Handeln enthält, mir aber gleichzeitig die Möglichkeit freistellt, abzuwarten oder auch gar nichts zu tun.[109]

Hier liegen mit „Lebensbildern“ – oder anders gesagt „lebender Materie“ – Bilder vor, die in den determinierten gesetzmäßigen Ablauf von Bewegungen eingreifen, indem sie Intervalle zwischen Ursache und Reaktion eröffnen, die mit Deleuze gesprochen nicht

[104] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 94.
[105] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 88.
[106] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 90.
[107] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 93. Im Weiteren gibt Schaub den Hinweis, dass Deleuze bereits im Anhang zur *Logik des Sinns*, genauer im Aufsatz „Lukrez und das Trugbild“, diese „materielle Grundlage des Kinos“ entwickelt, die dort, zwar ohne Hinweis auf Bergson, jedoch „frei nach Lukrez“, als ein „Chaosmos aus nichtzentrierten, herrenlosen [...] Bildern“ bestimmt wird. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 34.)
[108] Bergson: *Materie und Gedächtnis*, 1.
[109] Bergson: *Materie und Gedächtnis*, 1.

mehr unter die „maschinellen Abläufe“ fallen.[110] Die Modifikationen, die sich, indem die Bilder unmittelbar und unwillkürlich aufeinander wirken, durch das gesamte Universum verbreiten, werden von den Lebensbildern nicht unmittelbar und ohne Verzögerung weitergegeben. Schaub kommentiert, dass „zugunsten einer zirkulierenden Leerstelle, Pause oder Verzögerung, die sich als Intervall zwischen zwei Bilder schiebt“, die „absolute Identität von Bild und Bewegung“ aufgegeben wird.[111]

Die Definition der drei Haupterscheinungsformen Wahrnehmungs-, Affekt- und Aktions-Bild (als verschiedene Ausprägungen des Bewegungs-Bildes) wird von Deleuze durch die je eigene Strukturierung dieses Intervallphänomens bestimmt. „Lebensbilder“ nehmen gegenüber den übrigen Bildern einen besonderen Status ein. Sie werden nicht wie diese von allen übrigen durchdrungen; sie „wirken und reagieren“ nicht mit allen „Seiten und Teilen“ aufeinander, sondern bilden „rezeptive und sensorische“ Segmente aus.[112] Wie Schaub bemerkt, konstituieren sich Bewegungs-Bilder in jenem Moment, in dem sich „Reiz-Reaktions-Mechanismen ausbilden, welche das anfängliche Durchdringungsverhältnis ablösen“, das in einem Universum herrscht, in dem vollkommen nicht-zentrierte Bilder aufeinander wirken. Diese Bilder werden so zu „semi-permeablen“ Bildern, also zu Bildensembles, die eine Fähigkeit zur selektiven Isolation ihrer Oberfläche besitzen. Unter diesem Aspekt opake Bilder weisen die Eigenschaft auf, sich einer unmittelbaren „Reaktion auf andere Bilder“ vorzuenthalten.[113]

Dabei handelt es sich um „auf Distanz gebrachte Bilder“, deren herausgebildete, spezialisierte – d. h. rezeptive – Fläche sich in der Art auswirkt, dass unter den Reizen, die auf sie einwirken sich verschiedene befinden, die isoliert werden. Die Bilder, welche auf ein zur Wahrnehmung fähiges „Lebensbild“ fallen, werden selektiert: Einige werden an der sensorischen Plattenbeschichtung gebrochen, während andere weiterhin durch diese hindurchgehen. Das „Lebensbild“ reagiert nicht mehr unmittelbar in vollkommener Determiniertheit auf die Reize, die es treffen; Deleuze spricht von „‚Zentren der

[110] Bemerkenswert ist einerseits, dass Deleuze explizit auf den Umstand aufmerksam macht, dass die Bilder, die auf der Ebene der Immanenz ihre Bewegungen vollziehen, nach keinem mechanischen Schema ablaufen können, da sie sonst als „geschlossene Systeme“ angesehen werden müssten. In Abgrenzung davon spricht Deleuze von einer „automatischen Anordnung der Bewegungsbilder“ und von einem „maschinellem Weltbild“. (Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 87f.) Ein weiterer Punkt auf den Deleuze aufmerksam macht, ist, dass Bergson mit dem Phänomen des Intervalls keinen „andersartige[n] Faktor“ einführt, sondern der Intervall „nur in dem Maße möglich ist, wie die Materieebene Zeit enthält.“ Somit gelingt es Bergson, vom bisher Formulierten zu einem „ganz besonderen“ Typus von Bildern, zu „Lebensbildern“ (oder „lebender Materie“) überzugehen. (Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 91.)

[111] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 94.

[112] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 92.

[113] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 93.

Indeterminiertheit‘ im nichtzentrierten Universum der Bilder“[114]. Einige für das Lebewesen bedeutsame Reize werden isoliert und somit zu wahrgenommen Perzeptionen, während andere weiterhin durch dieses hindurchgehen.[115] Deleuze findet hier den „Ort, an dem sich geschlossene Systeme, ‚gerahmte Bilder‘, konstituieren können“; sie bilden sich indem Lebewesen äußere Einwirkungen, „die ihnen gleichgültig sind, durch sich hindurchgehen lassen“. So werden andere Reize isoliert „und eben“ – wie Deleuze betont – „durch diese Isolierung zu ‚Wahrnehmungen‘“.[116] Analog wird von Deleuze auch die Kadrierung definiert:

> [...] bestimmte Einwirkungen werden in der Bildfeldbegrenzung isoliert, und von nun an werden sie vorweggenommen, vorhergesehen. Auf der anderen Seite jedoch sind die ausgeführten Reaktionen nicht mehr unmittelbar mit der Einwirkung verknüpft: wegen des Intervalls sind es aufgeschobene Reaktionen [...].[117]

In dieser Definition von Kadrierung findet sich einerseits der Intervall – die Verzögerung – in der Bilder auf andere reagieren, andererseits wird herausgestrichen, dass eine Rahmung, eine selektive Isolation, vorgenommen wird, die manche Inhalte privilegiert und durch Negierung anderer diese erst auswählt und einrahmt.

So finden sich auf der „Ebene der Immanenz“, auf der die Bilder zirkulieren zwei Bezugssysteme: Zum einen existiert ein System in dem jedes Bild in einem nicht-zentrierten Universum aus Bildern mit all seinen Elementen wechselseitig auf alle übrigen reagiert und wirkt, während unter dem zweiten Aspekt „alle Bilder prinzipiell in bezug auf ein einziges Bild“, auf ein Lebensbild variieren.[118] Diese Bilder stellen besondere unter anderen dar, sie offenbaren sich, wie sich gezeigt hat, im „nichtzentrierten Universum der Bilder“, das einem determinierten Ablauf folgt, als Indeterminiertheitszentren.[119] Bilder, die mit allen Elementen und Grundbestandteilen aufeinander wirken, bringen ein Universum hervor, das vollkommen zentrums- und richtungslos ist. Bildet sich jedoch ein Indeterminiertheitszentrum, wird aus der „totalen, objektiven Wahrnehmung, die mit der Sache zusammenfällt“, eine „subjektive, monozentrische Wahrnehmung“, die sich durch „einfaches Eliminieren oder Subtrahieren“ nicht relevanter Inhalte von der objektiven

[114] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 91.
[115] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 91. Was Deleuze an diesem Punkt nicht thematisiert ist die Frage, welche Instanz – oder besser welcher Vorgang oder Prozess – diese Selektion von Reizen vornimmt.
[116] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 91.
[117] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 91.
[118] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 92.
[119] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 92.

unterscheidet.[120] Das Universum organisiert sich in diesem Fall gekrümmt um dieses Bild, um dieses Zentrum, das zugleich die unmittelbare Reaktion auf die empfangenen Reize ausstehen lässt. Hier liegt die erste Ausprägung des Bewegungs-Bildes vor. Wird das Bewegungs-Bild auf ein Indeterminiertheitszentrum bezogen, wird es ein „*Wahrnehmungsbild.*“[121]

Im nicht-zentrierten Universum der Bilder ist „das Bild, wie es an sich ist“ in Wirkung und Reaktion auf alle anderen Bilder bezogen. Die subjektive Wahrnehmung des Objekts ist von diesem Bild aber dadurch unterschieden, dass das gleiche Bild auf „ein bestimmtes anderes Bild, von dem es begrenzt wird“ – das seine Wirkung nur in begrenzten Maße aufnehmen kann – bezogen ist.[122] Der „erste materielle Moment der Subjektivität“ liegt – wie Deleuze betont – darin, zu subtrahieren, dasjenige vom Objekt abzuziehen, „was sie nicht interessiert.“[123] Die Krümmung des Universums um ein Indeterminiertheitszentrum führt direkt zu einem zweiten Moment der Subjektivität, der sich in der sensomotorischen Struktur jeder Wahrnehmung gründet.[124] Mit anderen Worten bieten mir die Dinge durch „die Krümmung [...] ihre nützliche Seite dar, während meine verzögerte, Aktion gewordene Reaktion ihre Verwendung erlernt.“[125] Die Krümmung der Welt um ein wahrnehmendes Zentrum erfolgt unter dem Vorzeichen der Aktion; Wahrnehmung ist unter diesem Gesichtspunkt immer schon sensomotorisch strukturiert. Reaktionen, die nicht mehr unter dem Schema der Determiniertheit erfolgen – die „etwas Unhervorgesehenes oder Neuartiges darstellen“ – sind nach Deleuze im eigentlichen Sinne Aktionen.[126] Der Schwerpunkt verlagert sich so von der Perzeption zur Aktion. Das Wahrnehmungsbild unternimmt eine Eliminierung von bestimmten Inhalten und eine Fokussierung auf andere, welche sie isoliert und zu Perzeptionen formt. Die zweite Ausprägungsform des Bewegungs-Bildes – das „*Aktionsbild*“ – definiert sich nicht mehr durch reine „Auswahl oder Bildfeldbegrenzung“, sondern durch die verzögerte Reaktion, die es auf die Objekte des um sie gekrümmten Universums erfolgen lässt.[127] Verzögerte Reaktionen laufen nicht mehr unter dem Schema der Determiniertheit ab, das Subjekt

[120] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 94.
[121] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 94.
[122] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 93.
[123] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 94.
[124] Nach Bergson ist die Wahrnehmung weder ausschließlich „in den sensorischen“ noch „in den motorischen Zentren“ lokalisierbar, sondern ergibt sich aus der „Komplexität der Beziehungen zwischen beiden“. Wahrnehmung ist für ihn – ein Punkt, den auch Deleuze betont – nicht von Handlung zu trennen. (Bergson: *Materie und Gedächtnis*, 32.)
[125] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 95.
[126] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 92.
[127] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 95.

erfährt einen Reiz, lässt ihn auf seine Rezeptorfläche wirken und wählt eine Aktion aus, die der jeweilig mögliche (zwischen Reiz und Reaktion liegende) Intervall erlaubt; durch ihre veränderte Strukturierung kann eine so geartete Reaktion als Aktion definiert werden.

Die Subjektivität weist jedoch noch einen dritten Aspekt auf; zwischen den perzeptiv und aktiv wirkenden Grenzflächen des Intervalls liegt ein „Dazwischen", ein Zwischenraum der vom „Affekt" in Beschlag genommen wird. Der Affekt taucht plötzlich „in einem Indeterminationszentrum auf, d. h. in einem Subjekt, zwischen einer in gewisser Hinsicht verwirrenden Wahrnehmung und einer verzögerten Handlung."[128] Der Affekt bildet sich durch eine auf das Subjekt wirkende Empfindung, einen Reiz, eine Irritation, deren Spannung sich nicht durch eine Aktion lösen lässt; einen Reiz, der nicht bei der Wahrnehmung stehen bleibt, aber auch zu keiner Aktion führt; einen Eindruck, der qualitativ so geartet ist, dass er das Ensemble eines „gerahmten Bildes" übersteigt und im selben Zug keine Möglichkeit eröffnet, sich über den Kanal einer Aktion zu entladen. Auf diese Weise wird das Subjekt auf sich selbst zurückgeworfen: Deleuze spricht auch von einer „Koinzidenz von Subjekt und Objekt", also von einem Rückbezug des Subjektes auf sich selbst.[129] Hier findet sich die „letzte Metamorphose des Bewegungsbilds: *das Affektbild*."[130]

Im Affektbild liegt kein „Fehlkonstrukt des Systems Wahrnehmung-Aktion" vor, sondern es bildet einen weiteren seiner integralen Bestandteile. Bewegung wird hier anstatt umgelenkt zu werden, auf den unbeweglichen rezeptiven Organen eines „Lebensbildes" absorbiert. So kann das Subjekt auf die Bewegung in keiner Aktivität, sondern nur in „einer ‚Strebung', einer ‚Anspannung', welche die momentan oder örtlich unmöglich gemachte Aktion" ersetzt, antworten.[131] Mit Deleuze gesprochen hört im Affekt „die Bewegung auf, bloße Verlagerung zu sein und wird Ausdrucksbewegung, das heißt Eigenschaft, einfache Strebung, die ein unbewegliches Element erregt."[132]

In jedem Film, wie auch in jedem Lebewesen, finden sich diese drei Variationsformen des Bewegungsbildes. Üblicherweise dominiert jedoch eine der Ausprägungsformen über die übrigen.[133] Die beiden nachfolgenden Abschnitte behandeln ein von Deleuze im Affekt- wie im Triebbild-Kapitel formuliertes Konzept der freien und authentischen Wahl, das in

[128] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 96.
[129] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 96.
[130] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 96.
[131] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 96.
[132] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 97.
[133] Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 97. und Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*, 37.

weiterer Folge eine neue Konzeption der Zeit vorbereitet, die im zweiten Kino-Band thematisiert wird.[134]

1.4 Das Affektbild: Die authentische Wahl

Wie bereits angedeutet bestimmt Bergson den Affekt als „motorische Tendenz in einem sensorischen Nerv."[135] Oder anders ausgedrückt als eine nicht ausführbare Reizung – eine sich nicht entladende Strebung – in einem rezeptiven Organ, die nach einer Umlenkung in andere Segmente des Lebewesens verlangt, welche zu motorischem Agieren prädestiniert sind. In einem komplizierten Organismus wie dem menschlichen haben die „sensorischen Nerven ausschließlich die Funktion, die Reize nach einer zentralen Region zu leiten", von wo aus sie in motorische Nerven umgelenkt werden.[136] Während sich der „Gesamtorganismus" durch Mobilität auszeichnet, sind die „sensorischen Organe" durch ihre einseitige rezeptive Spezialisierung zu „relativer Bewegungslosigkeit" verurteilt.[137] Besonders im menschlichen Gesicht finden sich, wie Deleuze feststellt, diese Merkmale des Affekts: „Es ist nicht verwunderlich, daß [...] das Gesicht in seiner relativen Unbeweglichkeit und mit seinen rezeptiven Organen diese Ausdrucksbewegungen an den Tag bringt, während sie am übrigen Körper zumeist verborgen bleiben."[138] Innerhalb des Lebensbildes, oder metaphorisch gesprochen zwischen seinen Außenflächen, von der eine

[134] Angemerkt sei, dass die drei Bewegungsbildformen, die Deleuze direkt aus dem Intervallphänomen heraus exemplifiziert, später durch zwei weitere Bildtypen ergänzt werden. Vgl. dazu die diagrammartige Auflistung Schaubs, die sich vor allem auf die zeitliche Unmittelbarkeit des Intervallphänomens, bzw. auf die Sichtbarkeit des auf die Reaktion folgenden Reizes konzentriert. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 96.) Die verschiedenen Ausprägungsformen des Bewegungsbilds werden laut Schaub dadurch definiert, „wie unvermittelt und sichtbar sie vom Reiz zur Reaktion gelangen." Auch Zeitbilder werden von ihr unter diesem Gesichtspunkt kommentiert: „Erst wenn der Konnex zwischen Reiz und Reaktion völlig aufgehoben ist, entstehen – nach Deleuzes Überzeugung – Zeitbilder, die diesen Namen tragen dürfen, weil sie Zeit nicht länger aus Bewegung ableiten, sondern aus Bewegungen Ableitungen der Zeit machen [...]."(Schaub,: *Gilles Deleuze im Kino*, 95f.)

[135] Bergson: *Materie und Gedächtnis*, 42. Angemerkt sei, dass in der deutschen (von Julius Frankenberger vorgelegten) Übersetzung des Werkes *Matière et Mémoire* der Anklang verloren geht, der Deleuze in Bezug auf Bergson von Affekt sprechen lässt, da darin der deutsche Terminus „Empfindung" für den von Bergson formulierten Begriff „sensation affective" gewählt wurde. (Vgl.: Bergson, Henri: *Matiére et Mémoire*. in: ders: Œuvres. Paris: Presses Universitaires de France 1963, 161-380, hier 201-205. sowie: Bergson: *Materie und Gedächtnis*, 39-43.)

[136] Bergson: *Materie und Gedächtnis*, 42. Angemerkt sei, dass Bergson das menschliche Gehirn auch explizit mit einer „Telephonzentrale" vergleicht, die dem „peripherische[n] Reiz" nichts hinzufügt, sondern ihm lediglich den „Anschluß an diesen oder jenen motorischen Mechanismus" ermöglicht. (Vgl.: Bergson: *Materie und Gedächtnis*, 14.)

[137] Bergson: *Materie und Gedächtnis*, 42.

[138] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 97.

sensorisch, die andere motorisch ausgebildet ist, bildet sich eine Lücke, die vom Affekt überbrückt wird. Gerade im Affekt findet sich jedoch keine verlagernde Bewegung; die Bewegung wird zur Ausdrucksbewegung, zum Ausdruck, der von einer Strebung in einem unbeweglichen Element zeugt.[139]

Deleuze hebt – indem er eine Argumentation von Béla Balázs aufgreift – hervor, dass eine Großaufnahme, die auf ein Gesicht fokussiert ist, ihr Objekt keineswegs ausschließlich von seiner Umgebung isoliert; das Gesicht wird durch die Bildfeldbegrenzung der Kadrierung nicht aus seiner Umgebung gerissen, während es deren Status beibehält. Für Deleuze „entreißt die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehörte, deren Teil es wäre, sondern – und das ist etwas ganz anderes – *sie abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten, das heißt sie verleiht ihm den Status einer Entität*."[140] Wird das Objekt in der Großaufnahme durch Vergrößerung seiner raumzeitlichen Koordinaten enthoben, so verschwindet die Bewegung, die sich durch „Ortsveränderung" vollzieht. Die Bewegung erfährt also „eine absolute Veränderung", eine „Mutation"; sie wird zum Ausdruck, der im Gegensatz zur Verlagerung keiner raumzeitlichen Koordinaten bedarf.[141]

Ein Gesicht, das uns vergrößert und isoliert gegenübersteht, benötigt keine Umgebung, es ist weder auf räumliche noch auf zeitliche Bezugskoordinaten angewiesen; es steht lapidar formuliert für sich selbst und „wird Ausdruck und Bedeutung" ohne auf räumliche Beziehungen angewiesen zu sein.[142] Entscheidend ist jedoch, dass Deleuze diesen Effekt (im Gegensatz zu Balázs) nicht nur Gesichtern, sondern allen Großaufnahmen zuspricht.[143]

Bei dem Beispiel, das von Deleuze zur Veranschaulichung des Affektbildes gewählt wird, handelt es sich gerade nicht um ein menschliches Gesicht, sondern um eine Standuhr, deren verschiedenartige Bestandteile die Elemente des Affektbildes hervorbringen. Die Standuhr weist „zum einen die von zumindest virtuellen Minimalbewegungen belebten Zeiger" auf, zum anderen bildet das Ziffernblatt die „unbewegliche Empfangsfläche", den „rezeptiven Einschreibungsträger". Das von ihr gebildete Affektbild setzt sich demnach aus zwei Polen zusammen: einerseits aus einer „Intensitätsreihe", einer zumindest

---

[139] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 97.
[140] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 134.
[141] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 134. Balázs selbst attestiert Griffith eine „verwegene Genialität", da er die „erste, radikale Distanzveränderung" wagte, indem er „den Menschen die Köpfe abgeschnitten und [sie] allein, ganz groß, in die zwischenmenschliche Handlung des Films hineingeschnitten hat." Dadurch kam das Objekt – der Mensch – nicht bloß durch den Raum näher, vielmehr tritt es „aus dem Raum überhaupt heraus und in eine ganz andere Dimension" ein. (Balázs, Béla: „Die Großaufnahme". in: ders.: Schriften zum Film. 2. Bd.: *Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931*. München: Carl Hanser 1984, 57-70, 57.)
[142] Balázs: „Die Großaufnahme", 57.
[143] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 135.

virtuellen Steigerung, die sich aus einer (virtuellen) Bewegung konstituiert, andererseits aus der unbewegten Empfangsfläche, die eine „reflektierte und reflektierende Einheit“ bildet.[144] Diese beiden Pole bezeichnet Deleuze als Potential und Qualität.[145] Der Affekt ist nach Deleuze eine Entität, die in einem der beiden Pole, als etwas, das nicht entkettet und unabhängig von seinem Medium existiert, vermittelt wird: „Der Affekt ist eine Entität, das heißt Potential oder Qualität. Er wird ausgedrückt: Der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, was ihn ausdrückt, auch wenn er sich völlig von ihm unterscheidet.“[146] Dasjenige, das ihn ausdrückt ist kein in ein raumzeitliches Gefüge eingebundenes Objekt; es ist ein Objekt das für sich selbst steht, das zum Gesicht wird. „Was ihn ausdrückt, ist ein Gesicht, das Äquivalent eines Gesichts (ein in ein Gesicht verwandeltes Objekt) [...]“[147]

Werden Potentiale oder Qualitäten nicht mehr als solche ausgedrückt, sondern in einem konkreten Zustand aktualisiert, der eine „raumzeitliche Festlegung“ in einem Bezugssystem verlangt, wird der Bereich des Affektbildes überschritten. Ein solcher Zustand, in dem „reale Verbindungen zwischen all diesen Gegebenheiten“ bestehen, wie auch „Objekte und Personen“ individuiert sind, realisiert ein Aktionsbild: „[D]er Affekt erscheint [im Aktionsbild] als Reiz, Empfindung, Gefühl oder sogar Trieb in einer Person, das Gesicht als ihr Charakter oder ihre Maske [...].“[148]

Die positive Definition des Affekts leistet Deleuze indem er das Affektbild von den eben genannten aktualisierten „realen Zusammenhängen“ des Aktionsbildes (und dessen jeweils konkret realisierten räumlich-temporalen Bezugskoordinaten) abgrenzt. Im Affektbild werden die „Potentialqualitäten, das heißt die Affekte“ von einem Gesicht (oder einem Äquivalent des Gesichts) „außerhalb räumlich-zeitlicher Koordinaten, als Singularitäten in ihrer Einzigartigkeit und in ihren virtuellen Verbindungen“ ausgedrückt.[149] Während sich das Aktionsbild in aktualisierten Milieus mit „realen Zusammenhängen“ verwirklicht, unterliegen dem Affektbild nicht aktualisierte, „virtuelle Verbindungen“, die sich nicht notwendigerweise mit den realen Relationen, die zwischen den Personen und Objekten existieren, decken müssen.[150]

---

[144] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 123.
[145] Für eine genaue Diskussion von Potential und Qualität des Affektbildes und einer tabellarischen Gegenüberstellung ihrer Eigenheiten siehe: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 123-128. und Bogue: *Deleuze on Cinema*, 76-78.
[146] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 136.
[147] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 136.
[148] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 136.
[149] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 144.
[150] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 147f.

Dreyers *La Passion Jeanne d'Arc* – wie Deleuze bemerkt der affektive Film *par excellence* – bringt zwei unterschiedliche Aspekte eines historischen Ereignisses zur Darstellung. Einerseits zeichnet dieser Film den „historische[n] Zustand" des Prozesses nach, der aus konkreten Charakteren und tatsächlichen Zusammenhängen besteht; andererseits findet sich in diesem Werk noch etwas anderes, das sich jeder Aktualisierung verweigert: das „Innerliche", die Passion.[151] Dreyer gelingt es ...

> ... aus dem Ereignis den unerschöpflichen und leuchtenden Teil zu gewinnen, der über seine Aktualisierung hinausgeht [...]. Der Affekt ist gewissermaßen das, was in einem Zustand zum Ausdruck kommt, aber dieser Ausdrucksinhalt verweist nicht auf einen Zustand, sondern nur auf die Gesichter, die ihn zum Ausdruck bringen und ihm in ihren Zusammensetzungen und Trennungen eine eigene, bewegte Materie geben."[152]

Auch die kompositorischen Mittel sind darauf ausgerichtet, jenen Teil des historischen Ereignisses, der über das konkret Aktualisierte hinausreicht, zu verwirklichen. Dreyers *La Passion Jeanne d'Arc* ist fast ausschließlich aus Großaufnahmen von Gesichtern arrangiert, die ihr Objekt häufig anschneiden: „Einmal sind die im Schrei gespannten Lippen oder das zahnlose Grinsen aus der Gesichtsmasse herausmodelliert, ein andermal schneidet der Bildfeldausschnitt ein Gesicht horizontal, vertikal, schräg oder schief an."[153] Beim Montieren der Bilder verzichtet Dreyer weitgehend auf die Anwendung des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens, das im Aktionsbild gebräuchlich ist und zwischen den Gesichtern realistische Relation bewahren würde. Indem er Gesichter in nur teilweise gefüllten Großaufnahmen isoliert, schafft er Verbindungen, die nicht mehr ausschließlich über „wirkliche Verknüpfungen zwischen Personen verlaufen" müssen, sondern auch „unmittelbar eine virtuelle Verbindung" abzuleiten ermöglichen.[154]

„Dreyer is a master of the close-up" – kommentiert Bogue –, „his *The Passion of Joan of Arc* being one of the great studies in the affective handling of the face".[155] In Dreyers Werk findet sich jedoch noch eine zweite Methode, die angewendet werden kann, um Affektbilder zu arrangieren: „in his later films, especially *Ordet* and *Gertrud*, he uses few actual close-ups yet finds a way to treat all shots as equivalents of that shot."[156] In der

[151] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 148.
[152] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 149.
[153] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 149.
[154] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 149. Deleuze schenkt diesen und den übrigen stilistischen Mitteln, die von Dreyer in *La Passion Jeanne d'Arc* (bewusst oder unbewusst) zur Anwendung gebracht werden, um die Ableitung „virtueller Verbindungen" zu ermöglichen, besondere Aufmerksamkeit. (Vgl. dazu: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 148-150.)
[155] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 79.
[156] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 79.

Nahaufnahme wird der Effekt der Dekontextualisierung „mittels fehlender Tiefe und aufgehobener Perspektive“ erreicht.[157] Durch „fließende Großaufnahmen“ gelingt es Dreyer durch kontinuierliche Übergänge „von der Großaufnahme über die Halbnahe zur Totalen“ die vom „Raum stammenden Unterscheidungen“ tendenziell verschwinden zu lassen und so aus „allen Einstellungen Sonderfälle von Großaufnahme zu machen“.[158] Der Raum wird zum „beliebigen Raum“, der keiner Nahaufnahme mehr bedarf um dekontextualisiert zu werden: „If the close-up extracts affects by decontextualizing the face, the *espace quelconque* extracts affects by decontextualizing space itself.“[159]

Deleuze findet in den beliebigen Räumen von Dreyer und Bresson, also den Autoren, die er der poetischen Abstraktion zurechnet, die Möglichkeit einer Wahl – eines Alternierens. Während die Vertreter des deutschen Expressionismus Licht und Schatten nach einem „Prinzip des Gegensatzes“ konzipieren und in einem beständigen Ringen, in einem stetigen Konflikt oder Kampf miteinander zeigen, befinden sich in der poetischen Abstraktion Licht und Schatten in einem Changieren, einer Alternative oder einem „*Entweder-Oder*“.[160] Hell und dunkel sind nicht mehr die „unendliche Verlängerung eines gegebenen Zustands“, sie bringen „vielmehr Alternativen zwischen dem Zustand selbst und der Möglichkeit – der ihn übersteigenden Virtualität – zum Ausdruck“.[161] Ebenso ist der beliebige Raum durch Fragmentierung seiner „metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile“ beraubt, er hat seine Homogenität eingebüßt, „so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen“ ermöglicht wird. Der beliebige Raum bildet so einen „Raum virtueller Verbindungen, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird.“[162]

Dieser Raum, der durch virtuelle Relationen bestimmt wird, ist wie der physikalische Raum „zellenartig und geschlossen“, in ihm eröffnet sich dem Protagonisten aber die Möglichkeit, eine Wahl zu vollziehen, die nicht auf die formalen Verpflichtungen und die materiellen Zwänge des physikalischen Raumes eingeschränkt bleibt: „Der Raum ist nicht mehr determiniert, er ist zu einem beliebigen Raum geworden, der mit der Macht des Geistes, mit einer stets zu erneuernden geistigen Entscheidung identisch ist“.[163] „[…] a virtual, spiritual space, an *espace quelconque*,“ – so kommentiert Bogue diesen Umstand –

[157] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 150.
[158] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 150f.
[159] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 80.
[160] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 156.
[161] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 156f. Bogue legt in seiner Lektüre des Affektbildes sein Hauptaugenmerk auf den Zusammenhang eines aktuellen Bereiches mit realen Relationen und einer virtuellen Sphäre, die erstere übersteigt und mit der Möglichkeit einer Wahl der Wahl (also einer Wahl, die weitere Wahlen zulässt) gepaart ist. (Vgl.: Bogue: *Deleuze on Cinema*, 76-82.)
[162] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 153.
[163] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 163.

„emerges when the protagonist ‚chooses to choose' when he or she becomes conscious of making a choice of faith."[164]

Deleuze forciert die Konzeption einer Wahl, die sich nicht darauf beschränkt in einer einzelnen Situation verschiedene Alternativen zur Wahl zu stellen. Die Wahl zu wählen bedeutet in einer bewussten Wahl Wahlmöglichkeiten auszuschließen, die implizieren den Wählenden zukünftig keine weitere Wahl mehr zu lassen. Es handelt sich um eine „spirituelle Entscheidung", die zwischen dem Ergreifen von Existenzweisen besteht, welche die Möglichkeit eines Neuanfangs ermöglichen oder verhindern. Die Protagonisten der lyrischen Abstraktion befinden sich oftmals in der Situation eine Wahl treffen zu müssen, in der so zu wählen verlangt wird, dass weitere Wahlen möglich sind.[165] Entweder sie ergreifen eine Existenzweise, aus welcher heraus sie wieder neu wählen können, oder sie ergreifen eine Wahl aufgrund derer sie zukünftig den Zwängen der ersten Wahl unterliegen werden:

> Es ist nicht die Entscheidung für das Gute oder für das Böse. Diese Wahl definiert sich nicht durch das, was einer wählt, sondern durch die Kraft, die er besitzt, in jedem Moment wieder neu anzufangen, mit sich wieder anzufangen und sich auf diese Weise durch sich zu bestätigen, wobei jedesmal alles, was auf dem Spiel steht, wieder neu gesetzt wird.[166]

Im *Zeit-Bild* unterbreitet Deleuze eine zusammenfassende Topologie, die jene drei Typen auflistet, die im Ergreifen oder Vollziehen der Wahl scheitern. Darin findet sich der „gefährliche Gute" (oder auch Fromme) als „derjenige, der nicht zu wählen hat" neben dem Unsicheren und Gleichgültigen, „der nicht zu wählen versteht oder nicht wählen kann".[167] Vor allem interessant ist jedoch der dritte Typus, jener des „schrecklichen Bösen", der sich im vollziehen einer ersten freien Wahl der Möglichkeit erneut zu wählen beraubt und sich so den Zwängen des Schicksals ausliefert.[168] Der „schreckliche Böse" unterliegt den Zwängen einer einmaligen Entscheidung, deren Folgen ihn in eine Situation versetzen, die ihm keine weiteren Möglichkeiten der Wahl eröffnen. Anders formuliert

---

[164] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 81.

[165] Vgl. die fünf von Deleuze hier vorgestellten Figuren der Wahl, die zum Teil in Zusammenhang mit der Schattierungsgestaltung des beliebigen Raums in Verbindung stehen. (Siehe.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 159-161.) Vgl. auch die Bemerkung Bogues, die speziell Bressons Räume mit der Fähigkeit eine Entscheidung treffen zu können in Verbindung bringt: „In Bresson, especially, one sees an actual moralized space of white (our duty, our power of acting), black (our impotence, our desire for evil) and gray (our indecision, our indifference)." (Bogue: *Deleuze on Cinema*, 81.)

[166] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 160. Hier klingt bereits die Gedankenfigur der „rettenden Wiederholung" an, die von Deleuze im Triebbild-Kapitel dargelegt wird und die im Unterschied zur „schlechten Wiederholung" (die unter den Zwängen des Vergangenen steht) eine Situation erschafft, in der die Entfaltung von Neuem ermöglicht wird. (Vgl. insbesondere: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 158-161 und 181-183.)

[167] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 231.

[168] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 231.

entrauben ihn die Zwänge des Schicksals der Möglichkeit eine Situation der Wahl zu erkennen, und er ist somit dazu bestimmt, fortwährend die eine schlechte Wahl zu wiederholen.[169]

Diese drei Personentypen sind der „Kategorie der falschen Wahl" zuzurechnen, da jeder von ihnen auf seine Weise das „Vorhandensein einer Wahl" leugnet.[170] Neben diesen drei Typen, die nicht zu wählen verstehen, konzipiert Deleuze jedoch noch die Figur des wahrhaft Wählenden (oder Glaubenden), „der die Wahl wählt oder sie wiederholt" und sich somit in weiterer Folge verschiedenste Möglichkeiten zu ergreifen befähigt.[171]

Der Typus des wahrhaft Wählenden, der, wie Deleuze im *Bewegungs-Bild* formuliert, eine „authentische Wahl" vollzieht, leistet keine vollständige Aktualisierung der virtuellen Verbindungen des beliebigen Raumes. Während die ersten drei Charaktere die spirituelle Wahl verfehlen, halten sie den „Affekt in einer bestehenden Ordnung oder Unordnung aktualisiert"; sie lassen somit, anders ausgedrückt, die virtuelle Sphäre der reinen Potentialität erstarren.[172] Der „Protagonist der wahren Entscheidung" jedoch erhebt den Affekt im Wählen der Wahl (und den damit verbundenen Möglichkeiten) „zur reinen Potenz".[173] Der beliebige Raum behält so eine ihn übersteigende Virtualität, die sich in der Möglichkeit des Neubeginns konkretisiert. Der wahrhaft Wählende aktualisiert den Affekt nicht, doch „verkörpert und vollzieht er ihn um so besser, als er an ihm den Teil freilegt, der sich nicht aktualisieren läßt, der jede Erfüllung überschreitet (der ewige Neubeginn, die ewige Wiederkehr)."[174]

Schaub findet in der „Aufforderung, so zu wählen, daß andere Wahlen möglich sind [...] fast so etwas wie ein Credo Deleuzes", das seinen Grundzug darin findet, „sich selbst ‚wählen'" zu lassen (um somit dem Zwangsläufigen die Freiheit der Wahl vorzuziehen).[175] Sie verweist auf das „große Tabu des deleuzianischen Denkens", das im „Mord am Möglichen" liegt.[176] Eine Wahl, in deren Zuge sich der Wählende selbst (und somit diverse Möglichkeiten) wählt, ist nach Deleuze, wie bereits erwähnt, eine Wahl des Glaubens.

---

[169] Deleuze verweist auf Goethes Mephisto, der diesen Personentyp wie folgend charakterisiert: „Wir Teufel oder Vampire sind frei bei der ersten Tat, doch bereits Sklaven der zweiten." (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 160.) Diese Formulierung streicht besonders schön hervor, wie eine Entscheidung „für" das Böse die Freiheit der Wahl einschränkt und in die Zwänge der Wiederholung transformiert.

[170] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 160.

[171] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 231.

[172] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 161.

[173] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 161.

[174] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 161.

[175] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 113.

[176] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 113. Bereits im Anhang zu *Logik des Sinns* charakterisiert Deleuze den Inbegriff einer „perversen Welt" damit, dass in ihr „die Kategorie des Zwangsläufigen vollständig die des Möglichen ersetzt hat". (Vgl.: Deleuze, Gilles: „Michel Tournier und die Welt ohne anderen". in: ders: *Logik des Sinns*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 364-385, 385.)

„Wer glaubt“ – so versichert Schaub – „glaubt immer an das Mögliche, gerade weil dessen Existenz *hic et nunc* nicht gesichert ist.“[177] Wer zu wählen versteht oder, wer anders ausgedrückt, daran glaubt, in einer Wahl das ergreifen und verwirklichen zu können, was das Mögliche gegenüber dem Zwangsläufigen bereithält, befreit sich vom Diktat des Zwangsläufigen.[178] Der beliebige Raum bildet mit seinen „virtuellen Verbindungen“ keine vollständige Aktualisierung des Affekts und behält daher die Dimension des Möglichen bei, die einer authentischen Wahl zugrundeliegt.[179]

1.5 Das Triebbild: Chronos und rettende Wiederholung

In seiner Diskussion des Triebbildes kombiniert Deleuze eine Konzeption des „Glaubens“ mit einer expliziten Thematisierung von Zeit.[180] Da das Triebbild damit auf zweifache Weise über die Grenzen des Bewegungsbildes hinaus verweist, ist es dazu geeignet mit ihm einen Übergang zu den nachfolgenden Abschnitten zu schaffen.

Das Triebbild erhält seinen Namen aus einer in manchen Filmen vorherrschenden „spezifischen Art von Bewegung und Bewegungsverzögerung“, die von Deleuze mit dem Namen „Trieb“ bezeichnet wird.[181] Zwischen den beliebigen Räumen des Affektbildes und den aktualisierten, „geografisch und historisch bestimmbaren Umgebungen“ des Aktionsbildes, befinden sich die weder dem einen noch dem anderen zugehörigen

[177] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 230.

[178] Es ist bemerkenswert, dass sich in Schaubs Studie *Gilles Deleuze im Kino* keine explizite Auseinandersetzung mit der Thematik des Affektbildes befindet, obwohl Deleuze gerade dort das Modell einer Wahl der Wahl lanciert. Schaub diskutiert die Konzeption der Wahl erst in Verbindung mit der „rettenden Wiederholung“, die Deleuze im Triebbild-Kapitel entwickelt. Die Frage, warum Schaub Deleuzes Konzeption der Wahl in Zusammenhang mit dem Triebbild (und nicht, was naheliegender wäre, mit dem Affektbild) behandelt, liegt wohl in einem der Leitmotive ihrer vielschichtigen Untersuchung begründet: Ein nicht unbeträchtlicher Teil von Schaubs Studie widmet sich vorwiegend der Zeitproblematik in Deleuzes Werk. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, Kapitel I-VII.) Schaub erhebt dabei die Suche nach „un peu de temps à l’état pur“ – ein Satz, den Deleuze von Proust borgt – zum Leitgedanken. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 12-14. und: Deleuze, Gilles: *Proust und die Zeichen*. Berlin: Merve 1993, 52.) Dabei nutzt Schaub die Kopplung der Zeitproblematik mit der Konzeption einer Wahl, die sich im Triebbild-Kapitel findet, um einen Übergang zu der Thematik einer direkten Darstellung von Zeit, die Deleuze im *Zeit-Bild* ausarbeitet, zu schaffen. Es erscheint jedoch etwas eigenwillig, dass sie jeden Hinweis, der einen Zusammenhang einer „Wahl der Wahl“ mit der lyrischen Abstraktion andeuten würde, unterschlägt.

[179] Vgl. dazu den Kommentar Bogues, der diesen Zug heraushebt: „It is a virtual space, whose fragmented components may be assembled in multiple combinations, a space of yet-to-be-actualized possibilities.“ (Bogue: *Deleuze on Cinema*, 80.) Vgl. dazu auch die Bemerkung Deleuzes, in der er die reinen Qualitäten und Potentiale des Affekts mit „reinen ‚Möglichkeiten‘“ identifiziert. (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 143.)

[180] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 172 und 183.

[181] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 111.

„Ursprungswelten“ des Triebbildes.[182] Die Ursprungswelt unterliegt einem aktualisierten Milieu derartig, dass sie dieses mit Hilfe des Triebes beeinflusst: „[...] der Trieb ist nichts anderes: er ist die Energie, die sich in einer ursprünglichen Welt der Materiebrocken bemächtigt.“[183] Der Trieb ist nach Deleuze somit kein psychologisch funktionierender, verhaltenssteuernder Prozess, sondern ein „Akt, der herausreißt, zerreißt und auseinandernimmt. Die Perversion ist somit keine Umleitung des Triebs, sondern seine Ableitung, das heißt sein normaler Ausdruck in abgeleiteten Milieus.“[184] Durch den Trieb bricht die zugrunde liegende Ursprungswelt in die aktualisierten, bestimmten Milieus ein. „[…] the real is haunted by an ‘originary world’”, wie Bogue diesen Umstand kommentiert.[185]

Mirjam Schaub gibt den Hinweis, dass jene Filme, die Deleuze dem Naturalismus zurechnet, von einem „Einbruch des Ereignisses“ zeugen, welcher das Unbegreifliche, Unvorhergesehene in die aktualisierten Milieus einfallen lässt. Von einem Außen her verschaffen sich die ursprünglichen Milieus „über einen Riß in der Oberfläche des abgeleiteten, zivilisierten Milieus Zutritt“ und entfalten dort plötzlich ihre Sprengkraft. Der Trieb, der so in die aktualisierten, gesellschaftlichen Milieus einbricht und einen Brocken der ursprünglichen Welt sichtbar macht, wird von Deleuze als ein „allgemeines Weltgesetz“ verstanden. Indem der Trieb „naturalisiert“ und „ins Allgemeine übersteigert“ wird, entbindet ihn Deleuze von sämtlichen psychologischen Mechanismen: Er wird zum allgemeinen Stimulus des Verfalls. Daraus resultiert auch die Unabwendbarkeit des Unheils, das sich in „todbringender Konsequenz“ aus den Einwirkungen des Triebes entfaltet.[186]

Im Triebbild, das die unausweichlichen Zersetzungs- und Dekompositionsbewegungen einer Ursprungswelt sichtbar werden lässt, sieht Deleuze ein Bild, das einem direkten Zeit-Bild sehr nahe kommt.[187] Die Ursprungswelt bildet zugleich „Uranfang und absolutes Ende“, die „gemäß dem Gesetz der schiefen Ebene“ in Verbindung stehen: „So herrscht in dieser Welt eine ganz spezielle Gewalt (in mancher Hinsicht das radikal Böse); sie hat den Vorzug, ein ursprüngliches Bild der Zeit auftauchen zu lassen, mit Anfang, Ende und

[182] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 171.
[183] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 172. Schaub gibt den kritischen Hinweis, dass die deutsche Übersetzung von „morceaux *(Brocken, Stücke)*“ durch „Materiebrocken“ für Elemente eines nicht aktualisierten Milieus zu stark erscheint. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 111.)
[184] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 178.
[185] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 44.
[186] Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 111f.
[187] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 176.

einem bestimmten Gefälle, Chronos in seiner ganzen Grausamkeit.“[188] Die Zeit des Naturalismus ist für Deleuze von Anbeginn an „mit einem Fluch geschlagen“. Vor allem Stroheim, einem der beiden Protagonisten des filmischen Naturalismus, ist es gelungen Filme dieser Kompositionsform zu erschaffen: „Über Stroheim kann man in der Tat sagen [...]: die Dauer ist für ihn weniger das, was geschieht, als das, was auseinanderfällt und sich im Zerfallen überstürzt. Sie ist also von einer Entropie, einer Verschlechterung, nicht zu trennen.“[189]

Bogue ortet im Naturalismus ein Vorherrschen einer „fundamental temporality of degradation”, die sich bei Stroheim darin zeigt, dass der Trieb sich entlang einer „entropic dissipation“ entfaltet. Buñuel, der zweite Autor, der von Deleuze dem Naturalismus zugerechnetet wird, entwickelt Triebbilder durch einen „cycle of repeated descents“.[190] „Zeit der Entropie oder der ewigen Wiederkehr“, so resümiert Deleuze über Stroheim und Buñuel, „in beiden Fällen nimmt die Zeit ihren Ausgang von der Ursprungswelt, die ihr die Rolle eines unerbittlichen Geschicks verleiht.“[191] Indem die Zeit „in Abhängigkeit vom Trieb“ gehalten wird und so den „Koordinaten des Naturalismus“ untergeordnet bleibt, wird sie daran gehindert, sich in Reinform zu zeigen. Sie zeigt sich nicht selbst; was von ihr durch den Naturalismus aufgegriffen werden kann, sind lediglich ihre negativen Auswirkungen: „Verschleiß, Verfall, Schwinden, Zerstörung, Verlust oder einfach Vergessen.“[192]

Deleuze findet in Buñuel, der die Abwärtsbewegung im Gegensatz zu Stroheims „beschleunigte[r] Entropie“, aus einer zyklischen Repetition – aus einer „immer raschere[n] Wiederholung, als ewige Wiederkehr“ – gewinnt, einen Aspekt, der eine Abkehr von einer Vorstellung der Zeit als bloßen Verfall ermöglicht.[193] Die Zyklen können in all ihren Phasen ebenso katastrophale Züge zeigen wie die Entropie, doch sind sie auch imstande „eine spirituelle Kraft der Wiederholung“ freizusetzen: „Der ewigen Wiederkehr als einer Reproduktion des Immerschon-Geschehenen steht die ewige Wiederkehr als Auferstehung, als erneute Gabe des Neuen – des Möglichen – gegenüber.“[194]

Deleuze differenziert zwischen einer „schlechten Wiederholung“, welche Zyklen reiht, die weder über sich hinausgehen noch die Originalität des Neuen herstellen, und einer

[188] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 172.
[189] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 175.
[190] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 83.
[191] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 176.
[192] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 176f.
[193] Dieser Zug des Triebbild-Kapitels findet vor allem bei Schaub Beachtung. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 112-114.)
[194] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 176 und 181f.

„Wiederholung des Glaubens“, welche sich nicht sklavisch selbst wiederholt, sondern in sich einen Intervall eröffnet, der Neues, Zukünftiges und Mögliches erlaubt. Während erstere in „sklavisch-erniedrigende[r] Wiederholung des Vergangenen“ daran scheitert das Neue – das Mögliche – zu geben (und somit „nicht nur scheitert, sondern scheitern läßt“), findet sich in der rettenden Wiederholung die Möglichkeit einer Wahl, die nicht unter den Zwängen des Vergangenen steht, sondern den Zug des Zukünftigen trägt (indem sich das nicht Vorhersehbare, nicht Erwartete ankündigt).[195] Nur die rettende, lebensbejahende, auf die Zukunft gerichtete Wiederholung schafft im Gegensatz zur sklavischen, der Vergangenheit zugewendeten Wiederholung, eine Situation, die diese Möglichkeit zur freien Wahl des Neuen eröffnet:

> Die Wiederholung des Vergangenen ist materiell möglich, aber geistig unmöglich wegen der abgelaufenen Zeit; hingegen scheint die Wiederholung des Glaubens, die auf die Zukunft gerichtet ist, materiell unmöglich, aber geistig möglich, weil sie darin besteht, ganz neu anzufangen und den Verlauf, der im Zyklus gefangen ist, auf einen Augenblick zurückzuverfolgen, der eine neue Zeit erschafft.[196]

Für das Erreichen einer „rettende[n] oder lebensverändernde[n] Wiederholung“ setzt Deleuze den Bruch mit der Triebordnung, die Zeitzyklen als Niedergang und Verfallslinie begreift, voraus: „[...] mit der Triebordnung brechen, die Zeitzyklen zerbrechen und ein Element erreichen, das einem wirklichen ‚Verlangen‘ entspräche oder einer Wahl, die sich immerzu erneuern könnte (wie wir bereits bei der lyrischen Abstraktion gesehen haben)“.[197]

Schaub interpretiert die Rede von einem Bruch mit der Triebordnung, die von Deleuze in Aussicht gestellt wird, sobald der Film sich „mit der Form der Zeit unmittelbar auseinandersetzt“[198], als eine Abkehr von „chronos- und chronologiefixierte[r] Zeitlichkeit [...], die nur eine einzige modale Reihe zu kennen vorgibt.“[199] Innerhalb der Zyklen des Triebbildes findet sich in der rettenden Wiederholung der Keim einer Zeit, der über die Verfallslinie des Triebbildes hinaus verweist. Neben den rein negativen Auswirkungen der Zeit, die aus linear angeordneten Verfallsphänomenen besteht, erscheint eine Zeit „der Möglichkeit“, die indem sie „den Bruch mit dem Alten“ vollzieht, „das Schaffen von etwas

[195] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 182.
[196] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 183.
[197] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 183.
[198] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 177.
[199] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 114.

Neuem“ ermöglicht.[200] Bei Deleuze verbirgt sich hinter „der rettenden Wiederholung [...] der Glaube an das Neue“, der, wie Schaub argumentiert, in Konnex mit dem „Ethos des Möglichen“, wie er von Deleuze durch die „Ethik der Wahl“ forciert wird, nahelegt die „Sehnsuchtsformel ‚un peu de temps à l’état pur‘ in Richtung multipler Zeiten und Parallelwelten zuzuspitzen.“[201] Diese Reinform der Zeit wäre, wie Schaub bemerkt, „eben nicht Chronos, sondern ein vielfach verzweigter Äon“.[202]

[200] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 114.
[201] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 114.
[202] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 114.

2. Kapitel: Simultanität und Derealisierung

2.1 Vom Kino der Aktion zum Kino des Sehenden

Das *Zeit-Bild* wird von Deleuze mit der Diagnose eröffnet, dass sich das Bewegungsbild in einer Krise befindet, deren Hauptmerkmal in der „Lockerung der sensomotorischen Zusammenhänge“ liegt, wie sie im klassischen Kino durch Aktions-Reaktions-Schemen organisiert werden.[203]

Die Nachkriegserfahrung verwickelt die Personen in Situationen, die ihre Handlungsmacht übersteigen: „Folglich setzt sich die Situation nicht direkt in Aktion um: Sie ist nicht mehr, wie im Realismus, sensomotorischer, sondern vor allem optischer und akustischer Natur. Sie ist durch die Sinne geprägt, noch bevor sich die Aktion in ihr entwickelt“.[204] Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges mehren sich Situationen, die durch Handlungen nicht mehr abgeschlossen, vollendet oder überwunden werden können. Diese Krise wird vor allem im italienischen Neorealismus aufgegriffen und künstlerisch thematisiert; die Protagonisten finden sich hier in Situationen involviert, „die nicht mehr in Reaktionen, in Aktionen weitergehen können.“[205] Die „ausdrucksstarken sensomotorischen Situationen des traditionellen Realismus“, welche ein Eingreifen der Personen in das jeweilige Milieu erlauben, werden durch optisch-akustische Situationen abgelöst, in denen keine Aktion mehr möglich ist oder gefordert wird.[206] Diese Situationen machen etwas sichtbar, „was zu gewaltig, zu ungerecht, aber manchmal auch einfach zu schön ist und von nun an unsere sensomotorischen Vermögen übersteigt. [...] Etwas im Bild ist zu mächtig geworden.“[207]

Schaub deutet das Einsetzen des modernen Kinos als die Folge einer Verlusterfahrung, die auf den „Verlust aller materiellen Werte“, wie ihn die Weltkriege nach sich zogen, folgt.[208] Die Pointe, die sie herausarbeitet, ist, dass der „Glaube an die Bedeutung des eigenen

---

[203] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 14.
[204] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 14.
[205] Deleuze, Gilles: „Die Fürsprecher“. in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 175-196, 178. Für Deleuze sind die Mutationen, die sich in der Nachkriegszeit in der kinematografischen Kunst vollziehen und vom Bewegungs- zum Zeitbild führen, – zumindest vorgeblich – eine Folge der realgeschichtlichen Krise, die durch die Ereignisse der Weltkriege entstanden ist: „Man kann nicht dabei stehenbleiben zu sagen, daß das moderne Kino mit der Erzählung bricht. Das ist nur eine Folge, die Ursache liegt woanders. [...]“ (Deleuze: „Über *Das Bewegungs-Bild*“, 77.) Schaub zufolge geht es Deleuze um den „konkreten künstlerischen Umgang mit dieser unbenennbaren, unabschließbaren Erfahrung“, die sich auf die narrative Struktur des modernen Kinos auswirkt. Ihr zufolge wird „die Zweiteilung der Bücher“ und somit „die Aufteilung in ein klassisches und ein modernes Kino“ von Deleuze zwar durch diese Krise „realgeschichtlich begründet“, es bestehen aber durchaus Anhaltspunkte dafür, dass eine im Hintergrund liegende, ideengeschichtliche Begründung der realgeschichtlichen unterliegt und vorausgeht. (Schaub,: *Gilles Deleuze im Kino*, 117.)
[206] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 17.
[207] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 32.
[208] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 117.

Handelns *in* der Welt“ mit „dem Verlust des *Glaubens an die Welt*“ verschwindet.[209] „Wille und Tat“, die im Bewegungsbild, speziell im Aktionsbild, eine Einheit bildeten, sind nun nicht mehr aufeinander abgestimmt.[210] Der Handelnde verweilt, erstarrt oder hastet, ohne durch sein Agieren maßgeblich auf die Situationen einwirken zu können. Seine Erfahrung verwehrt ihm den Eingriff in das Milieu, oder die Welt, die nun keine Aussicht mehr bereithält sich uneingeschränkt als Objekt seiner Handlungsmöglichkeiten zu offenbaren. Der Protagonist wandelt sich vom Handelnden zum Sehenden; er findet sich in einer Welt wieder, welche ihm Tiefenschichten offenbart, die ihm unter den reibungslos ablaufenden sensomotorischen Schemen verborgen bleiben würden. Die Aktions-Reaktions-Abläufe, die sich im intakten Weltverhältnis des Bewegungsbildes vollziehen, werden durch die überwältigende Ohnmachtserfahrung der Weltkriege gelockert (oder gar blockiert). Der Glaube an die Welt, das heißt vor allem der Glaube an die eigene Fähigkeit eine Handlung zu setzen, geht verloren.

Sensomotorisch strukturierte Wahrnehmung, so zeigt Deleuze in Anschluss an Bergson, ist stets durch Aspektblindheit geprägt.[211] „Nach Bergson nehmen wir die Sache oder das Bild nie vollständig wahr; wir nehmen immer weniger wahr, nämlich nur das, was wir – aus wirtschaftlichen Interessen, ideologischen Glaubenshaltungen und psychologischen Bedürfnissen – wahrzunehmen bereit sind.“[212] Werden die „sensomotorischen Schemata“ aber zeitweilig blockiert oder zerbrechen sie vollends, taucht mit dem „rein optisch-akustische[n] Bild“ ein anderer Bildtypus auf, der die „Sache als solche, [...] in ihrem Übermaß an Grausamkeit oder Schönheit, in ihrer radikalen und nicht zu rechtfertigenden Eigenart hervortreten läßt“.[213] Der Protagonist wird zum Visionär, der den Klischees, die ihm die sensomotorisch geleitete Wahrnehmung auferlegt, entkommt. Zwar bleiben im Neorealismus Milieu wie auch Aktion real, jedoch greift die Handlung des Protagonisten nicht mehr direkt in die Situation des Milieus ein; der Handelnde wird zum Sehenden, da

[209] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 117.
[210] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 117.
[211] Vgl. dazu die Definition des ersten materiellen Moments der Subjektivität, die von Deleuze herangezogen wird um das Wahrnehmungsbild zu bestimmen: „sie subtrahiert, sie zieht vom Ding ab, was sie nicht interessiert.“ (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 94.)
[212] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 35. Wie Bogue konstatiert, zeichnet sich das Bild, das durch sensomotorische Schemen geprägt wird, keineswegs nur durch Subtraktion, d. h. durch interessegeleitetes Ausblenden von redundanten Informationen, aus, sondern ebenso durch Addition, d. h. durch Hinzufügen von Informationen durch interessegeleitete Fokussierung: „As Bergson argues, within our sensori-motor world objects become both more and less than they are otherwise. We perceive objects through our accumulated experiences of them, through our memories, fears, desires, and plans, loading them with characteristics that extend into complex patterns of association and anticipation. But we also perceive selectively, ignoring those aspects of the object that do not interest us. (Bergsonian consciousness, we recall, is subtraction, not addition.)” (Bogue: *Deleuze on Cinema*, 110.)
[213] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 35.

„keine motorische Fortsetzung“ mehr „zwischen der Realität des Milieus und der Realität der Aktion“ besteht.[214] Kaum zur Reaktion auf die Reize der Umwelt imstande, bleibt der Figur nur noch die Option, diese vermittelt „über die entfesselten Sinnesorgane“ zu registrieren, während die Handlung „sich freischwebend in der Situation“ hält, ohne sich zu „vollenden oder abzuschließen.“[215]

Deleuze ortet in den optischen und akustischen Bildern, wie sie erstmals im Neorealismus geschaffen werden, anstatt der pragmatischen Begabung des Protagonisten, einen Hang zu Vision und Hellsicht. Anstatt die Situation unter Subtraktion ihrer, in pragmatischer Hinsicht nicht relevanten Aspekte, teils blind, durch eine Reaktion sensomotorisch zu bestätigen, sieht und versteht der zum Visionär gewordene Protagonist die Situation in ihrer Totalität, in ihrer nicht aktualisierten Gesamtheit.

Der moderne Mensch verliert aber mit dem Glauben an die Welt nicht nur die Fähigkeit, auf die Geschehnisse einzuwirken, es wird ihm gleichzeitig unmöglich, eine Verbindung zwischen sich und der Welt herzustellen: „Das Band zwischen Mensch und Welt ist zerrissen.“[216]

Dementsprechend schwindet auch der Glaube an die Ereignisse, die dem Menschen in der Welt, die er bevölkert, zuteil werden: „Wir glauben sogar nicht mehr an die Ereignisse, die uns widerfahren: an Liebe und Tod, als ob sie uns nur zur Hälfte angingen.“[217] Die Figuren fühlen sich nur mehr zum Teil in die Geschehnisse, welche sie umgeben involviert und sind dadurch „offen für eben jenen *nicht verwirklichten Teil* des Ereignisses, der das ‚Übermaß an Grausamkeit oder Schönheit‘ der gezeigten Situation ausmacht“; sie werden „von der Aspektblindheit befreit“, die eine sensomotorisch geleitete Wahrnehmung, oder anders ausgedrückt, „ein intaktes Weltverhältnis gewöhnlich mit sich“ bringen.[218] Da das, was den Figuren ...

> ... zustößt, sie nicht wirklich betrifft und sie nur zu Hälfte angeht, verstehen sie es, von dem Ereignis denjenigen Teil abzuziehen, der in dem Geschehen nicht aufgeht: nämlich den Teil der unerschöpflichen Möglichkeit, der das Unerträgliche, das Untragbare, nämlich das Visionäre ausmacht. Deswegen war ein neuer Schauspielertypus notwendig: [...] es bedurfte, wenn man so sagen kann, professioneller Laien: Schauspieler, die wie ‚Medien‘ eher zu sehen und sichtbar zu machen wissen als zu agieren [...].[219]

[214] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 15.
[215] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 15.
[216] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[217] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[218] Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Fink 2003, 118.
[219] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 34.

Die Ereignisse und Eindrücke der Nachkriegskrise sind dermaßen dramatisch und überwältigend, dass sie, vor allem durch ein einziges Subjekt, nicht mehr beeinflusst oder abgeschlossen werden können. Mit Ausnahme von Orson Welles und Yasujiro Ozu, die entscheidende Ansätze dieser Entwicklung ausarbeiteten[220], erreicht erst der italienische Neorealismus „dieses sonderbare Gefühl, nicht länger Herr des eigenen Schicksals zu sein, inmitten einer zerstörten Welt, [...] die nicht auf den Menschen gewartet hat und die nicht der Ort der Verwirklichung menschlicher Vorstellungen und Träume ist.“[221] So entsteht im Neorealismus „eine neue Generation von Personen“[222], die sich von den Protagonisten des Bewegungsbildes, insbesondere von denen des Aktionsbildes, dadurch unterscheidet, dass sie keine übersteigerten Fähigkeiten, wie Reaktionsschnelligkeit und Treffsicherheit, mehr besitzen; den Protagonisten des Neorealismus haftet keine Form des Heldentums mehr an.
Mit dem Zusammenbruch der sensomotorischen Schemata, dem Verschwinden des agilen Helden und dem Bruch mit der Narration ändert sich die gesamte formale Strukturierung des Kinos. Durch diesen Rekonfigurationsvorgang, der sich zwischen Vor- und Nachkriegskino, dem klassischen und dem modernen Kino, oder dem Kino des *Bewegungs*- bzw. *Zeit-Bildes* – so die Begriffe, die diese Differenz bereits anklingen lassen – vollzieht, ändert sich vor allem der Umgang mit Zeit und Bewegung. Unter das Kino des Bewegungsbildes subsumierbare Filme stellen Zeit indirekt und durch Montage vermittelt dar, die Autoren des modernen Kinos hingegen arrangieren Filmbilder, die Zeit direkt und unmittelbar darstellen:

> Während das Bewegungs-Bild mit seinem sensomotorischen Zeichen nur auf ein indirektes (von der Montage abhängiges) Bild *der* Zeit bezogen war, verbinden sich das rein optische und akustische Bild, seine Opto- und Sono-Zeichen, direkt mit einem Zeit-Bild, das sich die Bewegung untergeordnet hat. Diese Umkehrung macht nicht mehr aus der Zeit das Maß der Bewegung, sondern aus der Bewegung eine Perspektive der Zeit. Sie lässt ein regelrechtes Kino der Zeit mit einer neuen Montagekonzeption und neuen Montageformen entstehen [...][223]

[220] In einem Gespräch für die Zeitschrift *Cinéma* hebt Deleuze die bedeutende Zäsur hervor, die in der Nachkriegszeit mit dem italienischen Neorealismus vollzogen wurde: „Ja, der große Einschnitt findet am Ende des Krieges statt, mit dem Neorealismus, und zwar gerade weil dieser das Scheitern der sensomotorischen Schemata registriert“. (Deleuze, Gilles: „Über *Das Zeit-Bild*“. in: ders: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 86-91, 89.) In weiterer Folge findet sich damit für Deleuze auch die Möglichkeit sich in einer Umstrukturierung des kinematografischen Bildes vom Bewegungsbild abzukehren und dem Zeitbild zuzuwenden: „Vor allem aber entsteht die Möglichkeit, das Filmbild zu temporalisieren: das ist reine Zeit, ein wenig Zeit im Reinzustand und nicht allein Bewegung. Diese Revolution des Films konnte auch unter anderen Bedingungen in die Wege geleitet werden, bei Welles, oder sogar vor dem Krieg bei Ozu.“ (Deleuze: „Über *Das Zeit-Bild*“, 89.)
[221] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 118.
[222] Deleuze: „Über *Das Zeit-Bild*“, 89.
[223] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 37.

Die optischen und akustischen Situationen des modernen Kinos bleiben nicht länger wie die sensomotorischen Situationen des klassischen Kinos derart miteinander verkettet, dass sie das Vollziehen von Bewegung ermöglichen und somit auf eine indirekte Präsentation von Zeit abzielen. Das aufkommende Zeitbild stellt, durch eine neuartige Form der Montage, ein direktes Bild der Zeit dar. Bogue ortet die grundlegende Frage, welche von Deleuze im zweiten Kino-Band verfolgt wird, in der Sondierung des neuartigen Bild- und Zeichenregimes, wie es sich im modernen Kino offenbart.[224] Nach dem Verschwinden des Verkettungsmodus, den das sensomotorische Schema konstituierte, müssen die Bilder in neuartiger Weise verbunden werden: „Ein Bild ist nie allein. Was zählt, ist die Beziehung zwischen Bildern. Wenn aber die Wahrnehmung nun rein optisch und akustisch wird, womit tritt sie dann in Beziehung, da die Handlung ja wegfällt?“[225]

Wie Schaub hervorhebt, ist die Umsetzung der Regeln der Narrativität, wie sie im klassischen Aktionskino verfolgt wird, durch „die prinzipielle Möglichkeit“ motiviert, „die ‚Realität‘ des Sich-Ereignenden durch den Nachvollzug einer chronologischen Abfolge zu beglaubigen.“[226] Sukzessiver Zeitverlauf und Narration sind demnach notwendige Mittel, die eingesetzt werden, um ein kinematografisch dargestelltes Objekt (seiner Möglichkeit nach) als existent zu verbürgen. Die Thematisierung von Zeitlichkeit, sei es über Rückblenden, Zeitraffer oder ähnliche Effekte, ist hier nur entlang einer linearen Chronologie möglich, an der sich das betreffende Bild anhand eines zeitlichen Index festhakt.[227] Ein chronologisch linearer Ablauf wird vorausgesetzt und gewahrt, während sich die Bilder anhand ihrer temporalen Auszeichnung auf einen bestimmten Punkt oder Abschnitt dieses chronologischen Ablaufes, der die indirekte Repräsentation von Zeit durch Bewegung darstellt, beziehen.

Im klassischen Aktionskino werden im Allgemeinen die stilistischen Mittel, die zur Beschreibung und Darstellung des Milieus herangezogen werden, danach ausgewählt, den Eindruck einer möglichst kohärenten, bruchlosen Fiktion zu erwecken. Die „beschriebene

[224] Bogues Vermerk zentriert sich um eine Abkehr von einer linearen zu einer achronologischen Zeit: „Throughout, the basic question is, if the opsign is dissociated from the sensori-motor schema – and hence from its correlate, commonsense chronological time – how might one opsign be linked to another? What may connect one moment to the next, if not a simple succession of related present instants?” (Bogue: *Deleuze on Cinema*, 111.)

[225] Deleuze: „Über Das Bewegungs-Bild“, 78.

[226] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 122.

[227] Es sei angemerkt, dass sich Rückblenden, wie Deleuzes Diskussion von Marcel Carné und Joseph Mankiewicz Œuvres zeigt, keineswegs ausschließlich anhand einer linearen Zeitlinie verorten lassen müssen. (Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 68-78.) Auch Bogue unterstreicht diesen Umstand: „In the standard flashback, past memory-images are integrated with present action-images in a single narrative, but Deleuze discerns in the apparently conventional narratives of *Daybreak* and the Films of Joseph Mankiewicz a creative use of flashbacks that points toward the development of a genuine time-image.“ (Bogue: *Deleuze on Cinema*, 115.)

Umwelt“ wird als unabhängig von der Beschreibung, d. h. als unabhängig von der Darstellung, welche die Kamera von ihr gibt, hingestellt. Die Objekte tragen den Anspruch, einer „als präexistent angenommene[n] Wirklichkeit“ zu entsprechen, die durch die technischen und kinematografischen Mittel nur übermittelt, nicht aber verzerrt oder erschaffen wird.[228] Obwohl das klassische Aktionskino ein hohes Maß an künstlerischer Innovation aufweist, stellen die führenden Autoren ihre kinematografischen Fiktionen durch Erschaffung möglichst kohärenter Abläufe her. Die „organische Beschreibung“[229], wie sie im klassischen Kino zur Anwendung kommt, lässt das vorausgesetzte Reale, selbst wenn es durch elliptische Darstellung oder zeitliche Sprünge unterbrochen wird, in seiner Kontinuität erkennen (oder zumindest erahnen). Die Beziehungen und Verknüpfungen sind lokalisierbar, gesetzmäßig und logisch nachvollziehbar; die derart konkrete und eindeutige Charakterisierung des Milieus dient dazu, Figuren sensomotorisch in ihrer Umwelt zu situieren. Somit ist der sensomotorische Konnex zwischen Figuren und ihrer Welt auch die Voraussetzung, die benötigt wird, um eine Erzählhandlung zu entfalten, die auf Chronologie und Sukzession beruht.

Dieser Anspruch auf Realismus verliert sich im modernen Kino, indem das kinematografisch dargestellte Objekt einer Beschreibung weicht, die von der Kamera erschaffen wird. Das Objekt wird nicht mehr durch eine technische Repräsentationsleistung vermittelt, während es als präexistent angenommen wird, sondern durch eine Beschreibung ersetzt, d. h. durch eine künstlerische Inszenierung, die nur bedingt durch die Intention geleitet ist, die dargestellte Welt in einer Kohärenz erscheinen zu lassen. Es handelt sich um ein kinematografisches Arrangement, das das Objekt (er)setzt, ohne eine Existenz des Objekts außerhalb der Fiktion zu suggerieren.

Eine organische Beschreibung repräsentiert einen Gegenstand nach den Strukturen einer Realität, die außerhalb der kinematografischen Fiktion Bestand hat und als existent vorausgesetzt wird.

> ‚Kristallin‘ soll dagegen eine Beschreibung heißen, die ihr eigener Gegenstand ist und ihn – wie Robbe-Grillet sagt – zugleich ersetzt, erschafft und tilgt; die ständig neuen Beschreibungen Platz macht, die den vorangehenden widersprechen, sie verschieben oder modifizieren. Hier ist es die Beschreibung

[228] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 168.

[229] Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 169. Deleuze spricht im Kontext des klassischen Kinos von einer „organischen Beschreibung“ und „organischen Erzählhandlung“, während er diejenigen des modernen Kinos als „kristallin“ bezeichnet. Für eine bündige Gegenüberstellung des organischen, wie des kristallinen Zeichenregimes vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 168-182.

> selbst, die den einzigen, zersetzten und vervielfältigten Gegenstand ausmacht.[230]

Das dargestellte Milieu – ein Gegenstand mit seinen Beziehungen, Verknüpfungen und Relationen, die er mit anderen Gegenständen unterhält – kann so von Brüchen durchzogen sein. Die Folge ist, dass eine zentrumslose Welt zur Darstellung gebracht wird, die dem Protagonisten – wie auch dem Zuseher – keinen Anhaltspunkt mehr zur Verfügung stellt, der ihm die Möglichkeit gewährt, die Dinge als wahr oder falsch zu beurteilen.
Deleuze arbeitet anhand dieser Analyse des Nachkriegskinos eine Charakterisierung des modernen Menschentypus heraus, der in vollkommen verändertem Verhältnis zu seiner Umwelt steht. Das sensomotorische Band, die Situierung der Figur in einer konkreten, kohärenten und bruchlosen Umwelt wird aufgehoben; der Mensch wird aus seinen Ankerpunkten gerissen und bleibt in einem Milieu, das ihn mit seinen beliebigen Räumen, welche sich ohne Kontinuität ausbreiten, in Situationen gefangen hält, die er nicht beeinflussen kann und über die er sich keine Rechenschaft zu geben weiß.

> Wenn man sich derart in reinen optischen und akustischen Situationen befindet, so bricht nicht allein die Aktion und also auch die Erzählung zusammen, sondern Wahrnehmungen und Affekte ändern ihre Natur, weil sie in ein ganz anderes System übergehen, als es das sensomotorische des ‚klassischen' Films war. Mehr noch es ist nicht einmal mehr derselbe Raum-Typ: Nachdem der Raum seine motorischen Verbindungen verloren hat, wird er zum abgelösten oder entleerten Raum.[231]

---

[230] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 168. Bogue streicht heraus, dass die organischen bzw. kristallinen Typen der Beschreibung von Robbe-Grillet im Kontext der Literatur geprägt wurden: Die Literatur des 19. Jahrhunderts verwendet eine organische Beschreibung (sie referiert auf ein von der Beschreibung unabhängiges Objekt), während die kristalline Beschreibung ein Objekt durch sich erschafft, überschreibt und neuerschafft. Deleuze wendet die Typen der Beschreibung in nahezu unveränderter Weise auf das klassische bzw. moderne Kino an. (Vgl.: Bogue: *Deleuze on Cinema*, 120.)

[231] Deleuze: „Über *Das Bewegungs-Bild*" , 78. Aufschlussreich erweist sich ein Abschnitt Deleuzes, der die räumlichen Konfigurationen des klassischen, wie des modernen Kinos gegenüberstellt. Der konkrete Raum des klassischen Kinos organisiert sich anhand der „sensomotorischen Konnexionen" nach „Maßgabe von Spannungen und Spannungslösungen, Zielen, Hindernissen". Durch die Bewegung, die in ihm ablaufen kann, oder konkret abläuft, ist diese indirekte Darstellung der Zeit chronologisch und kann gegebenenfalls durch „‚abweichende'" oder „‚falsche' Bewegungen" erschüttert werden. Das moderne Kino jedoch konzipiert verschiedenartigste Räume, deren Gemeinsamkeit darin liegt, sich nicht „allein auf räumliche Weise", sondern auch durch „nicht-lokalisierbare Relationen" zu äußern. Die Bilder des modernen Kinos sind keine indirekten Zeit-Bilder mehr, die sich aus der Bewegung ableiten, sondern direkte Zeit-Bilder, aus denen sich die Bewegung mit all ihren Anomalien ableitet. In diesem Sinn ändert sich auch die Bedeutung der Montage: „anstatt Bewegungs-Bilder zusammenzusetzen, damit daraus ein indirektes Zeit-Bild hervorgeht, zerteilt sie die Beziehungen in einem unmittelbaren Zeit-Bild derart, daß daraus alle möglichen Bewegungen hervorgehen." Anstatt bloß in ihrer nicht verwirklichten Möglichkeit zu bestehen, oder sich zufällig zu bilden, werden die Anomalien der Bewegung zum Wesentlichen. Hier liegt auch eine der oben schon angesprochenen Leistungen, die Dreyer mit dem Unterbrechen des Bewegungsablaufes und den irrationalen Schnitten in *La Passion Jeanne d'Arc* erzielte. (Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 170-173.)

Die Ausrichtung zwischen Mensch und Welt verschiebt sich, das Verhältnis zwischen ihnen erweist sich als zugleich verwickelter und distanzierter, als es die pragmatisch bestätigbaren sensomotorischen Situationen sein könnten: Einerseits ist der Protagonist in eine Welt eingebunden, die ihn angeht und betrifft, die aber andererseits an ihm vorbeifließt, so als ob sie ihn nur zur Hälfte anginge und er sich selbst darin beobachten würde. Der Protagonist wird selbst zum Zuschauer – er ist kein Agierender. Er ist ein oftmals Gehetzter oder Strebender, der in einer Welt, die ihn überfordert, keinen Halt, keinen Angriffspunkt, mehr findet.

Er sieht sich in eine Welt versetzt, die ihn fordert, in der er leidet und Sorge für andere zu tragen hat, die ihn jedoch in keinem gerechten Maß entlohnt und seine Aktionen und Handlungen ohne positiven Wiederhall verklingen lässt. Der Mensch bildet kein Zentrum mehr, in dem die Bahnen der Aktion gemäß einem sensomotorischen Schema zusammenlaufen, sich verknüpfen und zu Reaktionen entwickeln, die der Protagonist zu seinem Nutzen setzt.[232]

Thematisiert wird nicht das Heldentum eines Charakters, sondern die Schwierigkeit einer nicht bewältigbaren Situation, der man weder entgegentreten kann und aus der es ebenso kein entrinnen gibt. Was bleibt, ist das hilflose Aufbäumen gegenüber den entgegenwirkenden Mächten, ein visionäres Registrieren.[233]

Die neu konfigurierten Räume, die Unabgeschlossenheit der Erzählung und die Beschreibung im Sinne Robbe-Grillets dienen stilistisch dem Zweck, „das ‚Geworfensein' in eine unausweichliche Situation" zu thematisieren, in welcher eine „merkwürdige

[232] Als ein Werk des filmischen Neorealismus, das all diese Züge in sich vereint, offenbart sich Vittorio de Sicas 1948 produzierter Film *Ladri di biciclette*: Der Hauptfigur, einem in den Nachkriegswirren des zweiten Weltkrieges arbeitslosen Familienvater, wird eine dringend benötigte Arbeitsstelle in Aussicht gestellt. Schon am ersten Arbeitstag entwendet ihm ein Dieb sein (für die Erwerbstätigkeit notwendiges) Fahrrad. Darauf hin hetzt er verzweifelt und erfolglos, begleitet durch seinen kleinen Sohn, durch Rom um wieder an sein Fahrrad zu gelangen. Der Protagonist findet sich in eine unlösbare Lage verwickelt, die er nicht zu bewältigen vermag; die Filmhandlung löst sich auch in keiner Weise und am Ende des Films entgeht der Familienvater, der durch die Aussichtslosigkeit der Lage selbst zum Dieb wurde, nur knapp seiner Verhaftung.

[233] Deleuzes Untersuchung des italienischen Neorealismus konzentriert sich auf bildtheoretische Aspekte (von ästhetischen und künstlerischen Überformungen, die im Nachkriegskino auftauchen). Es sei angemerkt, dass der Neorealismus weniger als Schule oder als künstlerische Strömung zu verstehen ist, deren Ziel es war, ästhetische oder filmformalistische Neuerungen zu vollbringen. Vielmehr war er eine sozialkritische Strömung, die „so unterschiedliche Regisseure wie Rosselini, Visconti, De Sica und andere" unter der einigenden Kraft eines starken gemeinsamen Anliegens verband. (Morandini, Morando: „Italien: Vom Faschismus zum Neo-Realismus". in: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart: Metzler 2006, 318-326, 324.)

Einigkeit“ mit dem besteht, „was einem widerfährt.“[234] Die alltäglichen Abläufe, oftmals der tagtägliche Kampf ums überleben, wird – wie Schaub betont – in seiner Banalität spektakulär, da die „scheinbar unverbundenen, rein ‚optischen und akustischen Situationen [...]‘“ durch das Ausbilden einer derartigen Stilistik einen visionären Charakter erhalten. Berichtet wird eine „Geschichte, die in einem ‚beliebigen Raum‘ spielt und die ‚man‘ sich selbst *wie einem Fremden* erzählt, die sich jeder Totalisierung und Finalisierung verweigert, weil das Zentrum, aus dem heraus gesprochen wird, zu existieren aufgehört hat.“[235]

2.2 Die Derealisierung des Aktuellen durch die Virtualität

Anhand der Frage, wie sich die optischen und akustischen Situationen durch unterschiedliche Verkettungsmodi zu den verschiedenen Ausprägungsformen des Zeitbildes entfalten, gelangt Deleuze zu drei Konzeptionen von Zeitbildern: den Erinnerungs- und Traumbildern, den Kristallbildern und den vollwertigen Zeitbildern.[236]

Das kinematografische Bild ist, so der wiederholte Hinweis Deleuzes, nicht arglos als gegenwärtig anzunehmen; in ihm finden sich beständig virtuelle Aspekte, die in den unterschiedlichen Zeit-Bild-Formen einen höheren oder geringeren Grad an Aktualisierung erfahren.[237] Während die Erinnerungs- und Traumbilder noch das Verhältnis eines Virtuellen aufweisen, das sich aktualisiert, erlangt das Virtuelle in den höher entwickelten Zeitbildern einen autonomeren Status.

Die temporale Logik des Bewegungsbildes unterliegt, wie sich gezeigt hat, den Gesetzen der Chronologie und der Sukzessivität; das Zeitbild hingegen offenbart seine temporalen Aspekte in einer Koexistenz – in einer Simultanität –, die sich in eine aktuelle, wie in eine virtuelle Sphäre aufspaltet.

Wie Roberto de Gaetano hervorhebt, ist die Dimension des Virtuellen keineswegs die zugrunde liegende Bedingung, auf die sich das Aktuelle gründet.[238] Auch manifestiert sich

[234] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 118.
[235] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 118.
[236] Vgl.: Bogue: *Deleuze on Cinema*, 111.
[237] Vgl. folgende Formulierung Deleuzes: „Es ist ungenau, das kinematografische Bild als von Natur aus in der Gegenwart zu betrachten.“(Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 141.)
[238] Gaetano und Schaub sprechen in diesem Kontext von einer „Radikalisierung des Kantischen Transzendentalismus“, die von Deleuze durch Erkunden des „Problem[s] der Wirklichkeit der virtuellen

das Aktuelle nicht ausschließlich in der Form aus dem Virtuellen, dass es sich aus der Sphäre des Möglichen in die des Wirklichen – vom Konjunktiv in den Indikativ – transformiert. Vielmehr bilden beide Dimensionen durch ihre Eigenständigkeit, und die Komplexität der ihnen innewohnenden Beziehungen, die Komplexität und Vielschichtigkeit des Realen. Das Gefüge dieser beiden Dimensionen, deren inhärente Zusammenhänge sich in jedem kinematografischen Bild unterschiedlich deutlich darstellen, organisiert sich auf verschiedenste Weise. Die einzelnen Bildtypen, handelt es sich um die einzelnen Ausprägungsformen des Bewegungs- oder Zeitbildes, weisen je einzigartige Beziehungen dieser beiden Dimensionen auf. Die Untersuchung, die Deleuze im Bereich des Kinos leistet, bildet in ihrer Teilung in zwei unterschiedliche Klassifikationssysteme eine Analyse des Verhältnisses von Aktualisiertem und Virtuellem im Vorkriegskino wie auch im Kino der Moderne. Laut Gaetano ist das Virtuelle ...

> ... keine Bedingung, sondern eine Dimension des Realen, die sich an der aktuellen Dimension mißt. Virtuell und aktuell – und ihre Beziehungen untereinander – definieren die Komplexität des Realen. Das erste ist keine Bedingung für das zweite, sondern hat eine eigene Gültigkeit und kann in komplexe Kreisläufe mit dem Aktuellen eintreten (wie im Fall des Kristallbildes).
> *Das Zeit-Bild* ist eine Klassifikation von Aspekten und Formen des Virtuellen, d. h. der kristallinen Welten, die Zeichen einer dechronologisierten Zeit sind. *Das Bewegungs-Bild* ist hingegen eine Klassifikation der aktuellen Dimensionen des lebendigen Bildes, jener Dimension also, die die organischen Welten und das sensomotorische Schema lebendig machen.[239]

Diese Ausführungen helfen zu verstehen, wo die grundlegende Differenz zwischen den Klassifizierungssystemen der beiden Kinobücher liegt. Das Kino liegt als signalisierende Materie vor[240], welche bei der philosophischen Untersuchung (wie sie von Deleuze geleistet wird) verschiedenste Aspekte zutage fördert.

Nicht nur Zeitbilder, sondern auch Bewegungsbilder weisen implizit virtuelle Aspekte auf. Der bildkompositorische Stil des Bewegungsbildes verfügt jedoch über die Charakteristik, die aktualisierten Komponenten des Bildes stärker als die virtuellen hervortreten zu lassen, weil aktualisierte Elemente eher als virtuelle für den narrativen Verlauf und die

---

Bedingungen“ geleistet wird. (Vgl.: de Gaetano, Roberto: „Kinematographische Welten“. in: Lorenz Engell und Oliver Fahle: *Der Film bei Deleuze – Le cinéma selon Deleuze*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar 1999, 182-197, 192. und Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 160.) Diese Radikalisierung findet Schaub in der Thematisierung einer „Subjektivität, die nicht die unsrige ist“, da bei Deleuze jede Innerlichkeit des Subjekts durch ein Virtuelles – das uns selbst gegenüber fremd bleibt, das sich uns entzieht und über das wir nicht verfügen können – vollzogen wird. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 165-169)

[239] de Gaetano: „Kinematographische Welten“, 192.

[240] Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 46.

sensomotorische Strukturierung dienstbar gemacht werden können. Wie Rodowick zeigt, ist das Aktionsbild mit seinen stringenten Abläufen von Aktionen und Reaktionen – wie auch von Ursachen und Wirkungen – dasjenige unter den Ausprägungsformen des Bewegungsbildes, welches das sensomotorische Schema am vollkommensten realisiert. Durch die Präsentation von Bewegung in aktualisierten räumlichen Milieus, einem nachvollziehbaren Handlungsablauf und der Verwirklichung der organischen Komposition, die ein strukturiertes Ganzes voraussetzt, dessen Komponenten nicht wie im modernen Kino bis zur Irrationalität fragmentiert sind, sondern sich – bis auf Ausnahmefälle – rational aneinanderfügen lassen, treten die aktuellen Aspekte in den Vordergrund.[241]
Nach dem Zusammenbruch und dem Verschwinden des sensomotorischen Schemas, also dem Vorgang, den Deleuze für die weitreichenden Umstrukturierungen im Bereich des Kinos verantwortlich macht[242], verschieben sich ebenfalls die Akzentuierungen von virtuellen und aktuellen Bildmomenten. Nachdem die kompositionsleitenden, strukturierenden Elemente des klassischen Kinos (die Chronologie und Sukzessivität suggerieren) abhanden kommen, verschwindet auch das Vorherrschen aktueller Bildmomente. Im *Zeit-Bild* konzipiert Deleuze – wie Schaub anmerkt – durch seine Analyse des modernen Kinos ...

> ... eine Autonomisierung und Selbstgenügsamkeit der virtuellen gegenüber den aktuellen Bildern. Die Vergangenheit, die nie gegenwärtig war, die Zukunft, die nie eintreten wird – beide erscheinen nun *in nuce* sichtbar, sobald man ‚in den Kristall blickt', stillgestellt, eingefroren, anorganisch geworden, eine eigene, abgekapselte Realität.[243]

Stillgestellt und eingefroren zeigen sich die Aspekte einer Zeit, die keine sukzessive Verlaufsform aufweist, deren Vergangenheit nicht rückwärtig in einer der unzähligen vergangenen Gegenwarten, sondern in einem virtuellen Bereich liegt. In einem virtuellen

---

[241]Vgl.: Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*, 74. Wie Rodowick verweist auch Schaub auf das Vorhandensein virtueller Momente in Bewegungsbildern: „Auch das Bewegungs-Bild kennt virtuelle (aber eben organische, beweglich bleibende) Bilder, aber nur in ihrer ständigen Verwiesenheit auf ihre Aktualisierbarkeit: in der Dimension ihrer Indienstnahme für das spätere Geschehen." (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 160.)
[242] Hier nimmt Lyotard einen differenzierteren Standpunkt ein: Er sieht im Schnittpunkt – den der „‚Neorealismus' oder den ‚Neorealismen' der Jahre 1940-60" in die Filmgeschichte einführen – keine Blockierung des sensomotorischen Schemas, sondern eine zeitweise Durchlöcherung des „realistisch-narrativen Ablauf[es]". Während die filmische Narration weiterhin intakt bleibt, finden sich in „unterschiedlichem Grad Momente", die „nicht im selben Rhythmus wie der Strom des Ganzen fließen" und den Zuseher mit einer vorübergehenden „sensomotorischen Lähmung" befallen können. (Lyotard, Jean-François: „Idee eines souvärenen Films". in: Thomas Elsaesser u. A. (Hg.): *Der zweite Atem des Kinos*. Frankfurt: Verlag der Autoren 1996, 19-46, 24, 26.)
[243] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 160.

Bereich, der sowohl virtuell ist, aber deshalb nicht weniger real ist, als die Aktualität der Gegenwart.

Bergson liefert Deleuze das Modell einer „reinen Erinnerung", deren Inhalte durch die verschiedenen Aktualisierungsprozesse einer konkreten Erinnerungsleistung deutlicher, distinkter und in dem Sinn gegenständlicher werden, dass sie sich der aktuellen Wahrnehmung anpassen.[244] Ein Erinnerungsbild – so erläutert Deleuze – greift auf eine „reine Erinnerung" als eine virtuelle Realität zu, die dadurch aktualisiert und „gemäß dem Gesetz der chronologischen Sukzession (das Erinnerungsbild ist demnach zeitlich fixiert) als vorgängig bestimmt" wird.[245] Die „reine" virtuelle Dimension ist von dem Bild, das seine Aktualisierung und zeitliche Einordnung erfährt, unterschieden: „Wenn Bergson das virtuelle Bild ‚reine Erinnerung' nennt, dann um es besser unterscheiden zu können von [...] den Erinnerungsbildern, [...] mit denen man es leicht verwechselt."[246]

Die Virtualität, von der Deleuze spricht, ist eine Realität, die in Reinform, d. h. ohne Aktualisierung, als eine absolute Vergangenheit, die niemals gegenwärtig war (also ohne zeitliche Fixierung) existiert. Sie ist eine absolute, radikal bestimmte, achronologische „Vergangenheit", die keiner zeitlichen Ordnung bedarf und eigenständig gegenüber dem zeitlich verorteten Aktuellen Bestand hat.[247]

Techniken wie die konventionelle Rückblende, Zeitraffer oder Zeitlupe, die versuchen Zeitlichkeit entlang eines chronologischen Zeitablaufes zu reflektieren, bilden daher keine geeigneten Verfahren, die Zeitlichkeit des Bildes zu thematisieren und – wie Schaub prägnant formuliert – die „*Selbstzeitigung* des Bildes als seine wichtigste Selbstbewegung zu begreifen."[248]

> Zeit-Bilder bedeutet nicht: Vorher und Nachher, bedeutet nicht Aufeinanderfolge. Aufeinanderfolge war von Anfang an als Gesetz der Narration da. Das Zeit-Bild ist verschieden von dem, was in der Zeit abläuft – es besteht in neuen Formen der Koexistenz, der Serialisierung, der Transformation ...[249]

Zeitlichkeit wird nun nicht mehr wie im cinematischen Naturalismus in Einklang mit der empirischen Zeit – d. h. hier über eine Verfallslinie, den Chronos, in Szene gesetzt – sondern erhält über die Darstellung einer temporalen, dechronologischen Koexistenz

[244] Vgl.: Bergson: *Materie und Gedächtnis*, 127ff.
[245] Deleuze: Das Zeit-Bild, 109.
[246] Deleuze: Das Zeit-Bild, 109.
[247] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 109.
[248] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 123.
[249] Deleuze: „Die Fürsprecher", 178.

virtuelle Züge, die autonom sind und vor allem in Kristallbildern (wie auch in direkten Zeitbildern) zur Geltung kommen.

Schaub, deren filmspezifische Deleuze-Studie beständig um die Frage kreist, welche Züge des deleuzianischen Projektes sich um Gegebenheiten zweier nicht aufeinander reduzibler Ordnungen (einerseits des „Sichtbaren“ und andererseits des „Sagbaren“) formen, weist auf eine „Prozessualität des Bildes“ hin, die von Deleuze in kinematografischen Bildern geortet wird. Diese Prozessualität organisiert sich entlang von „Fluchtlinien des Sichtbaren“ gegenüber einem „Außen“, in „Kontaktaufnahme mit all dem, was nicht aktuell sichtbar ist. Das Sichtbare tauscht sich mit dem Nichtsichtbaren aus und bereichert sich an ihm.“[250] Das Aktuelle steht in einem komplexen Wechselspiel mit einem Virtuellen, von dem es prozessual infiziert, bereichert und ergänzt wird.

„Wie findet das Kino“ – so lautet Schaubs prägnante Fragestellung – „eine adäquate Darstellung des schlechthin Undarstellbaren (der Zeit)?“[251] Wie kann die unmenschliche dechronologische Form einer Zeit, die mit einer empirischen sukzessiven Verlaufsform der Zeit unvereinbar ist, bildlich zur Darstellung gebracht werden?

Beginnend mit dem Erinnerungsbild geht Deleuze daran, die „virtuellen Seiten“ der Zeitbilder, die sich jenseits „der miteinander verwandten Modelle von Narration und Sukzessivität“ befinden, aufzudecken.[252] Dabei entwickelt er die einzelnen Zeitbildtypen und deren Verhältnis von aktuellen und virtuellen Bildinhalten unter Rückgriff auf „die Aktualisierungsprozesse der Erinnerung bei Bergson“ als „Kreisläufe“.[253] Die „Kreisläufe“ des Erinnerungs-, des Traum- und des Kristallbildes sind funktional voneinander unterschieden und werden über ein je eigenes Verhältnis der aktuellen und virtuellen Bilddimensionen strukturiert: Während sich die virtuellen Aspekte der Erinnerungs- und Traumbilder noch im Hintergrund halten und durch ihre großen, weiten Kreisläufe auf eine „reine Vergangenheit“ zurückgreifen, die sie aktualisieren, findet sich im kleinsten Kreislauf des Kristallbildes die Zuspitzung in einer hierarchielosen Gleichwertigkeit virtueller und aktueller Aspekte. Das Virtuelle erlangt einen autonomen Status; es wird nicht mehr aktualisiert und tritt in ein oszillierendes Wechselspiel mit dem Aktuellen ein.

Anders ausgedrückt bildet das Kristallbild im Gegensatz zu den Erinnerungs- und Traumbildern, die oftmals eine erkennbare Trennung zwischen aktuellen und virtuellen Bildmomenten aufweisen, keine vollkommene Unterscheidbarkeit dieser beiden Momente.

---

[250] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 12. Zur Thematik des „Sichtbaren“ und des „Sagbaren“ vgl. Schaubs einleitende Bemerkungen. (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 10f.)
[251] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 122.
[252] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 122.
[253] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 127.

„Conventional flashbacks and dream sequences may tend toward a point of indiscernibility, but seldom do they arrive there. Indeed, they generally are subsumed within a structure that separates the actual and the virtual.“[254] Kristallbilder hingegen bilden den kleinsten wechselseitigen Kreislauf zwischen aktuellen und virtuellen Bildmomenten; Aktuelles und Virtuelles treten in einen unaufhörlichen Austausch – eine beständige Wechselwirkung –, aus der sich keineswegs eine Aktualisierung des Virtuellen ergibt. Vielmehr erzielen sie durch den beständigen Austausch eine Virtualisierung, d. h. eine Derealisierung desjenigen, was gemeinhin als aktuell vorausgesetzt wird.[255] Im Gegensatz zum Kino des Bewegungsbildes, das organische Beschreibungen nutzt (und demnach ein Objekt darstellt, das als präexistierend vorausgesetztes wird), geht es im Kino des Zeitbildes – wie Schaub zeigt – nicht mehr darum, zu zeigen, „was in der Zeit abläuft, sondern darum, wie die Zeit selbst abläuft“.[256] Die Rede von der Spaltung der Zeit meint die Verdoppelung ein und derselben Zeit in zwei simultan bestehende, heterogene Komponenten: einer „reinen Vergangenheit“ und einer aktuellen Gegenwart, die beide in einer Koexistenz bestehen.

Aus der Differenz dieser beiden Komponenten ergibt sich im Kristallbild der kleinste Kreislauf aus virtuellen und aktuellen Bildmomenten, der in Zeitbildern entstehen kann.

> Dasjenige, was aktuell ist, ist stets ein Gegenwärtiges. Aber genaugenommen ändert sich die Gegenwart oder geht vorüber. [...] Folglich ist es notwendig, daß das Bild gegenwärtig und vergangen ist, noch gegenwärtig und schon vergangen, beides zur gleichen Zeit. Wenn das gegenwärtige Bild nicht gleichzeitig schon vergangen wäre, dann würde die Gegenwart niemals vergehen. Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist. Die Gegenwart ist das aktuelle Bild, und *seine* zeitgleiche Vergangenheit ist das virtuelle Bild [...].[257]

Die gegenwärtige Wahrnehmung setzt das Potential des Virtuellen frei, sobald sie von sensomotorischen Verknüpfungen (durch die sie im Bewegungsbild strukturiert und geprägt war) und von den Aktualisierungsvorgängen des Erinnerungs- und des Traumbildes befreit wird. Selbst ein aktuelles Bild, eine aktuelle Wahrnehmung, wird nun beständig durch virtuelle Komponenten, die im gleichen Moment in ihm vorkommen und mit denen es in ein Wechselspiel tritt, derealisiert und virtualisiert.

---

[254] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 117.
[255] Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 148.
[256] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 119.
[257] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 108.

Die differentiellen Momente der Zeit erwirken, dass die als aktuell angenommenen Momente eines Bildes Verschiebungen erfahren: Im Kristallbild wird die „grundlegendste Operation der Zeit“ sichtbar, die darin liegt, eine Spaltung durchzuführen, welche die Zeit in zwei differente Teile teilt, von dem sich einer – die Vergangenheit – erhält, während der andere – die Gegenwart – vorüberzieht.[258]

Was befindet sich nun aber in dieser virtuellen Sphäre einer „reinen Vergangenheit“, die niemals gegenwärtig war und den Rang einer zeitlosen Koexistenz einnimmt, während sie im Falle des Kristallbildes das Aktuelle auf paradoxe Weise infiziert und korrumpiert?

Hier ist es Schaubs These, die diesen von Deleuze nicht explizit behandelten Teilaspekt aufgreift und mit konkreten Ausführungen erhellt: Die temporale Konzeption des *Zeit-Bildes* impliziert, wie wir gesehen haben, eine Abkehr von Chronologie und Sukzessivität und damit eine Aufgabe des linearen Zeitverlaufs, der sich im *Bewegungs-Bild* durch die Montage vermittelt, geradlinig, über die drei Modulationen der Zeit (die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft) hinweg erstreckt.[259] Die temporale Konzeption des *Zeit-Bildes* wiedersetzt sich diesem linearen Modell und transformiert es zugunsten eines „virtuellen Spiels von Möglichkeiten“, das ein koexistieren „mehr oder weniger wahrscheinlich[er]“ und „mehr oder weniger wirklich[er]“ Eventualitäten in ein und demselben Bild ermöglicht.[260] Die bildkompositorischen Arrangements elaborierter Filmwerke der Moderne sind für Deleuze – so resümiert Schaub über die filmphilosophische Konzeption des *Zeit-Bildes* – „*die praktische Einlösung einer Parallelweltentheorie*.“[261] Deleuze, dessen Widerwillen sich stets gegen einen „Mord am Möglichen“[262] richtet, intendiert die Gegenwart, die andere Modi der modalen Trias ausschließt, „als einzige reale Zeitform im Medium des Bildes“ auszuhebeln, und sie „in eine simultane Koexistenzordnung“ zu überführen. Das Bild wird so selbst zum „Inbegriff einer Virtualitätsordnung“, das seine – mitunter zeitlich – „divergente[n] Momente“ in

[258] Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 111.

[259] Ein erstes Aufkeimen dieses Zuges hat sich bereits bei der Behandlung der aufbrechenden Zeitzyklen, wie sie von Buñuel arrangiert werden, gezeigt. Zeit, so zeigt sich bei Buñuel, kann aus ihren zyklischen Wiederholungen ausbrechen. Sie kann somit die Originalität des Neuen erreichen, indem sie sich nicht selbst wiederholt, sondern von ihrer Linearität abweicht, um die Potentialität des Möglichen zu verwirklichen. Bellour zeigt, dass Buñuels Fall aber komplizierter ist, da seine „vier letzten“ „französischen Filme [...] nicht mit dem Modell der Determinierung durch ‚Triebkräfte‘ erklärt werden“ können, sondern reine Zeitbilder hervorbringen. (Bellour, Raymond: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“. in: Lorenz Engell und Oliver Fahle: *Der Film bei Deleuze – Le cinéma selon Deleuze*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar 1999, 41-60, 47. Vgl. auch: Deleuze: Das Zeit-Bild, 137f.)

[260] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 160.

[261] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 125.

[262] Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 113.

einer Simultanität nebeneinander bestehen lassen kann.[263] Während im Kino des Bewegungsbildes das einzelne Bild anhand einer organischen Komposition mit anderen Bildern in Beziehung steht, und so durch die Montage den Teil einer Chronologie bildet, entwickelt sich im Kino des Zeitbildes eine Komplexität und Vielschichtigkeit, die sich aus den verschiedenen virtuellen Ebenen eines einzelnen Bildes entfaltet.

Mittels des Kristallbildes wird uns durch das „neuartige Reale", das uns durch die Spaltung der Zeit entgegentritt, nichts anderes als „jene vielbeschworene ‚reine' Virtualität" gewahr, die keinen Umweg mehr über eine Aktualisierung benötigt, wie das noch beim Erinnerungsbild der Fall war, und das, da es einen autonomen Status erlangt hat, seine eigene Potentialität entfalten kann. Diese „reine" Virtualität ist, konkret zur Sprache gebracht, genau jene „utopische, achronologische Zeit", die von Deleuze von Anfang an als „Virtualität als solche" oder als „die reine Vergangenheit (was zunehmend gleichbedeutend scheint)" ausgezeichnet wurde. Die reine Virtualität, wie auch die reine Vergangenheit, tragen beide den Status des Realen, waren aber niemals „aktuell" oder „gegenwärtig" und sind demnach „auch nicht innerhalb der Chronologie vergehender Gegenwarten fixierbar".[264]

Da Deleuze sich über Inhalt und Funktion dieser achronologischen Vergangenheit ausschweigt, wagt Schaub eine eigene spekulative Interpretation.

Deleuze verweist im Verlauf der beiden Kinobände ständig auf eine reine Virtualität, die verschiedene Rollen und Funktionen einnimmt, ohne je eine konkrete Bestimmung über sie vorzulegen. Während im *Bewegungs-Bild* das Virtuelle vom Aktuellen übertönt und in den Hintergrund gedrängt wird, treten diese beiden Dimensionen im *Zeit-Bild* miteinander in Polyphonie und Konkurrenz.[265] Über die Frage, was sich nun aber tatsächlich in dieser achronologischen Vergangenheit – dieser virtuellen Sphäre – befindet, und was darunter zu verstehen sei, wenn ein Kreislauf „zwischen einem aktuellen und seinem virtuellen Bild" (also auch „zwischen einer Gegenwart und ihrer eigenen Vergangenheit") besteht, schweigen Deleuzes Ausführungen beharrlich. Schaubs Kommentar, die sich weit über

[263] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 125. Schaub streicht heraus, dass Deleuze bei seiner Kritik der drei Zeitmodulationen (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft), die im *Zeit-Bild* in eine simultane Koextistenzordnung überführt werden, auf Augustinus' *Confessiones* anspielt. (Vgl.: Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, 177f.)

[264] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 145.

[265] Vgl. dazu Schaubs Kommentar: „Das Kino und insbesondere das Kristallbild sind für Deleuze Orte, an denen das bloß Mögliche, virtuell Wirkliche nicht einfach und wie selbstverständlich als etwas Wirkliches auftritt, sondern zu all dem anderen, aktuell Wirklichen in Konkurrenz tritt." (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 146.)

dasjenige, was uns Deleuze an konkreten Hinweisen zur Verfügung stellt, hinauswagt, lautet:

> Dasjenige, was nie gegenwärtig war und nie vorübergeht, in gewissem Sinn aber real bleibt, ohne je wirklich zu werden, und dennoch in gewisser Weise ‚possessive' Eigenschaft der jeweiligen, vorübergehenden Gegenwart ist, sind all jene nicht realisierten Möglichkeiten, die in einem bestimmten Moment Gegenstand einer Wahl oder eines Zufalls hätten sein können, weil sie ‚in Reichweite des Wirklichen' existierten, ohne letztlich den Ereignisverlauf bestimmen zu können.[266]

Hält die reine Vergangenheit nun einen Fundus inkompossibler, miteinander nicht vereinbarer Möglichkeitswelten bereit, der in seiner Virtualität den aktuellen Ereignisverlauf nicht beeinflussen kann, sich aber als nicht verwirklichter – oder anders ausgedrückt: nicht aktualisierter – Teil der Realität, durch eine Wahl ergreifen und aktualisieren lässt? Die virtuellen Momente, die in einem Kristallbild, ununterscheidbar von den aktuellen bestehen, können, so lässt sich Schaubs Argument kommentieren, als die sichtbar gewordenen Möglichkeiten klassifiziert werden, die sich hinter dem aktuellen Strom der Ereignisse befinden.

Was sich im Bewegungsbild einerseits bei der Konzeption der Wahl und andererseits bei Buñuels Inszenierung aufbrechender Zeitzyklen – die einer „Reproduktion de[s] Immerschon-Gewesenen" eine „erneute Gabe des Neuen" (wie auch „des Möglichen")[267] gegenüberstellen – andeutete, wird hier nicht aus der Perspektive eines konkreten, aktuellen Geschehens thematisiert, sondern befindet sich im Kristallbild jenseits der Ausschlussbedingungen eines Aktualisierungsprozesses, d. h. in einem simultanen Nebeneinander. Der Facettenreichtum des Möglichen wird nicht mehr von den aktuellen Bildmomenten verdeckt, sondern tritt durch den Reichtum seiner virtuellen Variationen in Kommunikation mit dem Sichtbaren.

Der Blick in den Kristall zeigt mit seinen kaleidoskopartigen Brechungen ein Spektrum virtueller Momente, die nicht aktualisiert, aber dennoch real vorhanden sind. Wird auch die Gegenwart selbst als aktueller Aspekt einer achronologischen Zeit verstanden, so befinden sich in ihr ebenfalls „bislang unbemerkte Potenzen".[268]

Ist dasjenige, was Gegenstand einer Wahl werden kann, nun Teil dessen, was in der Sphäre des Virtuellen vorliegt? Macht das Kristallbild Spektren desjenigen sichtbar, was als nicht aktualisierter Teil der Realität außerhalb des gegenwärtig Aktuellen liegt und im Zuge

[266] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 146.
[267] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 176, 181f.
[268] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 147.

einer Wahl gewählt und ergriffen werden kann? Die Gegenwart bleibt, so kommentiert Schaub, defizient, weil „in ihr die (willkürliche) Wahl zwischen gleich guten Möglichkeiten getroffen werden muß“ und damit die „nicht gewählten Möglichkeiten“, die einen ausgeschlossenen Teil der Gegenwart bilden, zu späteren Unmöglichkeiten geprägt werden. Dabei entfaltet sich aus jedem gegenwärtigen Augenblick ein Verlust, eine Einschränkung „all des Möglichen, welches durch die Wahl und das Wirklichwerden *eines* Möglichen vom Wirklichwerden abgeschnitten wird und – je weiter die aktuelle Gegenwart sich von ihm entfernt – immer unwahrscheinlicher und unwirklicher wird“.[269]

Das Bild des modernen Kinos verfügt durch seine kompositorischen Besonderheiten über die Macht, diese divergierenden aktuellen und virtuellen Momente in einem einzelnen Bild darzustellen. Virtuelle Bildmomente treten in Zeitbildern, insbesondere aber in Kristallbildern, nicht wie selbstverständlich „als etwas Wirkliches“ auf, vielmehr treten sie zu allem Aktuellen in Konkurrenz. Der oszillierende Austausch zwischen Aktuellem und Virtuellem, ihre temporäre Ununterscheidbarkeit, ergeben sich aus keiner nivellierenden Verschmelzung; im Gegenteil bewahrt die Dimension des Virtuellen – so kommentiert Schaub – ihre „Qualität, [einer] Möglichkeitsdimension“.[270]

Der Effekt dieser Operation, die keineswegs in einer Aktualisierung des Virtuellen mündet, ist die „*Derealisierung und Virtualisierung des für aktuell Geglaubten.*“[271] Die Sphäre der Möglichkeiten, die in der reinen Virtualität nicht konkret einsehbar hinter dem aktuellen Strom der Ereignisse liegt, kann ihre „Existenz durch keine positive Wirklichkeit beglaubigen“.[272] Da der kleinste Kreislauf des Kristallbildes, der sich durch die Spaltung der Zeit ergibt, eine zu geringe ‚zeitliche‘ Distanz aufweist, um eine Differenz erkennbar zu machen, verfallen die virtuellen und aktuellen Aspekte eines Bildes in eine Ununterscheidbarkeit. Das aktuelle Bild besitzt ein virtuelles, „das ihm wie ein Double oder ein Reflex entspricht. [...] [Z]wischen beiden gibt es eine ‚Koaleszenz‘. Es entsteht dabei ein zweiseitiges Bild: ein aktuelles und virtuelles.“[273]

Die beiden Seiten des Bildes tauschen sich aus und Infizieren sich gegenseitig, so gelangt das Kristallbild zu einer „doppelten Bewegung“ aus „Befreiung und Verhaftung“, die einer eindeutigen Identifizierung von aktuellen und virtuellen Bildmomenten entgegenarbeitet: „Es ist, als ob ein Spiegelbild, ein Photo oder eine Postkarte ein Eigenleben gewönne, unabhängig würde und ins aktuelle überginge, dann aber, sobald das aktuelle Bild im

[269] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 147.
[270] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 148.
[271] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 148.
[272] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 147.
[273] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 95.

Spiegel wiederkehrte, wieder seinen Platz auf der Postkarte oder dem Photo einnähme, also einer doppelten Bewegung von Befreiung und Verhaftung folgte.“[274] Schaub äußert die Vermutung, dass „das Virtuelle, die Entwirklichung des Aktuellen, durchaus der Tribut sein“ könnte, „den wir ‚langsame Wesen, die wir sind‘ zu zahlen haben, wenn wir eine Ahnung von der uns umgebenden Möglichkeitswelt bekommen wollen.“[275]

2.3 Die irrationale Montage und der falsche Anschluss

Deleuzes Differenzierung in die zwei Klassifikationssysteme des Bewegungs-, wie des Zeitbildes führt zu keinem rigorosen Ausschluss von Bildern der jeweils anderen Gattung. Das Potential des modernen Kinos war von Anbeginn an im Kino vorhanden, es fand jedoch erst im modernen Kino seine Entfaltung. Wir müssen, so lautet Deleuzes Hinweis, schon „im Kino der Vorkriegszeit und sogar im Stummfilm die Arbeit eines reinen Zeit-Bildes suchen, das nicht aufgehört hat, das Bewegungs-Bild zu durchdringen, aufzuhalten oder zu umfassen“.[276]

Raymond Bellour ortet in der deleuzianischen filmphilosophischen Untersuchung eine „Geschichte, eine Entwicklung oder einen Verlauf“, der jedoch auch von bedeutenden Momenten „des Vorgriffs und des Rückgriffs“ geprägt ist.[277] Deleuze bringt zwar einerseits eine stringente Unterscheidung zwischen den beiden Klassifikationssystemen der Kinobücher zur Entfaltung, ohne jedoch andererseits dabei auszuschließen, dass Zeitbilder bereits im klassischen Kino produziert wurden (oder dass Bewegungsbilder noch im modernen Kino zu finden sind).

Auch Rodowick macht darauf aufmerksam, dass der Dreh- und Wendepunkt (zwischen Bewegungs- und Zeitbild) aus filmhistorischer Perspektive nicht präzise veranschlagt werden kann: „[T]he time-image appears neither suddenly nor as a decisive break with the cinematic movement-image. […] As a philosopher of signs, Deleuze insists on two pure

[274] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 95f.
[275] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 230.
[276] Deleuze: „Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von *Das Zeit-Bild*“, 337.
[277] Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, 43. Deleuze ortet unter anderem in Ozus Werk Bilder, die als frühe Zeitbilder (genau genommen als Zeitbilder in der „Epoche“ des Bewegungsbildes) gelten können. Als eine weitere weniger bekannte Ausnahme lässt sich Tod Browning anführen, der schon in seinen Stummfilmen der 1920er Jahre Bilder produzierte, die Deleuze als Kristallbilder klassifiziert. (Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 100.)

semiotics; but as a 'historian' of signs he often does not distinguish clearly between the two regimes."[278]

Obwohl sich bereits im Kino des *Bewegungs-Bildes* Entwicklungen anbahnen, die nicht mehr unter die Kategorien des Bewegungsbildes subsumierbar sind, so musste – so expliziert Deleuze – jedoch erst...

> ... das moderne Kino kommen, um das gesamte Kino noch einmal als das zu lesen, was es bereits war: abweichende Bewegung und falsche Anschlüsse. Als Phantom geisterte das direkte Zeit-Bild schon immer im Kino herum, doch einen Körper konnte ihm erste das moderne Kino geben. [...] Man wird darauf entgegnen, daß dieses Zeit-Bild ebenso wie die indirekte Repräsentation die Montage voraussetzt. Das ist sicherlich richtig, doch hat sich die Bedeutung der Montage gewandelt und ihre Funktion geändert: statt sich auf die Bewegungs-Bilder zu beziehen, in denen sie ein indirektes Bild der Zeit freilegt, bezieht sie sich auf das Zeit-Bild und legt in ihm die zeitlichen Beziehungen frei, von denen nunmehr die abweichende Bewegung abhängt.[279]

Abweichende Bewegung, wie auch falsche Anschlüsse waren schon im Kino der Vorkriegszeit vorhanden, dort galten sie jedoch als Anomalien, die weitgehend vermieden wurden. Die klassische Montage verknüpft Bilder nach dem Prinzip ein Ganzes, eine Totalität herzustellen, die nicht geschlossen ist und sich in stetiger Bewegung befindet.[280] Diese indirekte Repräsentation von Zeit durch Bewegung wird vermittels rationaler Schnitte und Verkettungen zwischen den Bildern erzielt: „Wenn nämlich das Bild eine Bewegung ist, verknüpfen sich die Bilder nur, indem sie sich in einem Ganzen verinnerlichen, das sich selbst wieder in den verknüpften Bildern veräußerlicht."[281] Im Bewegungsbild steht das einzelne Bild also in Relation zu einer Totalität, die von den einzelnen Bildern gebildet wird und die sich *vice versa* wieder durch die einzelnen Bilder ausdrückt.

Nachdem die Bewegung als fundamentaler Bestandteil des Kinos zwar nicht verschwindet, sie aber mit dem Zusammenbruch des sensomotorischen Schemas ihre Bedeutung ändert – sich, anders ausgedrückt, das Bewegungsbild in ein Zeitbild wandelt – werden die Bilder nicht mehr nach einem rationalen Muster zu einem Ganzen, zu einer Totalität zusammengefügt. Im modernen Kino bildet sich durch die irrationalen Schnitte und Anschlüsse keine Totalität mehr: „Unter diesem Gesichtspunkt gilt das Modell einer offenen Totalität, die aus der Bewegung hervorgeht, nicht länger: Es gibt keine

[278] Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*, 74.
[279] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 61.
[280] Vgl.: Deleuze, Gilles: „Zweifel am Imaginären". in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 92-100, 93.
[281] Deleuze: „Zweifel am Imaginären", 93.

Totalisierung mehr, keine Verinnerlichung in einem Ganzen, keine Veräußerlichung des Ganzen.“[282]

Die gesamte kinematografische Konzeption ändert ihre Natur, da Zeit – so kommentiert Schaub – sich nicht länger indirekt „von einer einzigen, sichtbaren Bewegung herleitet“, sondern vielmehr „alle Bewegungen in und zwischen den Bildern“ aufgrund „ihrer eigenen intensiven Natur“ verfälscht.[283] Eine „chronologische Zeit“, die durch möglicherweise auftretende „anormale Bewegungen erschüttert werden kann“, wird durch eine „chronische, achronologische Zeit, die notwendigerweise ‚abweichende‘ und ihrem Wesen nach ‚falsche‘ Bewegungen hervorbringt“, ersetzt.[284] Die „normale“ Bewegung ist der Zeit untergeordnet, von der sie uns lediglich „eine indirekte Repräsentation gibt“, die „abweichende“ Bewegung jedoch zeugt von einer „Vorgängigkeit der Zeit, die sie uns, ausgehend von der Disruption der Maßstäbe, der Verstreuung der Zentren und der falschen Anschlüsse der Bilder, direkt präsentiert.“[285]

Bellour, der es versteht, auf nur wenigen Seiten über die gesamte deleuzianische Filmphilosophie zu resümieren, setzt bei seinem Unterscheidungsversuch zwischen den beiden Klassifizierungsordnungen, die Deleuze ausarbeitet, auf das Vorhandensein bzw. nicht Vorhandensein einer Totalität: In *Das Bewegungs-Bild* wird „das Kino als eine einheitliche Welt“ beschrieben, die „aus ‚rationalen Schnitten‘ zwischen den Einstellungen hergestellt wird“ und nach den jeweiligen Montagearten „ein indirektes Bild der Zeit ergeben, das sich auf sensomotorische Schemata stützt“ und dank „einer Kontinuität zwischen Aktion und Reaktion eine organische Beziehung zwischen den einzelnen Teilen und dem ‚Ganzen‘“ herstellt.[286] Das moderne Kino hingegen, welches in *Das Zeit-Bild* behandelt wird, basiert durch die Absenz einer Totalität „auf Brüchen, auf ‚irrationalen Schnitten‘, die einen, nicht faßbaren Zwischenraum zwischen den Einstellungen deutlich machen.“[287] Zudem verliert das Reiz-Reaktions-System seine prägende und strukturierende Wirkung, dass es auf die Handlungen ausübt. Im modernen Kino unterliegen die Handlungen „einem allgemeinen Phänomen der Unbeweglichkeit und des Sehens, das einen direkten Zugang zur Zeit erlaubt, mithin ein direktes Bild der Zeit ermöglicht.“[288]

[282] Deleuze: „Zweifel am Imaginären“, 94.
[283] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 175.
[284] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 173.
[285] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 56.
[286] Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, 43.
[287] Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, 43.
[288] Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, 43.

Diese „notwendigerweise ‚abweichende[n]' und ihrem Wesen nach ‚falsche[n]' Bewegungen"[289], die sich durch das Abhandenkommen strukturierender Elemente des Bewegungsbildes und dem Aufkommen einer direkten Darstellung von Zeit bilden, finden laut Schaub auf zwei Ebenen statt: Einerseits auf der diegetischen, inhaltlichen „Ebene des Narratives bzw. der Ereignisfolge", anderseits auf der formalen „Ebene der Bildgestaltung und des Bildanschlusses."[290]

Ein Werk, das diese Möglichkeiten des modernen Kinos in aller Radikalität ausschöpft, findet sich in *L'année dernière à Marienbad* von Alain Resnais und Alain Robbe-Grillet.

Inhaltlich geht es darin vorwiegend um zwei Personen, die, wie Robbe-Grillet im Vorwort betont, keinen Namen tragen und „aus rein praktischen Gründen im Drehbuch einfach mit großen Buchstaben bezeichnet" werden.[291] Eine Frau (A), verkörpert von Delphine Seyrig, wird in einem Hotel, das eine barocke Extravaganz zur Schau trägt und von einer Parkanlage umgeben ist, von einem mysteriösen Mann (X), dargestellt von Giorgio Albertazzi, angesprochen. Er konfrontiert sie mit einer ihnen gemeinsamen Vergangenheit und versucht sie davon zu überzeugen, dass sie schon vor einem Jahr eine Begegnung gehabt hätten, bei der sie die Vereinbarung getroffen hätten, sich wiederzusehen. Sie bestreitet dies zunächst und der Film lässt keine eindeutige Interpretation zu, die eine Identifizierung von X als Verführer, Hochstapler, Wahnsinnigen oder auch als verleugneten Geliebten erlauben würde. „So entfaltet sich das Falschwerden der Vergangenheit in dem Maße, in dem A's Interpretation über denen von X triumphieren".[292]

Resnais und Robbe-Grillet kümmern sich in *L'année dernière à Marienbad* keineswegs um die „traditionellen kausalen Verknüpfungen oder eine unbedingte Chronologie der Fabel", wie sie, so die süffisante Bemerkung Robbe-Grillets, in den „linearen Handlungen des altväterischen Films" vorliegen.[293] Vielmehr eröffnet der Film eine Vielzahl von möglichen, aber einander widersprechenden Vergangenheiten und Gegenwarten, die keine einseitige Interpretation zulassen; jedes einzelne Bild denunziert die vorherigen und folgenden Bilder als unwahr und wird gleichzeitig von den übrigen Bildern denunziert. Über die „‚Wahrheit' oder ‚Falschheit'" der Bilder kann ohne, dass darüber eine willkürliche Entscheidung getroffen wird, kein Urteil gefällt werden; jeder Versuch ein Bild gegenüber einem anderen als wahr zu deuten, etabliert eine Hierarchie, die durch ein Aufwerten des einen Bildes notwendigerweise den Wahrheitsgehalt anderer Bilder

[289] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 173.
[290] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 175.
[291] Robbe-Grillet, Alain: *Letztes Jahr in Marienbad. Drehbuch.* München: Carl Hanser 1961, 10.
[292] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 175.
[293] Robbe-Grillet: *Letztes Jahr in Marienbad*, 7.

korrumpiert.[294] *L'année dernière à Marienbad* entzieht sich „einer zweifelsfreien Sinnzuweisung", eröffnet jedoch „ein Labyrinth von Bedeutungen und – wie die Rezeption zeigt – eine breite Palette unterschiedlichster Sehweisen."[295]

Die falsche Bewegung auf der Ebene des Narrativen wird formal und stilistisch durch eine neuartige Montage erzielt, die keiner indirekten Darstellung von Zeit (und keiner organischen Kompositionsform) mehr zuzurechnen ist. „Die Falschheit der Bewegung als einzige richtige Ableitung einer nicht aus der Bewegung abgeleiteten Zeit", findet formal und stilistisch ihre „kinematografische Gestalt" durch eine Montage, die aus einem „Schnitt nicht mehr den ‚logischen' Anschluß, sondern mögliche Bewegungen folgen läßt."[296] Die Montage besteht nun überwiegend aus falschen Anschlüssen, die den Schnitt nicht durch das Zeigen einer fortgeführten Bewegung überbrücken, indem sie die Fortführung eines „prägnanten Bewegungsmusters" verfolgen. Nun kommen „Bewegungen oder Situationen" zur Darstellung, die in Relation zum Moment des Schnittes „zeitlich vorgängig oder nachträglich" sind, d. h. der Bewegung zu einem früheren oder späteren Moment entspringen und sich daher „nicht aus der Logik, der Richtung und dem Sinn des vorangegangenen Bildes ableiten" lassen.[297]

Dem Betrachter gelingt es nicht mehr, eine klare Trennlinie „zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft" zu ziehen. Es ist auch unmöglich „die Chronologie der Ereignisse zu rekonstruieren", da die einzelnen Modi nicht eindeutig identifizierbar sind.[298] *L'année dernière à Marienbad* kreiert keine Bilder, die eine Gegenwärtigkeit indizieren, von der ausgehend eine Vergangenheit oder eine Zukunft unterschieden werden könnte; anders ausgedrückt ist keine modalzeitliche Trias gegeben, innerhalb der sich die Modi gegenseitig ausschließen.

Schaub spricht in diesem Zusammenhang von einem den kinematografischen Bildern inhärenten „zeitlichen Simultanraum", der im modernen Kino „verschiedene Zeitlichkeiten gegeneinander arbeiten" lässt.[299] Der „falsche Anschluß" ist dabei nicht allein der technische Behelf, um zwei Situationen, die durch kein sensomotorisches Band mehr überbrückt werden können, derart zu verbinden, dass die Imagination des Zuschauers den

---

[294] Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 175.

[295] Haag, Achim: „L'année dernière à Marienbad". in: Michael Töteberg (Hg.) : *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart: Metzler 2005, 33-35, 34.

[296] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 176.

[297] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 176. Deleuze führt in diesem Zusammenhang ein Zitat von Sylvette Baudrot ins Feld, aus dem hervorgeht, dass *L'année dernière à Marienbad* „ganz und gar aus falschen Anschlüssen [*faux raccords*]" besteht, während die „Verbindungen [*raccords*]" nur aus den Gefühlen hervorgehen. (Sylvette Baudrot zitiert nach: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 390.)

[298] Haag: „L'année dernière à Marienbad", 35.

[299] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 191.

Zwischenraum nicht mehr überwinden kann.[300] Der falsche Anschluss verweist nicht nur auf die „irreduzible Unvereinbarkeit zweier Bilder", er ist vielmehr ein konstitutives Element, das die „Eigenheiten einer multiplen Zeitlichkeit spürbar werden" lässt.[301] Eine sichtbar gemachte multiple Zeitlichkeit, wie sie von Schaub im modernen Kino lokalisiert wird, lässt die sich gegenseitig ausschließenden Modi simultan gegeneinander arbeiten: „Sichtbar wird eine Zeit, die, von Bild zu Bild, von Monade zu Monade verschieden ist, die sich nicht durch eine bestimmte Abfolge totalisieren lässt. Die Simultanität der verschiedenen Modi in ein und demselben Bild: das ist die Zumutung, die uns das moderne Kino zu denken aufgibt."[302]

2.4 Die Mächte des Falschen

Wie bereits erwähnt ist der Zusammenbruch der Erzählung, wie er sich am Wendepunkt zwischen klassischem und modernem Kino vollzieht, kein Anstoß sondern eine Konsequenz, deren Ursachen woanders zu lokalisieren sind: „Man kann nicht dabei stehenbleiben zu sagen, daß das moderne Kino mit der Erzählung bricht. Das ist nur eine Folge, die Ursache liegt woanders."[303] Deleuze, der sich von der semiologischen Filmtheorie abgrenzt, ortet im „narrative[n] Charakter" des Kinos keine Gegebenheit, die aus zugrundeliegenden sprachlichen Bestimmungen hervorgeht, sondern „lediglich eine Konsequenz der selbst sichtbaren Bilder und ihrer direkten Kombination" (durch die Montage)[304]: „Die sogenannte klassische Erzählung leitet sich direkt aus der organischen Zusammensetzung der Bewegungs-Bilder ab [...] oder – gemäß den Gesetzen eines sensomotorischen Schemas – aus ihrer Spezifizierung zu Wahrnehmungsbildern, Affektbildern oder Aktionsbildern."[305] Die Erzählhandlung ist demnach niemals die

[300] Auch Rodowick hebt hervor, dass sich die Situationen des modernen Kinos nicht nur durch ihre inhärente Beschaffenheit von den sensomotorischen Situationen des klassischen Kinos unterscheiden. Auch die Konnexionen zwischen den Situationen sind im modernen Kino von denjenigen des klassischen Kinos unterschieden. Rodowick spricht dabei von dem Verschwinden einer „line of action and the emergence of a labyrinthine path of loosely connected situations." (Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*, 76.) Diesen Sachverhalt erläutert Rodowick auch wie folgt: „First, the intervals of montage become irrational rather than rational." (Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*, 74.)
[301] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 191.
[302] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 191.
[303] Deleuze: „Über das Bewegungs-Bild", 77.
[304] Vgl. die Passage „Kino, Semiologie und Sprache. [...]" in: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 41-47, 43.
[305] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 43.

Wirkung einer Struktur, die den Bildern zugrundeliegt, sondern ein Effekt der organischen Komposition, wie sie im klassischen Kino zur Anwendung kommt. Die modernen Erzählformen, wie sie im *Zeit-Bild* analysiert werden, sind mit ihrer veränderten Struktur demnach ebenso keine veränderten zugrundeliegenden strukturellen Bedingungen, sondern leiten sich „von Zusammensetzungen und Typen des Bildes", d. h. von Zeitbildern und deren Kombination durch die modernen Montageformen, ab.[306]

Nach Bellour arbeitet die Bewegung in sensomotorischen Bildern wie eine „lokalisier- und benennbare Wirklichkeit".[307] Eine „normale Bewegung", die sich der Zeit unterordnet, kann nur unter der Bedingung auftreten, dass sie eine Invarianz aufweist, konstant ist und sich nicht ohne nachvollziehbaren Grund verändert. Die Bewegung organisiert und ordnet sich anhand von Zentren, die sich nicht auflösen oder ihre Wirkung verlieren. So finden sich in Bewegungsbildern Bewegungen, die auf eine „Existenz von Zentren" (Zentren als „Mittelpunkte von Kreisbewegungen, Gleichgewichtspunkte gegenläufiger Kräfte, Schwerpunkte von Gegenständen") schließen lassen.[308] Vor allem aber bedarf es „Beobachtungszentren für einen Zuschauer", der in der Lage ist, diese Zentren „zu erkennen oder wahrzunehmen und ihnen die Bewegung zuzuordnen."[309]

Bellour schließt daraus (konform mit Deleuze), dass sich das sensomotorische Bild einem „Wahrheitseffekt" unterwirft, der solange seine Wirkung aufrechterhält, solange die Bewegungen „normal" in Bezug zu Zentren verlaufen.[310] Die „normalen" Bewegungen des Bewegungsbildes verlaufen geordnet nach logisch nachvollziehbaren Abläufen; sie weichen nicht von den Gesetzmäßigkeiten, welche sie vor Anomalien bewahren ab:

> Es ist nämlich nicht die Bewegung, die sich dem Ideal der Wahrheit entgegenstellt: die Bewegung bleibt vollends mit dem Wahren konform, insofern sie Invarianten zur Geltung bringt: den Schwerpunkt der beweglichen Körper, bevorzugte Punkte, die sie durchlaufen, den Fixpunkt, in bezug auf den sie sich bewegen. Aus diesem Grund ist das Bewegungs-Bild seinem Wesen nach dem Wahrheitseffekt unterworfen, einer Wahrheit, die es hervorruft, solange die Bewegung ihre Zentren behält.[311]

[306] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 43.
[307] Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze", 52.
[308] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 55.
[309] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 55.
[310] Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze", 52. Deleuze spricht in diesem Kontext von „Normalbedingungen", solange sich die Bewegung der Zentrierung nicht entzieht. „Entzieht sie sich [jedoch] wie auch immer der Zentrierung, so handelt es sich um eine anormale oder abweichende Bewegung." (Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 55.)
[311] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 43.

Die Bewegung selbst – weist sie keine Abweichungen von der normalen Bewegung auf, läuft sie anders formuliert auf geordneten Bahnen – generiert im kinematografischen Bild keine sich widersprechenden Inhalte. Die sensomotorisch strukturierten Bilder des *Bewegungs-Bildes* zeigen mit ihren logischen Anschlüssen eine Welt, deren Wahrheits- und Sinngehalt noch vorhanden ist und aufgedeckt werden kann. Mit Zeitbildern jedoch, die sich von der sukzessiven, chronologischen Darstellung einer Bewegung oder auf diegetischer Ebene einer eben solchen Filmhandlung abkehren und mit dem Etablieren von virtuellen Bildinhalten eine Simultaneität von Elementen hervorbringen, die sich auf keine Chronologie mehr gründet, wird eine Mutation eingeführt.

> Genau dies wollen wir seit Beginn dieser Untersuchung sagen: Es ereignet sich eine kinematographische Mutation, sobald die abweichenden Bewegungen sich verselbständigen, wenn die Körper und Bewegungen ihre Invarianten verlieren. Es entsteht dann eine Umkehrung, in der sich die Bewegung nicht mehr länger auf das Wahre beruft und die Zeit sich nicht mehr länger der Bewegung unterordnet: beides geschieht zur gleichen Zeit. *Die prinzipiell dezentrierte Bewegung wird zur falschen Bewegung, und die prinzipiell befreite Bewegung wird zur Macht des Falschen, die sich nun in der falschen Bewegung ausdrückt* [...].[312]

Die fälschenden Kräfte, die in Zeitbildern ihre Mächte entfalten, sind zwar in Bewegungsbildern schon vorhanden, bleiben aber eingekapselt (ohne ihr Potential zur Geltung zu bringen).[313]

Schaub begreift die Mutation, die zwischen *Bewegungs-Bild* und *Zeit-Bild* liegt, in Rückbezug auf den „Begriff der Wahrheit selbst“ als eine „tiefer liegende Differenz, einen qualitativen Sprung“.[314] Die Differenz zwischen einer Zeit, die von Bewegung abhängig ist (einer Logik der Sukzession“ gehorcht und durch „sensomotorische Verkettungen“ strukturiert ist), und anderseits einer Zeit, die „von der Bewegung unabhängig“ ist (und „sich in falschen Anschlüssen und abweichenden Bewegungen manifestiert“), ist laut Schaub in dem tiefer liegenden Verhältnis, das Bewegungs- und Zeitbilder jeweils zum „Begriff der Wahrheit“ unterhalten, begründet.[315] Das *Bewegungs-Bild* weiß sich dem „Begriff der Wahrheit“ noch verpflichtet, weil es mit seinen sensomotorisch situierten Figuren und seinem Überwiegen von aktuellen Bildmomenten (die keine Derealsierung

[312] Deleuze: Das Zeit-Bild, 43.
[313] Deleuze deutet dennoch an, dass sich bereits im *Bewegungs-Bild* eine Tendenz der Dezentrierung findet, die sich jedoch erst im *Zeit-Bild* entfaltet. Vgl. folgende Feststellung Deleuzes: „Denn das Bewegungs-Bild [sic!] reproduziert keine Welt, sondern konstituiert eine autonome, mittelpunktslose Welt, erzeugt Brüche und Disruptionen und richtet sich an einen Zuschauer, der selbst nicht mehr Zentrum seiner eigenen Wahrnehmung ist.“ (Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 55f.)
[314] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 120.
[315] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 120.

durch das Virtuelle erfahren) ein Bildsystem etabliert, das den Figuren, wie auch den Zuschauern, eine hinter den dargestellten Gegebenheiten und Bildern liegende Wahrheit suggeriert. Während das *Bewegungs-Bild* einer Logik der „Transparenz und der Erreichbarkeit" gehorcht und von einem „Glauben an die Enthüllung von Wahrheit" geprägt ist, existiert im *Zeit-Bild* kein solcher Glaube.[316] Somit verschwindet im *Zeit-Bild* auch das Heldentum, das von einer „Enthüllung von Wahrheit" motiviert ist und einen „essentiellen Bezug zur einer zu entdeckenden Wahrheit unterhält".[317] „Nicht mehr ‚die Wahrheit hinter den Dingen' wird gesucht, sondern hinter jeder Wahrheit wird eine neue entdeckt, mit dem Effekt, daß alle Wahrheiten temporalisiert werden und sich vom jeweils nächsten Bild aus beurteilt als falsch erweisen."[318]

[316] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 120.
[317] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 120.
[318] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 120.

3. Kapitel: Die Ohnmacht und der Glaube an die Welt

3.1 Das Schwinden der Totalität

Im ersten der Bände, die Deleuze dem Kino widmet, zeigt sich, dass sich das Bewegungsbild in seinen unterschiedlichen Modifikationsformen vollendet und schließlich von Hitchcock mit „der Erfindung des mentalen Bildes“ an seine Grenze getrieben wird.[319] Ähnlich erschöpft sich auch die temporale Thematik des *Zeit-Bildes*, indem sich Deleuze ab dem sechsten Kapitel von der Problematik der Zeitlichkeit ab- und anderen Fragestellungen zuwendet. Reassens bemerkt, dass angesichts der Bedeutung, „die den vier Kommentaren zu Bergson beigemessen“ wird, der Eindruck entstehen könnte, dass die deleuzianische Filmphilosophie einzig „um die Problematik der Bewegung und der Zeit“ kreise.[320] Während das *Zeit-Bild* sich in den ersten Kapiteln noch um Bergson und die Problematik der Zeit zentriert, kreist die Thematik nach dieser „beachtlichen Modifizierung“ jedoch um „Nietzsche und die Problematik des differentiellen Denkens“.[321] Auch Schaub ortet (wie sie hervorhebt, in „Einklang mit Raessens“) beginnend mit dem „sechsten Kapitel des zweiten Kinobuchs“ eine Verschiebung und Fokusänderung.[322] Mit dem 7. Kapitel des *Zeit-Bildes* ergibt sich, nachdem alle „Formen direkter und indirekter Darstellung von Zeitlichkeit“[323] ausgeschöpft scheinen, eine vollkommene Abkehr von der Zeitproblematik und mit ihr eine Hinwendung und Fokussierung auf die Diskussion eines „paradoxen Glaubens“ an eine sinnlos gewordene Welt.[324]

Wie sich gezeigt hat, verschwindet mit dem italienischen Neorealismus das Heldentum, das sich vor allem im Aktionsbild, durch kleinstmögliche Verzögerung zwischen Reiz und Reaktion, übersteigerte Tatkraft und enorme Fähigkeiten des Helden, zu höchster Entfaltung gebracht hat. Im Nachkriegskino sind die Protagonisten mit einer Welt konfrontiert (und zugleich in diese eingebunden), die in Hinblick auf ihre Handlungsfähigkeiten sinnlos ist, die sich als keine beeinflussbare Umgebung – in der der Protagonist sein eigenes Schicksal lenken kann – präsentiert. Es kommt zu einer Ohnmachtserfahrung, die den Figuren jeden Handlungsraum entzieht und diese von Tätige in Visionäre verwandelt.

[319] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 274.
[320] Raessens: „Deleuze und die kinematografische Modernität“, 276.
[321] Raessens: „Deleuze und die kinematografische Modernität“, 276.
[322] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 190.
[323] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 260.
[324] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 235.

Rodowick identifiziert die Absenz eines sinngebenden Ganzen als Ursache dieser neuen Situation, die im Nachkriegskino eine künstlerische Thematisierung erfährt. Er macht dabei jedoch nicht die empirische Auffassung des Weltgeschehens, das die Figuren in ihrer jeweiligen Situation überfordert, verantwortlich, sondern die Folge einer solchen Erfahrung: die Entkräftung und das Verschwinden eines „belief in" – eines Glaubens, oder Vertrauens – in eine sinnvoll strukturierte Totalität. „One can also trace the emergence of a kind of ‚postmodern' mentality – the faltering belief in totality, either from the point of view of the grand ‚organic' ideologies (universal democracy or socialism), or from a belief in the image as anything other than a partial and contingent description of reality."[325]

Das Abhandenkommens eines Glaubens an ein Ganzes, dessen Elemente sich lückenlos aneinanderfügen, findet – so lässt sich Rodowicks Bemerkung erläutern – ihre stilistische Umsetzung in der (von Robbe-Grillet inspirierten) kristallinen Beschreibung. Der Zusammenbruch, die Fragmentierung und Zersplitterung einer Totalität wird nicht nur zwischen den Bildern (durch ihre Verkettung mittels falscher Anschlüsse), sondern auch innerhalb der Bilder durch die kristalline Beschreibung, die ihr Objekt „zugleich ersetzt, erschafft und tilgt", erreicht.[326]

Schaub sieht in dieser Trennung zwischen *Bewegungs-* und *Zeit-Bild*, ihrem unterschiedlichen Umgang mit der temporalen Bewandtnis eines filmischen Bildes und den Konsequenzen, die von Deleuze aus dieser Differenz gezogen werden, einen Fundus der Macht bzw. der Ohnmacht des Kinos.[327] Die Kompositionsformen der Montage, wie sie von Autoren des klassischen Kinos entwickelt wurden, zielen darauf ab, ein Ganzes zu erschaffen.[328] Das gesamte frühe Kino steht mit seinen „in sich beweglichen und sich selbst bewegenden" Bildern unter dem Zeichen eines Ganzen, das durch die Bilder vermittelt, einen Schock im Denken des Rezipienten auslösen kann.[329] Das gesamte klassische Kino – das Kino des Bewegungsbildes – erweist sich mit seiner Fähigkeit, durch seine bewegten Bilder eine Totalität zu repräsentieren, als bemächtigt, im Rezipienten einen Schock zu erwirken, der seine Einbildungskraft übersteigt:

> In der Tat entsteht das Erhabene dann, wenn die Einbildungskraft einen Schock erfährt, der sie bis an die Grenze treibt und zugleich das Denken zum Denken

[325] Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*, 76.
[326] Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 168.
[327] Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 114ff.
[328] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 49.
[329] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 205. Angemerkt sei, dass Deleuze im 3. Kapitel von *Differenz und Wiederholung* ein „Bild des Denkens" entwirft, das ein charakteristisches Merkmal darin findet, ein Denken dadurch auszuzeichnen, nur unter der „Einwirkung eines Schocks" – einem Anstoß von außen – zustande kommen zu können. (Vgl.: Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink 2007, 173.)

> des Ganzen als einer geistigen Totalität zwingt, die die Einbildungskraft übersteigt. Wir haben bereits gesehen, daß das Erhabene, wie bei Gance, mathematisch oder, wie bei Murnau und Lang, dynamisch oder, wie bei Eisenstein, dialektisch sein kann.[330]

Wie Deleuze im siebten Kapitel des *Zeit-Bildes* anhand von Eisensteins Analyse des frühen Kinos (aber exemplarisch für das gesamte klassische Kino) zeigt, wohnt dem Kino des *Bewegungs-Bildes* insgesamt die Macht inne, das Denken nicht nur zu repräsentieren, sondern auch auf es einzuwirken, es zu entfalten.[331] Diese Konzeption der Erhabenheit, wie sie Deleuze aus den verschiedenen Montageschulen des Vorkriegskinos, d. h. aus den verschiedenen Kombinationsarten, welche die einzelnen Bilder zu einem Ganzen zusammenfügen, entwickelt, „setzt einen Glauben an ein zusammenhängendes System, an ein sinnvolles Ganzes", voraus.[332]

Im Aufkommen des modernen Kinos, das mit den sensomotorischen Situationen bricht – somit mit seinen optisch-akustischen Situationen keine „Einheit von Denken und Handeln" mehr verbürgt – und kein Ganzes mehr voraussetzt, das sich durch die einzelnen Bilder veräußerlicht, spiegelt sich die Situation des modernen Menschen wieder, der von einem „Verlust des Glaubens an dieses Ganze (mag es den Namen Gott tragen oder einfach nur höhere Ordnung, Staat etc.)" geprägt ist.[333]

Bogue macht darauf aufmerksam, dass das sensomotorische Schema dieses verbindende Element ist, welches die Identität zwischen Bild und Denken, Mensch und Welt herstellt und sichert: „And what makes possible this identity of thought and image, humans and nature, is the underlying unity of the sensori-motor schema, here raised from the basic level of the individual's oneness with an ambient environment, to the utopian level of a collectivity's oneness with nature as a whole."[334]

Ändert sich jedoch die Strukturierung des Kinos zu einem Kino der Moderne, kommt jenes Element abhanden, das die Menschen in das Ganze einbindet, das sie umgibt.

> Das sensomotorische Schema gelangt nicht mehr zur Anwendung, und doch läßt sich nicht einfach sagen, daß es überwunden worden sei. Vielmehr ist es von innen zerbrochen. Das bedeutet, daß sich die Wahrnehmungen und Aktionen nicht mehr verketten und daß sich die Räume nicht mehr zusammenfügen und füllen. Die in reinen optischen und akustischen Situationen gezeigten Figuren sehen sich zum Herumirren und Umherschlendern verurteilt. Es sind reine Sehende, die lediglich noch im

[330] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 206f.
[331] Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 116.
[332] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 116.
[333] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 116.
[334] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 170.

> Bewegungsintervall existieren und nicht einmal die Tröstung des Erhabenen verspüren [...].[335]

So erweisen sich die falschen Anschlüsse als adäquates Mittel, Figuren kinematografisch in einer Welt zu situieren, in der Wahrnehmung und Aktionen sich nicht mehr als ausreichend einheitlich erweisen, um von einem Reiz in eine Reaktion überzugehen (und sich Räume nicht mehr logisch aneinanderfügen). Das Kino der Moderne wird – so hebt Schaub hervor – nach dem Ausklingen der Euphorie, von welcher die frühen Theoretiker beflügelt waren, nicht mehr als „wirkmächtig" eingestuft. Vielmehr wird eine neuartige „Ohnmachtserfahrung", eine „Unfähigkeit, Denken und Handeln zu einer sinnvollen Einheit zu bringen, zur herrschenden Erfahrung einer vom Weltkrieg zerrütteten Generation."[336]

Hinter den realgeschichtlichen Ereignissen des 20. Jahrhunderts, die Deleuze als auslösendes Moment für die Umwälzungen zwischen Vor- und Nachkriegskino identifiziert, sieht Schaub jedoch noch einen „viel tiefer greifenden Bruch", der „das Selbstverständnis der Philosophie betrifft."[337] Das begriffliche Set, welches Deleuze im *Bewegungs-Bild* unterbreitet, legt ein Bild des Kinos nahe, das von Schaub (unter Berufung auf Bellour) in Analogie zur klassischen und systematischen Phase der Philosophie gesehen wird.[338] „Kohärenz und Welterklärung" fallen dabei als Stichworte einer „Epoche der Philosophie als System", die ebenso dazu prädestiniert sind, das klassische Kino mit seinem vorausgesetzten „Ganzen" und einem sinngebenden Weltbezug zu beschreiben.[339] Besonders augenscheinlich wird diese Parallele unter der Betrachtung der verschiedenen Montageformen, deren Titel und Inspiration Deleuze denjenigen Philosophen verdankt, die jene „Epoche der Philosophie als System beschließen: Kant und Hegel."[340] So findet Deleuze in der Montagekonzeption des französischen Regisseurs Abel Gance eine an Kants „Mathematisch-Erhabenen" geschulte Montage, während Eisenstein mit seiner dialektischen Komposition „einem kinematografischen Hegel vergleichbar" ist.[341] Bellours Befund, dem zufolge das „klassische Kino eine Antwort auf die klassische Philosophie", auf „ihre Weltentwürfe oder philosophischen Systeme, auf Kant und

[335] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 60.
[336] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 115.
[337] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 115.
[338] Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 115f. und: Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze", 52.
[339] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 115f.
[340] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 115.
[341] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 271. Vgl. dazu auch die verschiedenen Montageschulen im dritten Kapitel des *Bewegungs-Bildes* (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 49-83.)

Hegel“[342] ist, wird von Schaub mit den Worten bestätigt, dass die filmkompositorischen Konzeptionen des klassischen Kinos an die Stunde einer „Philosophie als System“ erinnern, „in der eine Handvoll Begriffe dieses ‚Ganze‘ zu erklären suchte.“[343] Nach Beendigung dieser klassischen Phase, nach dem Verlust des Glaubens an Kohärenz und Zusammenhang, kann sich auch „die Philosophie nicht länger als systemische behaupten.“[344]

Bellour identifiziert Deleuzes Untersuchung des modernen Kinos, die er im *Zeit-Bild* vorlegt, als Analogon zu einer Philosophie, die sich nach diesem Umbruch nach neuen Gesichtspunkten orientiert.[345] Die Philosophie des 20. Jahrhunderts erfährt – so lauten Schaubs Ausführungen – eine neue Ausrichtung, da ihr Denken nicht mehr „autark und autonom bei sich ist“, sondern sich auf ein Selbstverständnis gründet, das zersplittert und inhomogen ist, also „Diskontinuitäten und Brüche“ aufweist.[346]

Die Ohnmachtserfahrung, die aus der Unfähigkeit, Denken und Handeln in Einklang bringen zu können, entspringt, entpuppt sich nicht allein als die Folge einer Krisenerfahrung der Nachkriegszeit, sondern deckt sich auch mit der geistesgeschichtlichen Wende von einer Philosophie als System zu einer „modernen Philosophie“ (zu denen die Konzeptionen des *Bewegungs*- bzw. des *Zeit-Bildes* Analogien bilden).[347] Deleuze behandelt den Bruch, der sich im Kino vollzieht, vor dem Hintergrund einer geistes- und ideengeschichtlichen Umwälzung und erzählt diese mit den Mitteln des Kinos neu.[348]

[342] Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, 52.
[343] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 116.
[344] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 116.
[345] Vgl.: Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, 52.
[346] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 116.
[347] Vgl.: Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, 52.
[348] Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 116.

3.2 Die Überzeugungskraft der Ohnmacht

Nach Schaub ist es die Inszenierung fehlender Zeit durch den falschen Anschluss, die im „übertragenen Sinne“ auf „das zerrissene Band zwischen Mensch und Welt aufmerksam“ macht.[349] Zu erklären ist dieser Standpunkt dadurch, dass die synthetisierende Funktion des sensomotorischen Konnexes im modernen Kino aufgehört hat, die Verflechtung von Mensch und Welt zu gewährleisten; stattdessen wird eine zwischen den Bildern fehlende Zeit zum Irritationsmoment, das die Figur – anstatt fest verankert in einen Handlungsraum – freischwebend in einen Raum der Ohnmacht situiert.

Dadurch erfährt sich das Denken selbst als ohnmächtig, da Denken und Tätigkeit keinen gemeinsamen Nenner finden und folgedessen das Denken selbst aus der Welt ausgeschlossen bleibt. „Die Filmfiguren erfahren sich als paradoxe Wesen in einer sinnlosen Welt. Der Konnex aus Denken und Handeln ist gerissen, das Denken selbst empfindet sich als ohnmächtig und wendet sich gegen die Selbstermächtigung des Denkens in der Philosophie.“[350]

Der Verlust des Glaubens an die eigenen Handlungen zieht somit den Verlust des Glaubens an das eigene Denken nach sich. Das „Problem der Modernität“ offenbart sich für Deleuze in einem Denken, das seine Macht verloren hat, das weder bei sich ist, noch zu sich zurückkehrt, also nichts bewirkt, da es sich, weil „ihm der Kontakt zur Welt“ verloren gegangen ist, seiner Ohnmacht gegenüber den „Kräften der Welt“ bewusst wird.[351] Mit seinen Umwälzungen zwischen klassischem und modernem Kino – mit seiner Wandlung eines Kinos der Aktion zu einem Kino des Sehenden – klärt das Kino ...

> ... die Philosophie über sich selbst auf. Der Verlust der Handlungsmöglichkeiten auf der Ebene des Narrativs korrespondiert mit dem Verlust des Glaubens an die Möglichkeiten des Denkens. Und auch umgekehrt gilt: Wenn jedes mögliche Verhalten unmöglich geworden ist, ist auch das Denken entmachtet.“[352]

In Antonin Artaud findet Deleuze den Theoretiker, der „einen kurzen Augenblick“ mit Eisenstein und Gance an das Kino „glaubt“, um dann seinen Standpunkt einer grundlegenden Revision zu unterziehen.[353] Artaud bricht für Deleuze (und dieser teilt

[349] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 235.
[350] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 235.
[351] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 236.
[352] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 237.
[353] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 216. Schaub bemerkt, dass die Entscheidung Deleuzes, gerade Artaud als den zentralen Theoretiker vorzustellen, der die Thesen zum modernen Kino formuliert, dadurch strategisch motiviert sein könnte, dass die Glaubwürdigkeit Artauds durch die Tatsache gesteigert wird, dass er selbst

diesen Standpunkt) mit einer kinematografischen Automatentheorie, die von den Filmautoren des klassischen Kinos, allen voran von Eisenstein (von diesem sowohl in hypothetischer Theoriebildung, wie auch in der Praxis des Filmschaffens) ausgearbeitet wurde. Nachdem Artaud sich von den frühen Theoretikern abkehrt, verliert er den Glauben an ein Kino, welches einerseits das Denken beeinflusst und es andererseits repräsentiert: „[D]ie Gesamtheit der Beziehungen zwischen Kino und Denken wird von Artaud umgewälzt: einerseits gibt es kein Ganzes mehr, das durch die Montage noch denkbar wäre; anderseits gibt es keinen inneren Monolog mehr, der durch das Bild noch aussagbar wäre.“[354]

Hier stoßen wir auf eine weitere Konsequenz, die Deleuze aus der Konzeption des falschen Anschlusses zieht. Wie Bogue herausarbeitet, sind die Zwischenräume, die sich im modernen Kino durch den Montagetypus des falschen Anschlusses ergeben, kein Bestandteil der Bilder selbst.[355] Im klassischen Kino ist die Schnittstelle, die sich zwischen den Bildern befindet, eine Funktion der Bilder; das zeitlich fixierte Ende eines Bildes ist im Idealfall – kommt es dabei zu keiner diegetischen Ellipse oder einem zeitlichen Sprung in der Erzählhandlung – der Schnittpunkt und Beginn des darauffolgenden Bildes. In jedem Fall aber ist der Schnittpunkt das Ende eines, oder der Neubeginn eines nächsten Bildes, also eine Funktion eines Bildes selbst. Die Totalität, welche sich durch die Bilder ergibt, kann – so können Bogues Ausführungen ergänzt werden – nur konsequent gedacht werden, wenn es kein Außerhalb, keinen andersgearteten Zwischenraum gibt, der sich zwischen den Bildern befindet.

Im modernen Kino ändert sich jedoch durch das Aufkommen der modernen Montage der Charakter dieses Abstandes oder (um eine Formulierung zu wählen, in der keine räumliche Konnotation mitschwingt) der zeitlichen Spanne zwischen den Bildern: „In the modern cinema, the interstice is primary. The gap between images is not defined in terms of the images; it exists in itself. It is a void between things, a separation force that ‚spaces' things, that puts space between them.“[356] Die Bilder formen sich so durch die Inszenierung einer

---

(konform mit Eisenstein) Thesen zum klassischen Kino formulierte, die er jedoch dahingehend revidierte, dass er den Glauben an seine positive Wirkmächtigkeit anhand eines „inneren Monologes“ verliert. (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 239.)

[354] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 219.

[355] Vgl.: Bogue: *Deleuze on Cinema*, 171.

[356] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 171. Interessant ist, dass Bogue von einer Macht spricht, die sich „räumlich“ zwischen die Bilder stellt, während Schaub Begriffe, die eine räumliche Konnotation tragen, meidet und sogar von einem „nichträumlichen Intervall *(interstice) zwischen* zwei Bildern (die z. B. durch einen falschen Anschluß verbunden sind)“ spricht. Ihr geht es um die „Inszenierung *fehlender Zeit*“, die über eine „Abwesenheit“ oder das Verlöschen von Bildern auf „die Klebestelle zwischen zwei Bildern“ aufmerksam macht und somit den Bildfluss der Möglichkeit des chronologischen, linearen Fortlaufens beraubt. (Schaub:

Zwischenzeit – einer Spanne, die nicht zu den Bildern gehört – zu keinem Ganzen mehr, dadurch wird die im Film der Vorkriegszeit vorausgesetzte Totalität zersprengt und fragmentiert. Da ein „innerer Monolog", der das Denken in Gang setzt, ohne diese Totalität nicht mehr vorhanden ist, wirkt sich diese Mutation fundamental auf die Beziehung aus, die Denken und Bilder miteinander unterhalten.

Die Bilder des klassischen Kinos folgen bei ihrer Verkettung, oder ihrer Fortsetzung von einem Bild zu ihrem nächsten, „den Gesetzen von Assoziation", „Kontiguität, Ähnlichkeit", „Kontrast oder Opposition".[357] Bogues Standpunkt stützt sich auf die „natürliche Affinität", die Bewegungsbilder zu der vereinigenden Wirkung unterhalten, welches das sensomotorische Schema ausübt und die Kombination zu einem Ganzen ermöglicht. Gerade die strukturierende Wirkung dieses sensomotorischen Schemas, nach den Gesetzen der Kohärenz und der Kontinuität, ermöglicht es, den Zuseher durch die Rezeption eines Bewegungsbildes in „the figural language of an inner monologue" zu versetzen.[358]

Die modernen Bilder jedoch liefern mit ihrem neuartigen Verkettungsmodus, indem sie keine Totalität mehr repräsentieren, ein geändertes Verhältnis zwischen Bild und Denken. Das Denken wird nicht mehr durch einen Schock, den die Bilder dem Denken versetzen, in Gang gesetzt[359], sondern erfährt (durch einen andersartigen Anstoß, den ihm das moderne Kino versetzt) seine eigene Unfähigkeit, seine eigene Ohnmacht und Unzulänglichkeit.

Welche Rolle spielt nun das moderne Kino im Konzept dieser „‚Ohnmacht des Denkens'"[360], das Deleuze von Artaud aufnimmt? Wie ist es Deleuze möglich, dem modernen Kino eine Verantwortung für eine Ohnmacht zuzuschreiben, die sich im Denken entwickelt?

Als formales, stilistisches Mittel, das zur Realisierung des fragmentierten, diskontinuierlichen narrativen Verlaufs und zur Entspannung des sensomotorischen Schemas führt, übernimmt der falsche Anschluss eine Schlüsselfunktion. Der falsche Anschluss überspringt das Intervall, das sich zwischen den Bildern befindet nicht, um die zwischen den Bildern liegende Differenz durch eine fortgesetzte Bewegung oder durch

---

Gilles Deleuze im Kino, 233, 235.) Anhand dieser Ausführungen erweist sich die Verwendung eines Begriffes, der keine räumlichen Konnotationen trägt, als zielführender und stringenter.

[357] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 353.

[358] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 173.

[359] Für eine Rekapitulation der einzelnen Momente, die sich im klassischen Kino aus der Korrelation von Denken und Bild ergeben, siehe: Bogue: *Deleuze on Cinema*, 172f. (Vgl. auch: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 205-214.)

[360] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 219.

Suggestion einer Assoziationsleistung zu nivellieren.[361] Falsche Anschlüsse sind mit ihrer Unterbrechungs- und Spaltungsfunktion eine Herausforderung für das Denken, da sie von der Präsenz eines „Zwischen" zeugen, das sich im Intervall selbst befindet, ohne eine Funktion des Bildes zu sein. Bogue gibt den Hinweis, dass die Funktion dieser Bilder (die sich weitgehend von den sensomotorischen Verbindungsmodi des Bewegungsbildes emanzipiert haben und durch eine moderne Montage „re-enchained"[362] werden) ein bedeutsames Element in jenem Gefüge darstellen, das im modernen Kino zwischen Film und Denken besteht: „Yet such connections not only defy common sense but have a direct relation to the interstice, or irrational cut, and it is this notion of the interval *between* that provides the key to the modern relationship between images and thought."[363]

Auch Schaub hebt den Zusammenhang, der zwischen einem Kino der Moderne und dem Denken besteht, hervor. Artaud und Deleuze teilen – wie sie kommentiert – die Beobachtung, dass der moderne Film Bilder eher voneinander löst, anstatt sie durch die Montage zu verbinden und aneinander zu ketten. Die Ursache für diese Modifikation liegt in der Tatsache begründet, dass „kein Ganzes, das durch die Montage rettbar" ist, mehr als kompositionsleitende, strukturelle Bedingung vorausgesetzt und von den Autoren des modernen Kinos in möglichst vollkommener Form angestrebt wird. Somit entsteht im Rezipienten kein „innerer Monolog" mehr, „der durch das Bild aussagbar" wäre.[364] Gedanke und Bild treten in keinen Kreislauf, der sich in einem Monolog äußert und durch Assoziationsketten, die von Bild zu Bild übergehen, inspiriert wird. Vielmehr tritt durch dieses neuartige „Zwischen", das sich zwischen den Bildern formt, eine Leerstelle auf, die weder durch eine menschliche Assoziationsleistung, noch durch rationale raum-zeitliche Koordinaten überbrückt werden kann.[365] Somit wird der Rezipient nicht mehr (durch den

[361] Bogue hebt diesen Zug hervor: Nachdem sich im modernen Kino die konventionelle Verkettung und somit die „underlying unity of the sensori-motor schema" (Bogue: *Deleuze on Cinema*, 170.) nur mehr in schwächerer Form ausprägt, halten die Bilder stärker an ihren charakteristischen Eigenheiten fest. Somit ist auch die Kombination der einzelnen Bilder durch eine stärkere Heterogenität geprägt, als die vorwiegend kohärente, homogene Totalität des montierten „Ganzen", wie sie sich im klassischen Kino findet. Vgl. auch die folgende Bemerkung Bogues: „In the modern image, by contrast, the connections, between images are formed through irrational cuts. Images are independent pieces, ‚disenchained' from the chains of images held together by the sensori-motor schema, which are then ‚re-enchained' according to their differences from one another." (Bogue: *Deleuze on Cinema*, 173.)

[362] Vgl.: Bogue: *Deleuze on Cinema*, 173.

[363] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 172.

[364] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 239.

[365] Bogue hebt hervor, dass die falschen Anschlüsse, die im klassischen Kino vorkommen, noch Abweichungen von einer kohärenten raum-zeitlichen Konzeption sind und erst im modernen Kino ihre grundlegende Funktion entfalten: „In the classic cinema, of course, one can find occasional irrational cuts […] but such phenomena by and large are momentary aberrations eventually subsumed within commonsense space-time coordinates, whereas in the modern cinema they are manifestations of interstice as primary source of productive difference." (Bogue: *Deleuze on Cinema*, 172.)

Schock, den das klassische Kino auf ihn ausübt) zum Denken eines Ganzen gezwungen, das ihn an die Grenzen seiner Einbildungskraft und somit zum Erlebnis einer (von Bewegungsbildern und Montage generierten) Erhabenheit befördert. Der „innere Monolog“[366] zerbricht; die Macht, die das klassische Kino auf den Zuseher ausübt, schwindet.

Einem Kommentar Bogues ist zu entnehmen, dass dem Ganzen des klassischen Kinos eine Entsprechung im modernen Kino entgegengestellt wird, die einen neuartigen Einfluss auf das Denken ausübt. Während das klassische Kino des Bewegungsbildes seine Einflussnahme auf das Denken einem Ganzen verdankt, findet sich im modernen Kino genau in jenem Element, das durch seinen Unterbrechungsmoment diese Totalität des Ganzen fragmentiert und zersprengt – dem irrationalen Schnitt, dem falschen Anschluss – ein Moment, das diese Rolle unter veränderten Vorzeichen übernimmt: „The ‚outside‘ is the modern counterpart of the classic ‚whole‘, a whole paradoxically conceived of as a gap or interval and yet as a generative force, a *constitutive* ‚between-two of images‘.“[367]

In der kompositorischen Struktur, die das Kino seit der Nachkriegszeit aufweist, findet sich anstatt einer Totalität, welche einen direkten Einfluss auf das Denken enthält, ein Bezug zu einem Außen. Der falsche Anschluss generiert eine Kluft oder Fuge, die kein Element der Bilder ist und sich nicht nach den Parametern eines Bildes selbst strukturiert. Wie Schaub hervorhebt, erschöpft sich Deleuzes Pointe keineswegs im Konstatieren dieses negativen Sachverhaltes; sie erfährt vielmehr eine positive Wendung. Ihr zufolge wird „das Kino“ von Deleuze „positiv in Anspruch“ genommen, um etwas, das „für gewöhnlich als negativ betrachtet“ wird, als produktiv zu bestimmen: Dem „Bekenntnis zur unhintergehbaren Fragmentarität und Unabgeschlossenheit einer Welt, der jeglicher Glaube an ein strukturiertes Ganzes verlorengegangen ist“, und dem „Bekenntnis zu einer Krise des Denkens, das weder sich selbst, noch echte Handlungen legitimieren kann“, wird von Deleuze in weiterer Konsequenz das Potential zugesprochen, eine anders beschaffene Wirkung auf das Denken auszuüben.[368]

Die absoluten Einschnitte, die dem Rezipienten eines Filmwerkes (durch den Verlust des Glaubens an eine strukturierte Totalität) in den falschen Anschlüssen entgegentreten, sind – wie das Ganze – in der Lage einen Effekt auf das Denken auszuüben:

[366] Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 208f.
[367] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 176.
[368] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 239.

> Wir glauben nicht mehr an ein Ganzes, auch nicht an ein offenes Ganzes, als Innerlichkeit des Denkens; wir glauben an eine Kraft des Außen, die sich höhlt, uns ergreift und das Innen anzieht. Ebensowenig glauben wir noch an eine Assoziation der Bilder, auch wenn sie die Leerstellen überwindet; wir glauben an Einschnitte, die einen absoluten Wert annehmen und sich jegliche Assoziationen unterordnen. Nicht handelt es sich um eine Abstraktion, es sind vielmehr diese beiden Aspekte, die das neue ‚intellektuelle' Kino bestimmen.[369]

Während im klassischen Kino das einzelne Bild eine Entfaltung oder Explikation des Ganzen darstellt, die sich über die Verknüpfung der Bilder ergibt, entpuppt sich im modernen Kino der Zwischenraum als das entscheidende Element, durch das sich ein Außen expliziert und entfaltet: „Zunächst geht es [...] nicht mehr um die Frage nach der Verknüpfung oder Anziehung der Bilder. Was nun zählt, ist der *Zwischenraum* zwischen den Bildern [...]."[370]

Diese „Macht des Außen"[371], die sich in den irrationalen Schnitten und Verkettungen ankündigt, wird von Bogue in direkte Verbindung mit einem Denken gebracht, das auf neuartige Weise überfordert wird. „In the classic cinema, the collision of images shocks thought, jolting thought into action and forcing it to think the whole. […] In modern cinema, images also shock thought, but without being able to assimilate that shock within a coherent set of rational coordinates."[372] Während im klassischen Kino – so lässt sich Bogues Kommentar ergänzen – ein über die Montage vermitteltes Ganzes einen Schock auf das Denken ausübt, tritt im modernen Kino eine Macht des Außen mit einem Denken, das sich nicht nach seinen eigenen Veranlagungen entfalten kann, in Kontakt. Das Denken kann sich nicht mehr (über Bewegungsabläufe oder Assoziationsketten) von Bild zu Bild weitertreiben um der Kohärenz einer Totalität zu folgen, sondern muss seine rationalen Strukturen zugunsten von Formationen zersprengen, die eine Disrationalität – einen nicht menschlichen, ahumanen „Dialog" mit einem Außen – erlauben.[373]

---

[369] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 273.

[370] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 233. Vgl. den folgenden Kommentar Bogues, welcher einen direkten Zusammenhang zwischen einem Ganzen (das sich durch Bilder, welche durch die klassische Montage verknüpft sind) und einem Außen (das sich durch die irrationale Montage, bzw. den falschen Anschluss konstituiert) herstellt: „If in classic cinema each image is an expression of the whole, an unfolding or explication of the whole in an individual part, in modern cinema each interstice is an expression or unfolding of the outside, the outside dispersing itself in multiple interstices, constituting in each interstice non-rational links, spacing the world through the force of its generative intervals." (Bogue: *Deleuze on Cinema*, 176.)

[371] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 236.

[372] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 176.

[373] Wie Schaub hervorhebt, kehrt sich Deleuze gegen ein Bild des Denkens, das vor allem durch die Vorstellung eines „gesunden Menschenverstand[es]" geprägt und strukturiert wird. Denken bestimmt sich daher nicht durch seine „Allgemeinheit und Natürlichkeit", sondern vor allem „von seinen Defekten her." Das Denken erkennt sich somit nur, „wenn es sich als versehrtes, zufälliges begreift, in Abhängigkeit von all den Mächten, die zum Denken zwingen und das Undenkbare zur eigentlichen Grenze wie Bedingung

Deleuzes Interpretation des modernen Kinos, das ihm zufolge den Versuch unternimmt eine fälschende, unmenschliche, dechronologische Form der Zeit zur Darstellung zu bringen, ist ein bedeutsamer Bestandteil dieser Konzeption des Denkens. Die bildlichen Elemente des modernen Kinos, die den Anschein erwecken, über falsche Anschlüsse willkürlich zufällige Punkte miteinander in Bezug zu setzen, sind in ihrer Irrationalität das Ergebnis einer Zeit, die sich „als eine gegenüber sich selbst verschobene und alles andere verschiebende fälschende Kraft“ versteht und „eine falsche Bewegung im Bild“ zurücklässt.[374] „Wenn“ – so die Formulierung Deleuzes – „nun aber das Ganze zur Macht des Außen wird, das in den Zwischenraum übergeht, dann ist es entweder die unmittelbare Darstellung der Zeit oder die Kontinuität, die sich, entsprechend den achronologischen Zeitbeziehungen, mit der Folge der irrationalen Punkte versöhnt.“[375] Die Totalität wird durch die fragmentierende, sprengende Kraft des falschen Anschlusses zerlegt und verlegt seine Macht in die Zwischenräume, die sich durch die direkte Darstellung von Zeit erschaffen.

Anstelle eines Ganzen (und mit ihm der Erfahrung der Erhabenheit) bricht so ein Außen in die Innerlichkeit des Denkens ein; das Denken wird sich so seiner Endlichkeit bewusst und kann sich nun weder selbst bestätigen noch bemächtigen. Während das kinematografische Bild „gemäß den nicht-kommensurablen Beziehungen und den irrationalen Schnitten“ zu einer „direkten Darstellung der Zeit“ gelangt, eröffnet es (indem es sich vom Bewegungs- zum Zeitbild wandelt) dem Denken einen Bezug „zu einem Ungedachten: zum Unevozierbaren, Unerklärbaren, Unentscheidbaren und Inkommensurablen. Das Außen oder die Kehrseite der Bilder haben das Ganze ersetzt, während gleichzeitig der Zwischenraum oder der Schnitt die Assoziation ersetzt haben.“[376]

Nun verstehen wir besser, warum Deleuze im 7. Kapitel von *Das Zeit-Bild* gerade Artaud heranzieht, um ihn einer Lektüre zu unterziehen, die ihn gegenüber Eisenstein (den Deleuze als den repräsentativsten Theoretiker des klassischen Kinos hervorhebt) als denjenigen Denker qualifiziert, der das moderne Kino repräsentiert. Artaud glaubt nicht an

---

jeglichen Denkens machen.“ (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 242.) Die dem Denken eigenen Defekte, die Unzulänglichkeiten, die Unfähigkeit sind für Deleuze keine Wirkungen, die sich negativ auf ein funktionierendes Denken auswirken, sondern eine positiv zu bestimmende Macht, die dem Denken eigen ist und aus dem es erfolgt. Vgl. dazu die folgende Ausführung Deleuzes aus *Differenz und Wiederholung*: „Es geht nicht darum, dem dogmatischen Bild des Denkens ein anderes, etwa der Schizophrenie entlehntes gegenüberzustellen. Sondern eher darum, in Erinnerung zu rufen, daß die Schizophrenie nicht nur ein menschliches Faktum ist, daß sie vielmehr eine Möglichkeit des Denkens ist, die sich als solche nur in der Beseitigung des Bildes offenbart.“ (Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, 192.)

[374] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 237.

[375] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 236.

[376] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 276.

ein Kino, das sich gemäß der Kohärenz eines Ganzen verkettet und zusammenfügt, sondern sich stattdessen nach Maßgabe eines Bruches oder Risses bildet. Solange Artaud an das ...

> ... Kino glaubt, hält er ihm nicht die Fähigkeit zugute, zum Denken des Ganzen zu gelangen, sondern vielmehr eine ‚dissoziierende Kraft' [zu entwickeln], die ‚eine Gestalt des Nichts', ein ‚Loch in den Erscheinungen' einführen würde. Solange Artaud ans Kino glaubt, hält er ihm nicht die Fähigkeit zugute, zu den Bildern zurückzukehren und sie gemäß den Erforderungen eines inneren Monologs und des Rhythmus der Metaphern zu verketten [*enchaîner*], sondern sie zu ‚lösen' [*désenchaîner*] gemäß vielfältigen Stimmen und inneren Dialogen, in denen stets eine Stimme in einer anderen hörbar wird.[377]

Das Denken vernimmt (innerhalb seiner selbst) eine Inspiration, die ihm in solcher Radikalität fremd ist, dass der Input – die einbrechenden Daten – nicht nach der Vorgabe eines inneren Monologes verarbeitet werden können. Die Bilder können nach Bogue durch ihre Heterogenität (und das Außen, das sie daran hindert, in eine homogene Totalität überzugehen) weder in „the concept of an internal self-consciousness" integriert werden, noch wie differenzierte Bestandteile einer kohärenten „external world" behandelt werden.[378] Die falschen Anschlüsse erweisen sich als Äquivalent eines Außen, das weder in die Kohärenz eines Bewusstseins, noch in die Kohärenz einer Welt integrierbar ist: „The connections of such images issue from a site beyond any external world, from a pure outside that is always beyond the limits of our coherent commonsense universe."[379]
Schließlich gerät das Denken in die Lage, in seinem Innersten „‚außer sich'" zu sein, da es von „einem Außen, das ferner ist als jede Außenwelt", inspiriert wird und „als noch nicht existierende Macht" eines „Innen" besteht, das sich in „einem Undenkbaren oder Ungedachten" offenbart, „das tiefer liegt als jede Innenwelt."[380] Artauds These zentriert sich, so hebt Deleuze hervor, nicht um „eine einfache Hemmung, die uns das Kino von außen auferlegt", sondern um eine „zentrale Hemmung, einen inneren Zusammenbruch, eine innere Versteinerung, einen ‚Diebstahl der Gedanken', dessen Opfer und Täter das Denken stets selbst ist."[381] Dadurch wird keineswegs die „Macht des Denkens" befördert,

[377] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 218f.
[378] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 173.
[379] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 173.
[380] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 355. Wie Bogue hervorhebt, handelt es sich hierbei um die Präsenz eines fremden Denkers im Denker. Er hebt, indem er Deleuze zitiert, hervor, dass es ein anderer Denker im Denker ist, der den Monolog zerbricht. Vgl. dazu die folgende Formulierung: „[A]nother thinker within the thinker, who shatters every monologue of a thinking self". (Deleuze zitiert nach: Bogue: *Deleuze on Cinema*, 177.)
[381] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 217.

sondern sein fundamentales Unvermögen.[382] Diese „Ohnmacht im Herzen des Denkens" erweist sich nach Deleuze als der „obskure Ruhm und die Tiefe des Kinos".[383]

Wie bereits bemerkt, verweist Schaub darauf, dass die Rede von der „Ohnmacht im Herzen des Denkens" – und mit ihr die Konstatierung einer „Blockierung" – keineswegs einen „resignative[n] Befund" darstellt, welcher der Philosophie des 20. Jahrhunderts auszustellen ist, da sie „sich Kränkungen und Depotenzierungen ausgesetzt" sieht, sich der „Unzulänglichkeit des eigenen Anspruchs" bewusst wird und sich die „Machtlosigkeit des eigenen Willens" eingestehen muss.[384] Indem Deleuze mit dem Kino über die Philosophie spricht[385], situiert er „eine besonders ‚heilsame Lehre' des europäischen Nachkriegskinos" auf philosophischem Terrain; er interpretiert das Aufgreifen und künstlerische Thematisieren einer Ohnmachtserfahrung, die sich seit der Nachkriegszeit, vor allem seit dem italienischen Neorealismus, in den Protagonisten des europäischen Filmes[386] niederschlägt, als Kritik an einer Philosophie, die an ihrer „denkerischen Selbstbegründung" hängt.[387]

[382] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 217.
[383] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 217.
[384] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 237.
[385] Vgl. dazu Schaubs Ausführungen: Deleuze thematisiert im *Zeit-Bild* – „wie Raymond Bellour [...] nahelegt – mit den Mitteln des Kinos" den „Einbruch" und die „Herausforderung, vor welche die Philosophie gestellt ist, wenn sie anstelle von Kohärenz und Welterklärung mit Phänomenen von Zeitlichkeit, Singularität und Ereignishaftigkeit betraut ist." (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 116.) Vermutlich hat Schaub eine Formulierung Bellours im Blick, die nahelegt, dass Deleuze nicht über das Kino reflektiert, sondern eher „mit dem Kino" als über es denkt (indem er „mit dem Kino ein philosophisches Buch schreibt"). (Bellour: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze", 42.) Schaub legt an verschiedenen Stellen nahe, dass es sich bei Deleuzes filmphilosophischem Unternehmen nicht um eine Anomalie in Deleuzes Werk handelt, in der er alle philosophischen Intentionen über Bord wirft und ein Werk der theoretischen Reflexion über den Film schreibt, sondern dass Deleuze stets „mit" dem Kino eine philosophische Diskussion führt. Neben den philosophischen Thematiken, die Schaub aus Deleuze herausarbeitet, zeigt sich dieser Sachverhalt besonders augenscheinlich in den Passagen, die einen direkten Bezug zwischen Philosophie und Kino herstellen. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 76-88, 114-116, 237ff.) Vor allem bei Betrachtung der Passagen, in denen Schaub ihre „Einführende[n] Thesen in die Lektüre der Kinobücher" vorstellt, wird deutlich, dass ihre gesamte Lesart Deleuzes diesem Zug Rechnung trägt. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 80-88.)
[386] Es sei daran erinnert, dass der „sensomotorische Bruch" laut Deleuze „seine Bestimmung auf höchster Stufe" dadurch erlangt, dass er das Band „zwischen Mensch und Welt" zerreißt (oder zumindest lockert). Der Protagonist des europäischen Nachkriegskinos wird zum Sehenden, indem er sich von etwas „Unerträglichen in der Welt getroffen", aber vor allem auch von „etwas Undenkbaren im Denken konfrontiert fühlt." (Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 221.)
[387] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 237.

3.3 Der Glaube an die Welt

Das moderne Kino versetzt die Protagonisten in optisch-akustische Situationen, welche „die Sache als solche [...] in ihrem Übermaß an Grausamkeit oder Schönheit“ hervortreten lassen.[388] Das sensomotorische Band, welches den Konnex zwischen Mensch und Welt generiert, ist entspannt und nahezu außer Funktion. Der Mensch sieht sich in Situationen versetzt, die er durch keine Reaktion bestätigen, auf die er durch keine Handlung einwirken und aus denen er sich nicht entwinden kann. Anstatt sich wie die sensomotorischen Situationen an eine „pragmatische visuelle Funktion“ zu adressieren, appellieren die optisch-akustischen Situationen an eine „Funktion der Hellsicht“, die im Protagonisten (wie im Rezipienten) moderner Filmwerke geschaffen wird: „Das Wichtigste ist dabei stets, daß die Figur oder der Zuschauer – aber auch beide zusammen – zu Visionären werden.“[389]

Der moderne Mensch besitzt, sobald er in derartige Situationen, die ihm keinen pragmatischen Handlungsraum bereitstellen, involviert und verwickelt wird, keine Möglichkeit zu reagieren oder zu agieren: „Das Band zwischen Mensch und Welt ist zerrissen.“[390] Der Mensch ist entmachtet und fühlt sich hilflos gegenüber den Mächten, welche in der Welt der Nachkriegszeit auf ihn einwirken; sogar der Glaube an die Fähigkeit des eigenen Denkens schwindet angesichts einer Welt, die nicht dazu prädestiniert ist, sich als Erfüllungsort seiner Absichten und Wünsche zu offenbaren. Wie sich gezeigt hat, scheitern und kapitulieren Denken und Handeln vor den Kräften einer übermächtigen Welt, in der sich keine Handlungen setzen (oder gar abschließen) lassen. Der Glaube an die Welt, oder – um eine andere Formulierung zu finden – der Glaube an ein bruchlos strukturiertes Ganzes, ist verloren gegangen.

Soweit der Befund, der bislang den Anschein erwecken könnte, resignativ zu sein. Wie verschiedene Kommentatoren bemerken, vollzieht Deleuze jedoch im 7. Kapitel des *Zeit-Bildes* (nach der Abkehr von der Thematik der Zeitlichkeit) eine Wende, die einen couragierten Schritt über diesen Befund hinausgeht.[391]

Deleuze findet die essentielle Besonderheit der Moderne in der Tatsache begründet, dass sich Welt und Subjekt in einem prekären Verhältnis befinden:

---

[388] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 35.
[389] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 33.
[390] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[391] Vgl. dazu: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 260-288. Bogue: *Deleuze on Cinema*, 179f und 200f. und Ott, Michaela: „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gille Deleuze“. in: Peter Gente und Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt: Suhrkamp 2007, 106-120.

> Das wesentliche Merkmal der modernen Zeit besteht darin, daß wir nicht mehr an die Welt glauben. Wir glauben sogar nicht mehr an die Ereignisse, die uns widerfahren: an Liebe und Tod, als ob sie uns nur zur Hälfte angingen. Nicht wir machen das Kino, es ist die Welt, die uns als schlechter Film vorkommt.[392]

Diese Pointe unterstreicht Deleuze, indem er Godard zu Wort kommen lässt, der sich über die Protagonisten seines 1963 gedrehten Films *Bande à part* wie folgend äußert: „Während die Welt aus dem Gleichlauf gerät, sind sie gerecht, wahr und stellen das Leben dar. Sie erleben eine einfache Geschichte, doch die Welt um sie herum lebt nach einem schlechten Drehbuch.“[393] Die Figuren können an keine Welt glauben, die nicht nach den Strukturen ihrer menschlichen Veranlagung konstituiert ist und zu der sie aus diesem befremdlichen Grund keine Verbindung aufbauen können. Ott hebt hervor, dass das Problem der Modernität, wie es von Deleuze formuliert wird, zu einer Aushebelung jeder „Selbstverständlichkeit des In-der-Welt-Seins“ führt: Die pragmatische Begabung des Menschen wird überfordert und tritt im modernen Film hinter eine visionäre Befähigung zurück, da der „Kahlschlag des Zweiten Weltkrieges“ mit seiner „Zerstörung nationaler und biografischer Einheiten“ zur „Durchtrennung des Bandes“ zwischen „Welt“ und eigenem Selbst führte.[394]

Gerade aus dieser Situierung des Menschen in einer Welt, über die er sich keine Rechenschaft zu geben weiß, ergibt sich der Verlust des Vertrauens, das in die Macht des eigenen Denkens bestand. Mit Schaub kann die „‚pädagogische‘ Aufgabe des Kinos“ darin geortet werden (Artaud folgend), „das Unvermögen, zu denken‘ anzuerkennen und das moderne Nachkriegskino“ als „Aufführungsort dieser Ohnmachtserfahrung“ auszuzeichnen.[395] Deleuze wertet diese Ohnmachtserfahrung – diese Unfähigkeit zu denken – (in Übereinstimmung mit Artaud) als eine notwendige Misere, die – so die Konsequenz, welche von Deleuze gezogen wird – dem Menschen durch das Abhandenkommen einer sinnvoll strukturierten Totalität Diskohärenz und Brüche aufzeigt, die ihn mit den Mächten eines Außen in Kontakt bringen.

> Das Band zwischen Mensch und Welt ist zerrissen. Folglich muß dieses Band zum Gegenstand des Glaubens werden: es ist das Unmögliche, das nicht anders als in einer Glaubenshaltung zurückkehren kann. Der Glaube richtet sich nicht an eine andere oder verwandelte Welt. Der Mensch ist in der Welt wie in einer rein optisch-akustischen Situation. Die dem Menschen verlorengegangene

[392] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[393] Godard zitiert nach: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[394] Ott: „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze“, 106.
[395] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 260.

> Reaktion kann einzig durch den Glauben ersetzt werden. Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht und hört. Von daher ist es notwendig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band.[396]

Der Zustand des modernen Menschen, sein prekäres Verhältnis zur Welt, das ihn zugleich in den Sog der Ereignisse verwickelt, ihn aber andererseits in pragmatischer Hinsicht von seiner Umgebung distanziert, versetzt ihn in ein Stadium „universeller Schizophrenie", aus dem heraus er „Gründe" braucht, „um an diese Welt [...] glauben" zu können.[397] Sobald uns die Ereignisse, die uns widerfahren, nicht mehr betreffen, da die Welt, deren Bestandteil wir paradoxerweise auch selbst sind, nicht mehr die unsrige ist, ziehen selbst „Liebe und Tod"[398] (die Ereignisse, die Deleuze exemplarisch hervorhebt) an uns vorüber. So findet sich der Protagonist des modernen Kinos in der Situation, sich selbst nicht als Teil einer geordneten Gesamtheit verstehen zu können. Eine Welt, welche die Züge des Zufälligen trägt und keinesfalls den Ort bildet, an dem der Einzelne für die Erfüllung seiner Pläne und Wünsche sorgen kann, beeinträchtigt das Welt- und Selbstverständnis des Menschen. Situationen, die uns nur noch „zur Hälfte"[399] betreffen und unsere pragmatische Reaktionsfähigkeit überfordern, indem sie „eben jenen *nicht verwirklichten Teil* des Ereignisses, der das ‚Übermaß an Grausamkeit oder Schönheit' der gezeigten Situation ausmacht"[400], über uns hereinbrechen lassen, versetzen uns in eine Paralyse, eine Bewegungs- und Reaktionshemmung, die auch die Fähigkeit zu denken befällt.
Die optisch-akustischen Situationen verwandeln uns, nach Ott, „zu Reaktionsunfähigen", sie geben uns „einem Stupor" preis, der uns „zu verständnislosen Zeichenregistrierenden" macht.[401] Um dieser Paralyse zu entkommen sind wir auf eine Glaubensgewissheit angewiesen, die uns befähigt, trotz der Eindrücke einer von Disruptionen durchzogenen Welt – und der daraus folgenden Ent-Rückung –, an uns selbst, an unsere Denkfähigkeit und an die Welt, also „an das Band zwischen Mensch und Welt" zu glauben.[402] Folglich fällt das Kino für Deleuze ...

> ... als ganzes unter die Formel Nietzsches [...]: ‚worin wir noch fromm sind.' [...] Wir benötigen eine Ethik oder eine Glaubensgewißheit, was die Idioten zum Lachen bringt: kein Bedürfnis nach dem Glauben an etwas anderes,

[396] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[397] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[398] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[399] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[400] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 118.
[401] Ott: „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gille Deleuze", 106.
[402] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 222.

> sondern ein Bedürfnis, an diese Welt zu glauben, zu der auch die Idioten gehören.[403]

Der Konnex zwischen Subjekt und Welt ist durch die Irritationen, welche durch den Zusammenbruch von Ordnungsinstanzen (oder anders formuliert: durch das Schwinden eines Glaubens an eine übergeordnete, ordnungs- und sicherheitsgebende Totalität) entstehen, abhanden gekommen.[404] Das moderne Kino wird zum Aufführungsort dieser Problematik, da es seit dem italienischen Neorealismus eine Welt zeigt, die durch keinen Konnex mehr an den Menschen gekettet ist und somit mit den stilistischen Mitteln, die es bereitstellt (den falschen Anschlüssen, oder der kristallinen Beschreibung), kein Band zwischen Welt und Mensch enthüllt, das – vor der Thematisierung dieser Erfahrung – in einer Situierung des Menschen in einem Milieu (das er erfahren, bewegen und beeinflussen kann) existiert. Daher die Forderung Deleuzes, der dieses aufgelöste Band zwischen Mensch und Welt wieder eingeführt wissen will: „Folglich muss dieses Band zum Gegenstand des Glaubens werden".[405]

Wie ist dieser Glaube nun strukturiert? Welche inhaltlichen und formalen Besonderheiten weist dieser „Glaube an die Welt" auf?

Ein Glaube, wie er von Deleuze im 7. Kapitel des *Zeit-Bildes* gefordert wird, ist nach Schaub in zweifacher Hinsicht paradox: Einerseits steht er im Widerspruch zum Wissen, da er seine Wirkung „ohne zu schönen, ohne zu versöhnen, ohne ein neues und falsches Ganzes aus der als unerträglich und sinnlos empfundenen Welt zu machen", entfaltet.[406] Der Glaube steht in seiner paradoxen Form im Gegensatz zu einem Wissen, das der Mensch von der modernen Welt hat und das im modernen Kino zum Ausdruck kommt. Es ist notwendig, gerade – und entgegen besserem Wissen – an diese eine Welt zu glauben, die einem jedoch durch ihre Strukturierung und Beschaffenheit jede Hoffnung entzieht. Der Glaube soll, ohne die Disruptionen, die dem modernen Menschen entgegentreten, zu glätten, das Wissen ersetzen, um ein Leben in dieser einen Welt zu ermöglichen. Der

[403] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 223, 226.
[404] In einer Fußnote verweist Schaub auf eine der Arten, die es dem Kino ermöglicht, einen Glauben an ein übergeordnetes Ganzes herzustellen. Sie identifiziert das filmphilosophische Unternehmen Deleuzes – Bellour folgend – als Untersuchung, die mit den „Mitteln des Kinos" von der Philosophie „erzählt". (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 118.) Das amerikanische Hollywoodkino bekräftigt (durch die vorherrschende Produktion von Bewegungsbildern) ungeachtet des neorealistischen Bekenntnisses „zum Fragment" eine „Kontinuitätsbehauptung". (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 242.) Somit zeichnet sich das Projekt des Hollywoodkinos als ein Anliegen aus, dem es darum geht „innerhalb einer zerklüfteten Welt mittels eines Narrativs", das kohärent ist, eine Sinnstiftung zu erzielen. In Anklang an Lyotards „große Erzählungen" behauptet sie: „Das Kino ist die große visuelle Erzählung des 19. und 20. Jahrhunderts." (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 243.)
[405] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[406] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 261.

zerrüttete, aus den Angeln gehobene Mensch benötigt eine Glaubensgewissheit, um wieder an das Leben glauben zu können. Er bedarf einer Überzeugung, die ihn in die Lage versetzt, sich und seinen Wahrnehmungen wieder Glauben schenken zu können, ohne die Welt zu zähmen, ihre Beschaffenheit zu verleugnen und sich illusorisch auf eine nicht vorhande Kohärenz zu berufen: „[D]er Glaube ersetzt das Wissen nur, indem er sich zum Glauben an diese Welt, so wie sie ist, macht."[407]

Indem Deleuze hier über das europäische Kino spricht, stellt er einen Rückbezug zur Philosophie her. Im Kino wie in der Philosophie vollzieht sich eine „regelrechte Konversion", die das Wissen durch den Glauben ersetzt: „Es bedeutet schon eine große Wende in der Philosophie von Pascal bis Nietzsche, das Modell des Wissens durch den Glauben zu ersetzen. [...] Die gleiche Wende vollzieht das Kino mit Dreyer und später mit Rossellini."[408] Vor allem in seinen letzten Werken zeigt Rossellini „ein Desinteresse" an einer Kunst, die – so die Formulierung Deleuzes – ihm Grund zu dem Vorwurf gibt „infantil und weinerlich zu sein und Gefallen am Weltverlust" zeigt. Einer so gearteten Kunst tritt Rossellini mit „einer Moral entgegen, die uns einen Glauben an die Fähigkeit wiedergeben soll, das Leben weiterzuführen."[409]

Paradox ist dieser Glaube, den Deleuze hier ins Zentrum des Interesses stellt, nach Schaub andererseits, weil er an keinen festen Gegenstand gebunden ist. „Die Form des Glaubens, von der Deleuze spricht, ist eine paradoxe [...] dergestalt, daß das Objekt des Glaubens nicht existieren muß, damit es zum Gegenstand eines ‚Glaubens an ...' wird *(Glaube wider besseres Wissen).*"[410] Deleuze befragt den Glauben nicht nach seinem Verhältnis zu dem Objekt, auf das er sich bezieht und das durch diesen „Glauben an ..." beglaubigt wird; er untersucht den Glauben im Gegensatz dazu auf seine formale Struktur, die es dem Glaubenden ermöglicht, durch den Glauben an ein (existentes oder auch nicht existentes) Objekt seine Kräfte zu mobilisieren und gerade dadurch eine wirkungsvolle Glaubensstruktur zu installieren. Ein Glaube, der auf die Wirkung seiner Struktur hin befragt wird, hat keinen – oder einen nur nebensächlichen – Bezug zu der Frage, ob das im Zentrum stehende Objekt existent ist. Die Wirkungsmacht erwächst aus seiner Struktur: „*Es wird nicht länger an die Existenz dessen geglaubt, woran man glaubt*."[411]

---

[407] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224. Übersetzung modifiziert: Schaub gibt den Hinweis, dass die deutsche Übertragung „[...] indem es sich [...]", wie sie sich in der deutschen Ausgabe findet, nicht korrekt ist, sie korrigiert sie deshalb zu: „der Glaube *(la croyance)* ersetzt das Wissen *(le savoir)* nur, indem er *(*fr. *elle)* [...]". Ich übernehme diesen Vorschlag in mein obiges Zitat. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 261.)

[408] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.

[409] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 225.

[410] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 261.

[411] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 261.

Sobald sich der Glaube nicht mehr um die Existenz seines Gegenstandes organisiert, wird er zur „Wirkung einer Wirkung, die sich als ihre eigene Ursache fingiert.“[412] Ein so gearteter Glaube referiert auf ein Objekt, dessen Wirkungsmacht er ihm selbst verleiht; er ist eine „paradoxe Wirkung (die ihre eigene Ursache erst im nach hinein schafft, die sich selbst gleichsam ‚um die Ecke herum‘ zeugt), eine Wirkung, die auf anderes wirkt und sich eben dadurch bestärkt und erhält.“[413] Nach dem von Nietzsche thematisierten „Tod Gottes“, wird der Glaube zur Struktur, die prinzipiell ohne sich auf eine ontologische Aussage (d. h. auf eine Aussage über Sein oder Nicht-Sein des entsprechenden Gegenstandes) zu berufen, Effekte hervorbringt.[414] Die Struktur des Glaubens wird selbst zum tragenden Moment; der Glaube benötigt keinen Gegenstand mehr, um seine Wirkung (welche die Fähigkeit besitzt, von einem Subjekt zum nächsten überzuspringen oder ganze Gruppen zu infizieren) entfalten zu können. Wenn Deleuze eine Konzeption des Glaubens ausarbeitet, die sich nicht auf die Parameter der Existenz bzw. Nicht-Existenz des betreffenden Gegenstandes beruft, entwirft er einen Glauben, der nicht auf die Übereinstimmung mit seinem Gegenstand hin überprüft werden kann: Glaube ist demnach „weder wahr(haftig), noch falsch.“ Er entscheidet sich nicht mehr „an der Wirklichkeit oder am Existenznachweis dessen, woran geglaubt wird“, sondern an der Wirkung, die er auf den Glaubenden und andere ausübt.[415]

---

[412] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 273.

[413] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 273. Vgl. auch Schaubs Argument, welches zeigt, dass die Wirkung eines Glaubens sich keinesfalls aus einem Glauben entfaltet, den der Glaubende in einem Akt der Selbstermächtigung auf sich selbst richtet: „Mit einem Wort: Der Witz des ‚Glaubens an ...‘ besteht darin, die Entfesselung der eigenen Kräfte und der eigenen Möglichkeiten über einen Stellvertreter – oben pathetischer ‚fremde Macht‘ genannt – zu mediatisieren.“ Es erfolgt also eine „Auslagerung des Kräftezentrums“, die den Glauben an eine fremde Macht, deren Existenz nicht gesichert ist, in einer Zirkulationsbewegung wieder zurückkehren lässt: „Man glaubt nicht an sich, wohl aber an einen anderen (oder etwas anderes), der (oder das) an einen glaubt.“ (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 271.) Schaub lässt sich in Bezug auf das Hollywoodkino – das die Zirkulation der Kräfte des Glaubens allein um einen Helden kreisen lässt, der an sich selbst glaubt, sich selbst genügt und sich somit in einem Kokon einspinnt – zu einer polemischen Bemerkung animieren: „Die Kräfte erwachsen aus der von Hollywood bis zur Fratze überzeichneten Vorstellung, man müsse nur genügend an sich selbst glauben, und alles werde gut. Diese fabelhafte Fama (des Glaubens) ist *das* nur allzu billige Herzstück der gängigen Erfolgsgeschichten, wie sie Hollywoods Actionfilme schreiben.“ (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 287.)

[414] Schaub hebt hervor, dass der Glaube in einer Welt, in welcher der „Glaube an Gott (als die Existenz einer uns übersteigenden und fremden Transzendenz) unwiederbringlich verloren ist“, eine immanente Form annimmt, da er sich auf keine Transzendenz mehr gründet, um als „Struktur selbst von neue[m] Effekte“ zu produzieren. (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 263.)

[415] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 265. Schaub untersucht verschiedene Verfilmungen von Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson und Luc Besson (welche den Jeanne-d`Arc-Mythos thematisieren) um diesen Aspekt zu erkunden. Ihr zufolge gibt es immer zwei Bedingungsreihen, welche in einer Zirkulation, in einem Oszillieren, die Struktur des Glaubens hervorbringen: Einerseits gibt es die erste Reihe (des empirisch vorliegenden Glaubenden, der sich zu einem Zentrum des Glaubens macht, indem er an ein virtuelles Objekt des Glaubens glaubt) und einer zweiten Reihe (welche mit Subjekten besetzt ist, die ihren Glauben auf das Zentrum des Glaubenden der ersten Reihe richten) und so übereinstimmend – sich befruchtend und ergänzend – diese Struktur des Glaubens hervorbringen. Schaub zufolge ist es „keineswegs ausgemacht, welche der beiden Reihen ursprünglicher ist. Zwar erscheinen die virtuellen Objekte des Glaubens als

Schon im Anhang zu *Logik des Sinns* gibt Deleuze einen programmatischen Hinweis auf eine im *Zeit-Bild* ausgearbeitete Konzeption des Glaubens, die ihr Hauptaugenmerk auf die Struktur des Glaubens richtet:

> Auf andere Weise entdeckt unsere Epoche die Theologie. Es ist überhaupt nicht mehr nötig, an Gott zu glauben. Wir suchen vielmehr die ‚Struktur', das heißt die Form, die mit Glaubensüberzeugungen gefüllt werden kann, aber nicht gefüllt werden muß, um als theologische bezeichnet zu werden. Die Theologie ist jetzt die Wissenschaft nicht-existenter Wesenheiten [...].[416]

Schaub spricht Deleuze zu, im „Zeitalter der Profanität", nach dem Verlust des Glaubens an eine transzendente, übergeordnete und ordnungsgebende Instanz, eine philosophische Untersuchung des Glaubens geleistet zu haben, die ihr Interesse um die „Strukturanalyse des Wirk- und Selbsterhaltungsmechanismus eines Glaubens" zentriert. Sie spricht in diesem Kontext von einem „strukturalistischen Glaubenskonzept"[417], das unseren „Glauben an ..." mit den Mechanismen, die zu einer „Bedingung unseres Denkens geworden" sind, untersucht.

Der Glaube ermöglicht es dem modernen Menschen, ein Verhältnis zur Welt zu unterhalten, obwohl in dieser Kohärenz und Sinn absent sind und hilft ihm, aus der Paralyse zu treten, die ihm diese Situation auferlegt.[418] Anstatt eine Welt ohne Kohärenzprinzip zu negieren, wird genau jenes Bekenntnis zu Fragment, Bruch und Diskohärenz, dessen künstlerische Thematisierung der italienische Neorealismus leistet, zum entscheidenden Moment, da er durch den Verlust des Glaubens an ein Ganzes ein Außen in das Denken eindringen ließ, das das Unvermögen des Denkens befördert und gerade dadurch den Weg für einen Glauben ebnet, der es erlaubt in einer Welt „ohne" Sinn zu leben.

Ursache der zweiten Wirkungsreihe, die sich aus realen Subjekten aufbaut, die wiederum an den glauben, der glaubt. [...] Klassischerweise greift der Zweifel an der Seite des Objekts der Hinwendung an und wirkt auf die Seite der Anhängerschaft zurück. Aber es ist komplizierter. Die zweite Reihe derer, die an den glauben, der selber glaubt, wird mehr und mehr zur *Bedingung* der ersten Reihe." Wie sie zu zeigen versucht, können Jeanne-d`Arc-Verfilmungen daran unterschieden werden, welcher der beiden Bedingungsreihen in ihnen der Vorzug gegeben wird. (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 272.) Besonderes Augenmerk schenkt sie dabei Dreyers Film *La Passion de Jeanne d´Arc*, der „mit seiner Konzentration auf das Gerichtsdrama" ein „Kräfteparallelogramm" darstellt und ausprägt, „das schon sehr nah an das Thema des Glaubens führt und uns zugleich Einblick in die fragilen Mechanismus des Erhalts des eigenen Glaubens gewährt. Hier gibt es sie, die beiden Reihen des Glaubens, zwischen denen der Glaube zirkuliert. Das Schöne dabei ist, daß alles im Bild geschieht. Es geht nicht darum zu zeigen, daß Jeanne d´Arc mit Gott kommuniziert, sondern, wie sie mit den anderen Menschen in Kontakt tritt und mit ihnen Emotionen austauscht." (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 274. Vgl. dazu insbesondere den Abschnitt „*Exkurs: Carl Theodor Dreyers Wirkungsforschung des Glaubens*", 273-278.)

[416] Deleuze, Gilles: „Klossowski oder Die Körper-Sprache". in: ders: *Logik des Sinns*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 341-364, 342.

[417] Vgl. die dazu relevanten Abschnitte: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 263-288.

[418] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 263.

3.4 Das moderne Kino, der Glaube und die Wahl

Glaube zentriert und organisiert sich immer um etwas, dessen Wirklichkeit nicht gesichert ist und im Bereich des Möglichen – anders formuliert, in der Sphäre des Virtuellen – liegt. Eine faktisch vorliegende Gegebenheit, deren Wirklichkeit und Vorhandensein in ihrer Aktualität nicht in Zweifel gezogen werden kann, benötigt keinen Glauben, da ihre Existenz evident und unmissverständlich vorliegt. Schaub fasst diesen Sachverhalt mit den folgenden Worten zusammen: „Wer glaubt, glaubt immer an das Mögliche, gerade weil dessen Existenz *hic et nunc* nicht gesichert ist. Das Mögliche ist die Voraussetzung dafür, daß überhaupt etwas wirklich wird."[419] Geglaubt wird also „an Möglichkeiten, an Kräfte, an Potentiale, an Noch-nicht-Wirkliches" und somit an „Dinge, die noch in Bewegung, noch unentschieden sind", die aktuell noch keinen Bestand haben, deren Wirklichkeit man jedoch wünscht und an deren „Wirklichwerden man beteiligt sein möchte".[420]

Nun gilt es Argumente dafür zu finden, wie einer faktisch vorliegenden Welt, die dem modernen Menschen mit Brüchen, Disruptionen und dem Fehlen von Kohärenz entgegentritt, mit einem Glauben an – gerade: diese – eine Welt begegnet werden kann. Wenn ein Glaube immer als ein Glaube zu verstehen ist, der an etwas besteht, das weder konkret noch *de facto* vorliegt, wie kann dann unter diesen Gesichtspunkten des „Glaubens an ..." an diese Welt geglaubt werden? Wie kann die Rede von einem Glauben „an unsichtbare Kräfte und Mächte"[421], an das Mögliche, an dasjenige, was weder vorhanden noch gesichert ist, ohne Widersprüche zu erzeugen, mit dem Glauben an eine faktisch vorliegende Welt in Einklang gebracht werden?

Hier ist es einmal mehr Schaub, die sich diese Frage stellt und diese über Deleuzes Text hinausgehend einer konkreten Beantwortung zuführt. Eine Welt, die faktisch als zerklüfteter und von Brüchen durchzogener Lebensbereich vorliegt und sich gegenüber dem modernen Menschen nicht als geeigneter Ort zur Erfüllung von Plänen, Wünschen und Träumen offenbart, zeigt sich – wird sie objektiv auf ihre Veranlagung zur Verwirklichung von Möglichkeiten untersucht – als wenig gastfreundlich. Wie kann dieser „als unerträglich und sinnlos empfundenen Welt" nun entgegengetreten werden, ohne sie zu „schönen", ohne sich mit ihr (unter Verleugnung ihrer Eigenschaften und

[419] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 270. Vgl. dazu auch die folgende Ausführung Schaubs: „Glaube selbst ist paradox, denn er bezeichnet immer das Bekenntnis einer *Bindung*, einer Hinwendung an etwas, dessen Existenz nicht nur *nicht* gesichert ist, sondern auch gar nicht gesichert sein darf, wenn der Begriff ‚Glaube' überhaupt Bedeutung haben soll." (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 264.)
[420] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 270.
[421] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 270.

Beschaffenheit) „zu versöhnen“, um ein „neues“, „falsches“, trügerischen Ganzes aus ihr zu machen?[422]

Deleuzes Ausformung eines paradoxen Glaubens an die Welt – an diese eine Welt, wie sie ist – führt zu einer Duplizierung des Weltverhältnisses, wie es von vornherein durch das Wissen über die Welt bestand. Der Glaube steht bei Deleuze in „keinem Komplementär-, sondern in einem Verdopplungsverhältnis“ zum Wissen; indem an eine Welt geglaubt wird, über die der Mensch schon Wissen besitzt, wandelt er sein Verhältnis zu dieser einen Welt, ohne ihre Beschaffenheit zu leugnen. Geglaubt wird gerade an diese unerträgliche faktische und aktuelle Welt, in dem Sinn, dass sie gerade durch den „Glauben an ...“ ihre Sphäre der Virtualitäts- und Möglichkeitsproblematik zurückerlangt. In diesem Sinne stellt der Glaube keinesfalls einfach das „unerreichbare ‚Außen‘ des Denkens“[423] und des Wissens dar, sondern offenbart sich zugleich als ihr Innerstes, da es das Wissen in eine Zirkulation mit dem Glauben bringt. Indem das unerträgliche Faktum der Welt von der rein schicksalhaften, unveränderlichen Tatsache durch einen Glauben bestätigt und dupliziert wird, erhält sie einen neuen, dem Menschen willkommenen Zug: Indem das reine Wissen von einer Welt in einem Akt des Glaubens transformiert wird, variiert sich nicht jene eine Welt in eine andere, jedoch verändert sich das Verhältnis zwischen Mensch und Welt. Der Glaube ...

> ... verdoppelt dasjenige, was man von der Welt weiß und von ihr hält. Er verdoppelt und vertieft die Analyse des zerrissenen Bandes zwischen Mensch und Welt, Wille und Vorstellung, Denken und Handeln. Glaube an das Faktische fügt jene produktive Differenz in das Verhältnis ein, die es braucht, um aus dem Faktischen wieder etwas Mögliches, etwas frei zu Wählendes zu machen: [...] Das ist das Schwerste von allem, die Bejahung des Unerträglichen um es im Lachen Stück für Stück zu zerstreuen.[424]

Seit dem italienischen Neorealismus sehen sich die Protagonisten überfordert und überwältigt in einer rein faktisch vorliegenden Welt, die schicksalhaft mit ihnen verfährt und ihnen keine Perspektive – keinen Ausblick auf eine Möglichkeit, die sich ergreifen lässt – gibt. „Welcher ist also der subtile Ausweg?“ – so lautet die Frage Deleuzes – „Nicht an eine Welt glauben, sondern an das Band zwischen Mensch und Welt, an die Liebe oder das Leben, und zwar im Sinne des Unmöglichen, des Undenkbaren, das dennoch nur gedacht werden kann: ‚etwas Mögliches, oder ich ersticke‘.“[425] Zum neuen Glaubensinhalt

[422] Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 261.
[423] Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 262.
[424] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 262f.
[425] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 222.

wird allein „das *factum brutum* des ‚zerrissenen Bands'", das die Verbindung zwischen „Mensch und Welt, Wille und Vorstellung, Denken und Handeln" wiederherstellt.[426] Die Verflechtung von Mensch und Welt – und somit die Verbindung zu sich selbst – wird zur Funktion des Glaubens. Die Ereignisse des Lebens treten wieder in Kontakt mit dem Subjekt; der Mensch findet seinen Konnex zu sich selbst und zu der Welt, die ihn umgibt.[427]

Ein Glaube „an diese Welt, so wie sie ist"[428], ein Glaube an eine nicht kohärente Welt, die durch ihre Brüche die pragmatische Begabung des Menschen lähmt und ihn zum Visionär macht, der „sich von etwas Unerträglichen in der Welt getroffen" und sich von „etwas Undenkbaren im Denken konfrontiert fühlt"[429], impliziert den Umgang mit einem Außen, das in das Denken einbricht. Der moderne Mensch sieht sich mit einem „Unvermögen, das dennoch nur gedacht werden kann" [430] konfrontiert, überfordert und beschenkt. Jener Zug der Welt, der nicht geglättet, gezähmt, gebändigt und somit geleugnet werden kann, der – wie Artaud es formuliert – ein „‚Loch in den Erscheinungen'"[431] einführt, ist grundlegend für den Glauben, der sich aus diesem Unvermögen, mit dem der moderne Mensch sich in seinem Innersten konfrontiert fühlt, erhebt.[432]

> Dieser Glaube macht aus dem Ungedachten die dem Denken eigene Macht, durch das Absurde und kraft des Absurden. Artaud hat dieses Unvermögen zu denken niemals als eine bloße Schwäche abgetan, die unser Verhältnis zu Denken prägen würde. Sie gehört zum Denken, so daß wir daraus unsere Denkweise machen müssen, ohne den Anspruch zu haben, ein allmächtiges Denken herzustellen. Wir müssen uns dieses Unvermögens bedienen, um ans Leben zu glauben und die Identität von Denken und Leben zu finden [...].[433]

---

[426] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 261f.

[427] Vgl. dazu auch die folgende zusammenfassende Bemerkung Schaubs: „Jenes zerissene Band zwischen Mensch und Welt wird auf subtile Weise neu geflochten, nicht im Sinne einer schalen Tröstung und Vertröstung, sondern um eben jenes ‚Mögliche (*possible*)' wieder ins Recht zu setzen, ohne daß man erstickt, ohne daß [sic!] man nicht handeln kann, an das man glauben muß, um überhaupt etwas denken zu können." (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 274)

[428] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.

[429] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 221.

[430] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 222.

[431] Artaud zitiert nach: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 219.

[432] Deleuze findet – so kommentiert Ott – in „den filmischen Artikulationen" den „Akteur" oftmals „in ein Außen eingebettet", das sich „nicht auf Anthropomorphes reduzieren" lässt. „Mit diesem Außen verbindet Deleuze die positive Konnotation eines Anderen des schalen oder grausamen Anthropomorphen und der vom Menschen ‚zugerichteten' Welt." Gerade durch den visuellen Schock, in den das moderne Kino zu versetzen imstande ist, wird der Betrachter, wie auch der Protagonist, „mit etwas konfrontiert", was „sich dem Denken entzieht, weil es nicht erfasst werden kann – und doch nach Erfassung verlangt, weshalb es der Reflexion die Chance eröffnet, Denken im strengen Sinn zu werden, Denken des Ungedachten und Ungewussten." (Ott: „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gille Deleuze", 107.)

[433] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 222.

Durch den Einbruch eines Außens, eines Ungedachten ins Denken, das sich mittels eines Unvermögens desselben äußert und einen Glauben ermöglicht (der die Eigenschaften des Außens nicht negiert, um es transformiert in sich zu integrieren), ist es uns möglich der Welt entgegenzutreten, ohne sie zu zähmen und zu vereinheitlichen. Die Ordnung einer empirisch erfahrbaren Welt – die Ordnung der Erscheinung – wird von etwas, das sich in der filmischen Darstellung im Off oder im irrationalen Schnitt ankündigt, ohne jemals im Bild selbst präsent zu sein, infiziert. Dasjenige, das – wie Deleuze mit Artaud sagt – ein „Loch in den Erscheinungen“[434] einführt, zeugt von einem Außen, das dem menschlichen Denken in seiner nicht zu zähmenden Widerspenstigkeit seine Begrenztheit, sein Unvermögen, bewusst macht, da sich dieses mit etwas konfrontiert und von etwas getroffen fühlt, das ihm selbst fremd ist und sich gegen eine Aufarbeitung, die sich an rationalen Gesichtspunkten orientiert, sperrt.[435]

Der Konzeption des Glaubens, wie sie von Deleuze im *Zeit-Bild* ausgearbeitet wird, gewinnt Schaub noch einen weiteren Aspekt ab. Einerseits „kompensiert“ und „regeneriert“ der Glaube „jenes zerrissene Band“, er überbrückt somit die „Kluft zwischen Mensch und Welt, Wille und Vorstellung“, im selben Zug aber eröffnet er den Protagonisten des modernen Kinos die „einzige Perspektive, unter der sich – mit Hilfe des *credo qui absurdum* – wieder etwas tun läßt“.[436] Es ist die „verlorengegangene Reaktion“, die „einzig durch den Glauben ersetzt werden“ kann: „Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht und hört.“[437]

Mit der Rede von einem zerrissenen Band zwischen Mensch und Welt, das zum Gegenstand des Glaubens wird, referiert Deleuze auf das sensomotorische Band, das im Kino des *Bewegungs-Bildes* für den Konnex (der für das Interagieren des Menschen mit seiner Umwelt erforderlich ist) sorgte und im Kino des *Zeit-Bildes* nur in abgeschwächter Form auftritt. Der „Glaube an ...“, wie er von Deleuze im modernen Kino verortet wird, ist

[434] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 219.

[435] Wie schon erwähnt, geht Schaub – konform mit Bellour – davon aus, dass Deleuze im *Zeit-Bild*, indem er mit dem Kino über die Philosophie spricht, eine indirekte Thematisierung der Philosophie des 20. Jahrhunderts (die es zu vermeiden versucht, ein vereinheitlichendes Systemdenken auszuprägen) vorlegt. Während das „erste Kinobuch“ ein „idealistische[s] Bild eines Kinos“ entwirft, „das man in Analogie zur klassischen Phase der Philosophie als System betrachten könnte“, spricht Deleuze im zweiten Kinobuch „mit den Mitteln des Kinos von dem Einbruch und der Herausforderung, vor welche sich die Philosophie gestellt“ sieht, sobald sie nicht mehr davon motiviert ist „Kohärenz und Welterklärung“ anzustreben. Nach Schaub kommt es der Philosophie des 20. Jahrhunderts zu, den „Schluß aus diesem radikal veränderten Bild des Denkens zu ziehen: Ein Denken, das nicht mehr autark und autonom bei sich ist, sich vielmehr den Einflüssen des Sozialen, Wirtschaftlichen, Psychologischen, Körperlichen ausgesetzt sieht.“ Kommentierend lässt sich hinzufügen, dass der Anspruch auf ein allmächtiges Denken schwindet, sobald Einflüsse auftreten, die nicht mehr widerstandlos in das Denken integrierbar sind, da sie von einem Außen gespeist werden, das die Züge des rationalen Denkens nicht teilt. (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 115f.)

[436] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 271.

[437] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.

immer eine „Voraussetzung für das Wagnis einer Handlung“.[438] Der Protagonist des modernen Kinos, der sich durch die faktische Unbewältigbarkeit optisch-akustischer Situationen – die weitgehend frei von Handlungsmöglichkeit und Pragmatik sind –, in Paralyse versetzt sieht, findet durch den „Glauben an ...“ einen Rückbezug zu sich und der Welt. Der „Glaube an ...“ zielt nach Schaub auf keinerlei „Innerlichkeit, sondern auf das Ermöglichen einer exzeptionellen Tat.“[439] So transformiert sich die Frage nach dem Glauben, von einer Frage, die gewöhnlich um eine transzendente Instanz kreist, bei Deleuze zu einer Frage noch Möglichkeit, Kraft und Handlungsraum. Schaub findet im Glauben an das Mögliche, der dem Menschen wieder den Anlass zum Ergreifen einer Tat gibt, dasjenige Element, welches dem Protagonisten hilft, aus seiner bloß passiven Situation zu treten: „‚Woher nimmst Du die Kraft – zu handeln, zu denken, zu wollen, zu fühlen?‘, ‚Warum willst Du überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?‘“, ‚Warum stehst Du jeden Morgen wieder auf und versuchst das Mögliche auf deine Seite zu bringen, es ein Stück wirklicher werden zu lassen?‘“[440] Der Glaube an das Mögliche, das gegenwärtig noch nicht wirklich ist, aber den Status jenes Möglichen trägt, das in der Nähe des Wirklichen denkbar ist und durch eigenes Wirken und Handeln real werden könnte, erweist sich als Zentrum um das sich die Bahnen der Kräfte organisieren: „Der Glaube eröffnet jenes Mögliche, ohne daß man ersticken müßte.“[441]

Die entketteten und fragmentierten Bilder des modernen Kinos zeigen uns, wie schon erwähnt, Protagonisten, die sich in eine Welt wiederfinden, die inkohärent und bruchstückhaft ist. Der Glaube stellt in einer solchen Situation eine „vorausgreifende *Bindung* und Neuverkettung dar“, die keine illusionäre Glättung der Brüche und keine Bändigung des Außens, das unter anderem über falsche Anschlüsse einbricht, nach sich zieht. „Glaube (*croyance*, nicht *fois*) ist – für Deleuze – also die Kraft, sich an etwas zu binden, was an und für sich bruchstückhaft, sinnlos, wertlos erscheint.“[442] Der Glaube richtet sich jedoch keinesfalls „an eine andere oder verwandelte Welt“[443], indem – wie Ott es ausdrückt – „Andere[s]“ in „Anthropomorphes reduzier[t]“[444], transformiert und integriert wird. Die „Macht des modernen Kinos (wenn es kein schlechtes mehr ist)“ liegt darin, uns den Glauben zurückzugeben an „diese Welt, so wie sie ist“[445], „nämlich

[438] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 265.
[439] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 265.
[440] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 271.
[441] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 271.
[442] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 262.
[443] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[444] Ott: „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gille Deleuze“ 107.
[445] Deleuze: Das Zeit-Bild, 224.

‚unerträglich'".[446] „Um zu glauben, muß man die Welt also nicht korrigieren und verändern, man muß nur um sie und ihre Unerträglichkeit *wissen*".[447]

Auch Bogue resümiert in ähnlicher Weise über diese Konzeption des Glaubens, die Deleuze anhand des modernen Kinos ausarbeitet. Der „Glaube an ..." richtet sich an keine Welt, in der die potentiellen Möglichkeiten bereits verwirklicht sind und sich als faktische Verwirklichung des Möglichen realisiert haben. Vielmehr setzt der Glaube die Wirklichkeit des Möglichen – das sich noch nicht verwirklicht hat – voraus, ohne antizipierend darauf vorzugreifen, was zu einem späteren Zeitpunkt bereits verwirklicht sein wird. Der Glaube an das Mögliche erfordert, die Potentialität des Möglichen als nicht realisierte Potentialität einer faktischen Welt zu betrachten, ohne nur ihre zukünftige Verwirklichung in Betracht zu ziehen.

> One of the goals of the modern cinema, says Deleuze, is to make possible a belief in the world – not in some other world, or some future utopian state of this world, but in this world here and now. In other words, modern cinema seeks a new connection between humans and the world. Such a connection requires a different mode of thought, and Deleuze sees such a mode of thought as entailing a form of belief. Belief in turn he relates to the concepts of the problem and choice.[448]

Bogue findet zwischen dem Begriff der Wahl und dem Konzept des „Glaubens an ..." eine Relation, da sich der Glaube an eine faktische Welt, die *hic et nunc* eine nicht realisierte Potentialität aufweist, es erlaubt verschiedenste virtuelle Möglichkeiten zu realisieren. Was Deleuze schon im Affektbild-Kapitel des *Bewegungs-Bildes* im Konzept der Wahl – dessen Kern darin bestand, in einer Wahl Existenzweisen zu wählen, die es erlauben, erneut und wiederholt eine Wahl zu treffen, anstatt sich in den schicksalhaften Zwang einer falschen Wahl zu begeben – andeutete, gewinnt hier an Bedeutung.[449] Bezugnehmend auf Schaub haben wir bei der Behandlung des Kristallbildes die Frage formuliert, ob die virtuellen Inhalte einer achronologischen, reinen Vergangenheit einen Fundus an inkompossiblen, miteinander nicht zu vereinbarenden Möglichkeitswelten – die keinen Einfluss auf den aktuellen Ereignisverlauf haben – bereithält, der durch das Vollziehen einer Wahl realisiert – oder anders ausgedrückt: aktualisiert – werden kann. Wie sich gezeigt hat verfügt das Kristallbild über keine rigorose Ausschlussbedingung, wie sie vor

[446] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 262. Wie sich gezeigt hat, ist die „Simultanität der verschiedenen Modi" der Zeit in „ein und demselben Bild" die „Zumutung", welche „uns das moderne Kino zu denken aufgibt", sobald die temporal lineare und chronologische Strukturierung im *Bewegungs-Bild* in die optisch-akustischen Situationen des *Zeit-Bildes* übergehen. (Vgl.: Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 191.)
[447] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 262.
[448] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 179.
[449] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 155-170.

allem in Bewegungsbildern – aber auch in Zeitbildern, welche einen höheren Aktualisierungsgrad aufweisen (wie etwa in Erinnerungs- und Traumbilder) – erfolgt; der Facettenreichtum des Möglichen wird im Kristallbild nicht durch das Vorherrschen aktueller Bildmomente überdeckt und ausgeschlossen, sondern tritt durch den Reichtum seiner virtuellen Variationen in Kommunikation mit dem Sichtbaren. Nach der Behandlung einer achronologischen Temporalität dieses Zeitbildes – des Kristallbildes, das seine Virtualitätsproblematik in einer temporalen Simultanität entfaltet, welche einer linearen, chronologischen Aktualisierungstendenz, wie es vor allem das kommerzielle Kino verwirklicht, entgegensteht – kann eine Verbindung zwischen einer achronologischen Vergangenheit, dem Glauben und der Wahl hergestellt werden.

Bogue zeigt, dass die Konzeption der Wahl, wie sie von Deleuze ins Zentrum des Interesses gestellt wird, ein Wählen von Existenzweisen darstellt, die es erlauben zukünftig wieder eine Wahl zu treffen: „What Pascal and Kierkegaard show is that belief is a matter of ‚choosing to choose', of choosing the mode of living of one who is capable of choosing. To choose is to exercise freedom, and to belief is to risk at every moment the freedom of choosing."[450] Der Glaube an die Möglichkeit einer Wahl – so lässt sich Bogues Bemerkung kommentieren – ist somit ein entscheidender Punkt, der eine notwendige Voraussetzung für das Vollziehen einer Wahl bildet, die in jene Existenzweise versetzt, welche erneutes und wiederholtes Wählen erlaubt. Der Glaube an diese eine Möglichkeit der Wahl, welche die Option zu neuerlichem Wählen impliziert, ist ein Glaube an die Möglichkeit, eine Bejahung von Möglichkeiten. Hier finden wir eine Parallele zu dem von Schaub hervorgehobenen Glauben im „deleuzianischen Sinne", der denjenigen, der glaubt, „*an alles Mögliche, an alles, was möglich ist*" zu glauben veranlasst.[451] Ein solches Verhältnis zu einer bruchstückhaften, fragmentierten Welt, die uns durch die „entketteten" und „fraktalisierten" Bilder des modernen Kinos gegeben wird, schenkt uns „den Glauben an einen möglichen Sinn zurück".[452] Wer die Existenzweise desjenigen wählt, der ...

[450] Bogue: *Deleuze on Cinema*, 180. Vgl. dazu die folgende Formulierung Deleuzes: „Ich wähle das Wählen, und gerade dadurch schließe ich jede Wahlmöglichkeit von der Art, keine Wahl zu haben, aus. Das dürfte auch das Wesentliche dessen sein, was Kierkegaard ‚Alternative' nannte und Sartre in einer atheistischen Version ‚Wahl' oder ‚Entscheidung'." (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 159.)

[451] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 270.

[452] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 243. Auch Ott verweist auf diesen Aspekt der deleuzianischen Filmphilosophie, die dem modernen Film die Macht ausweist, dem Menschen den Glauben an die Welt zurückgeben zu können. Nicht zufällig eröffnete sie ihren Vortrag, der in *Deleuze und die Künste* abgedruckt wurde, mit den folgenden Worten: „Ausgerechnet in seinen Filmbüchern hat Gilles Deleuze ein Glaubensbekenntnis, wenn auch ein paradoxes, formuliert: Die Paradoxie dieses Glaubens besteht in der Überzeugung, dass nicht nur der Glaube an Gott, sondern auch der an den Menschen und seine Vernunft hinfällig geworden ist und daher eines Glaubens zweiter Ordnung bedarf, welcher am besten durch den Film gestiftet werden kann." (Ott: „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gille Deleuze", 106.)

> ... glaubt, glaubt an alles, was möglich ist, ohne Einschränkung, ohne Pardon, ohne Gewichtung, ohne Tricks. Es gehört zum Wesen des Glaubens, daß er keine Enttäuschung kennt, daß es sich *immunisiert* gegen jede Form von Anfechtung. Was immer geschieht, der Glaube ist nicht zu erschüttern, wenn er sich erst einmal als die Bejahung all dessen versteht, was möglich ist. Es geht darum, mit jedem Würfelwurf den ganzen Wurf zu bejahen [...].[453]

Einerseits entwickelt Deleuze mit der Konzeption der Wahl, deren Kernstück darin liegt, den Wählenden durch die Wahl des Glaubens in eine Situation zu versetzen, aus der heraus er erneut und wiederholt wählen kann; andererseits gründet sich der Glaube an die faktisch vorliegende, unerträgliche Welt auf den Glauben an eine Potentialität (die eine inhärente Möglichkeitssphäre aufweist). Die Konzeption der Wahl basiert auf einer nicht aktualisierten Potentialität der Welt, die es erst ermöglicht, eine Existenzweise zu erlangen, aus der heraus wieder neu gewählt werden kann; der Glaube an die Welt ist umgekehrt nur durch eine Wahl erreichbar. Der Wählende wählt das Wählen und somit den Glauben an die Potentialität der Welt; indem er daran glaubt, erneut wählen zu können, glaubt er bejahend an alle nicht realisierten Möglichkeiten der Welt.[454]

[453] Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 270.

[454] Vgl. dazu die folgende Ausführung Schaubs: „Gibt es für Deleuze eine andere Philosophie als diejenige, die sich mit dem Möglichen beschäftigt, welches im Begriff ist, wirklich zu werden? ‚Du possible, sinon j'étouffe!' [...] ist ein Ausruf, den man sehr ernst nehmen muß, wenn man Deleuzes [...] Beschäftigung mit dem Virtuellen [...] verstehen will." In einer Fußnote fügt Schaub hinzu, dass der „Begriff des Virtuellen" von Deleuze gegenüber desjenigen des „Möglichen" vorgezogen wird, weil ihm letzterer zu abstrakt erscheint: „Das Virtuelle hat den Vorteil, daß es über faktische *Wirkungen* im Realen verfügt." Wie sich gezeigt hat, verfügt das Virtuelle nach Schaub über einen Fundus an „Möglichkeiten", deren Existenz und Realität nicht auf ihre Aktualisierung durch eine Wahl angewiesen ist, „sondern gerade auch [über] die Möglichkeit, sich zurückzuziehen und inaktuell bei sich zu bleiben" verfügt. (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, 230.)

Schluss

Die Frage nach der Bedeutung der Konzeption des Glaubens drängt sich bei einer Lektüre von Deleuzes Kinobüchern aus mehreren Gründen auf: Das plötzliche Auftauchen im siebten Kapitel des zweiten Kinobuches (und ihre vorherige Absenz) leitet zu der Frage, ob die Wendung, die Deleuze im siebten Kapitel von *Das Zeit-Bild* mit dem Begriff eines „Glaubens an die Welt" vollzieht, schon zuvor ihre argumentative Vorbereitung findet (ohne aber explizit behandelt zu werden).

Zudem entwickelt Deleuze in seinen Kinobüchern eine Vielzahl von komplexen Begriffen, von denen einige überaus häufig und mit verschiedenen Bedeutungen und Konnotationen auftauchen. Einer davon ist der Begriff der Virtualität, der im *Bewegungs-Bild* wie auch im *Zeit-Bild* einen unterschiedlichen Stellenwert annimmt, aber in beiden Fällen in einer von Deleuze teils offengelegten, teils nicht explizit diskutierten Verbindung zu der Konzeption des Glaubens steht: Einerseits wird von Deleuze im Affektbild-Kapitel[455] des ersten Bandes virtuellen Verbindungen (die den aktuellen, realen und aktualisierten Verbindungen unterliegen) Bedeutung zugemessen, da sie eine Konzeption der Wahl vorbereiten, die im siebten Kapitel des *Zeit-Bildes* ausgearbeitet wird.[456] Andererseits nähert Deleuze im zweiten Kinoband, bei der Entwicklung der einzelnen Ausprägungstypen des Zeitbildes, also bei einer von Bergson inspirierten Thematisierung einer dechronologischen Temporalität, den Begriff des Virtuellen den einer „reinen Vergangenheit" (die sich nicht mit den vergangenen Gegenwarten des aktuellen Ereignisverlaufes decken muss) an.[457] Es stellt sich daher die Frage, ob diese Konzeptionen eines Virtualitätsbegriffes implizit einen Konnex zu der hier untersuchten Konzeption des Glaubens aufweisen.

Auch der unterschiedliche Umgang mit einer Verfasstheit des Menschen in Sinn-, Ordnungs- und Weltzusammenhänge, wie sie von Deleuze in den beiden Bänden ausgearbeitet werden, legt ein Fundament, das die hier relevante Fragestellung prägt. Ein Verhältnis, das ein Protagonist mit sich selbst, mit seiner Umwelt und mit einer Gesamtheit unterhält, hat Auswirkungen auf eine Glaubens-, Erwartungs- und Vertrauenshaltung, die er seiner Umwelt entgegenbringt. Umgekehrt besitzt auch eine Konzeption des Glaubens

[455] Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 143-170.
[456] Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 230-233.
[457] Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 142.

vice versa einen Effekt auf die Strukturierung und Beschaffenheit dieser Zusammenhänge und prägt insbesondere das Verhältnis, welches eine Figur mit ihrer Umwelt unterhält.

Deleuze ortet im modernen Kino eine direkte Darstellung von Zeit, da ein weitgehend von Reiz- und Reaktionsschemen befreiter Filmkompositionsstil einen Zeitbegriff verabschiedet, der durch Chronologie und Linearität geprägt ist. Die formale und stilistische Umsetzung dieser direkten Zeitdarstellung erfolgt durch falsche Anschlüsse (also die Wiederverkettung der entketteten Bilder durch die irrationale Montage), aber auch durch andere stilprägende Elemente des modernen Kinos (wie die Bild-Ton-Schere). Gegenüber dem Bewegungsbild, das Handlungsabläufe linear – jedoch fallweise unterbrochen durch Rückblenden, diegetische Vorgriffe oder Ellipsen – und für den Rezipienten nachvollziehbar in einer chronologischen Form organisiert, strukturiert das Zeitbild seine bewegten Bilder ohne Bezugnahme auf Bewegungs- und Orientierungszentren. Während das Bewegungsbild (mit seiner Affinität zu Kohärenz und Welterklärung) Brüche und Widersprüche meidet, finden sich im Zeitbild gerade diese Züge. Bereits das klassische Kino verfügte – ein beindruckendes Beispiel bildet Dreyers *La Passion Jeanne d'Arc* – über falsche Anschlüsse. Im Bewegungsbild gelten die falschen Anschlüsse jedoch als Anomalien, die nur punktuell auftreten und weitgehend vermieden werden; erst mit dem Aufkommen des Zeitbildes werden sie zum kompositionsleitenden Moment, das die Situierung der Protagonisten in einer Welt – die nicht mehr die ihrige ist und auf die sie nicht mehr zu reagieren imstande sind – erreicht. Das Zeitbild findet so erstmals Formen der filmischen Darstellung, welche die irritierenden Momente, die sich von Anfang an im Film befanden (jedoch im Kino des Bewegungsbildes, um die einzelnen Bilder in ein Ganzes integrieren zu können, ausgegrenzt oder geglättet wurden) in seinen Kompositionsstil aufnimmt.

Deleuze geht mit seiner Konzeption der klassischen Montageschulen des Bewegungsbildes davon aus, dass ein einzelnes Bild, ein filmisch dargestelltes Milieu oder eine Figur unter Berücksichtigung von Reiz-, Reaktions- und Handlungsabläufen in eine kohärente Totalität eingebunden wird. Die Protagonisten des klassischen Kinos sehen sich so in einem konsistenten Sinn- und Weltzusammenhang verankert, der es ihnen erlaubt, nach Maßgabe ihrer Kräfte und Fähigkeiten Handlungen zu setzen. Unter den einzelnen Ausprägungsformen des Bewegungsbildes erzeugt vor allem das Aktionsbild, durch die kleinstmögliche Verzögerung zwischen Reiz und Reaktion, ein Wechselverhältnis zwischen Figur und Welt, das sich direkt und unmittelbar vollzieht. Das Kino des

Bewegungsbildes bildet so, vor allem durch das Ausprägen von aktuellen Bildmomenten, einen durch Ordnung und Kohärenz geprägten Filmkompositionsstil.

Jedoch finden sich bereits in den ersten Kapiteln des *Bewegungs-Bildes* Züge, die diese Ordnung – dieses durch Kohärenz geprägte System – in Frage stellen und unterlaufen. Deleuze identifiziert dort (im Aufgreifen von Henri Bergsons Thesen zur Bewegung) die Dauer mit einem offenen, veränderlichen Ganzen, das in geschlossene Systeme einbricht und diese zur Öffnung zwingt.[458] Darauf aufbauend erläutert Deleuze Aspekte einer kinematografischen Bildkomposition – einer Kadrierung –, die stets über ein Außerhalb des Bildfeldes – ein Off oder hors-champ – hinaus, auf etwas verweist, das sich nicht im Bild selbst befindet: „Jede Kadrierung determiniert ein Off."[459] Dieses Off kann unter zwei Modifikationen auf etwas verweisen, das nicht im Bild dargestellt wird, von denen in der ersten ein sichtbares Ensemble eines Bildfeldes, stets auch mit anderen Elementen eines noch größeren Ensembles, sichtbar gemacht werden kann.

Dabei handelt es sich um den ersten Aspekt des Off, während der zweite von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz zeugt, „von der nicht einmal mehr gesagt werden kann, daß sie existiert, sondern eher, daß sie ‚insistiert' oder ‚verharrt', ein radikales Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit."[460] Beispiele dafür lassen sich – wie Deleuze anmerkt – unter anderem in den Werken von Dreyer, Antonioni oder Hitchcock finden[461], die es auf eine je eigene Weise fertigbringen derart gestaltete Filmbilder zu erschaffen, die vom Sichtbaren auf Nicht-Sichtbares – vom Darstellbaren auf Nicht-Darstellbares – verweisen und somit zu einer Reflexion anregen. Zu einer Reflexion, die ein endliches Subjekt vielleicht auf andere Bereiche verweist, die sich in einer empirischen Ebene zwar andeuten, aber nicht festschreiben lassen. Der Glaube – das Vertrauen – an eine kohärent strukturierte Ganzheit, lässt solche Züge unbeachtet, da sie mit dem Begriff einer zusammenhängenden Totalität (in welche der Einzelne eingebunden ist) divergieren.[462]

Gegenüber dem Glauben an eine Totalität, an eine übergeordnete, ordnungsgebende Instanz – sei es auf der Ebene des Garanten (Gott, der Staat oder eine Religionsgemeinschaft) oder auf der Ebene einer haltgebenden Gesamtheit (an welcher der

[458] Vgl. dazu die Bemerkung Deleuzes: „Ein geschlossenes System ist niemals absolut geschlossen; es ist mit anderen Systemen im Raum vermittels eines mehr oder weniger ‚feinen Fadens' verbunden." (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 33)

[459] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 32.

[460] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 34.

[461] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, 34f.

[462] Neben dem Off ist auch der falsche Anschluss eines dieser formalen und stilistischen Elemente, die bereits zu Anbeginn der Filmgeschichte auftauchen.

Einzelne partizipiert) – steht das Bekenntnis zum Fragment, wie es erstmals im italienischen Neorealismus thematisiert wird. Die sensomotorische Verwurzelung der Protagonisten in einer Totalität, wie sie im Kino des Bewegungsbildes weitgehend gewährleistet ist, wird im Neorealismus vorübergehend durch optisch-akustische Situationen unterbrochen. Das moderne Kino findet mit seinen stilistischen Mitteln Instrumente, um die im Bewegungsbild vorherrschende Ordnung abzulösen und durch eine zu ersetzen, welche von Momenten durchsetzt ist, die nicht ihr selbst, sondern einem anders gearteten Außen angehören. Jede kinematografische Ordnung, die sich nicht nach dem Ideal eines Ganzen strukturiert, ist durch Züge geprägt, welche sie unterlaufen, jedoch nicht ihr selbst angehören.[463] Im Kino des Bewegungsbildes werden kinematografische Kunstwerke durch Montage von Bildern, die sich vor allem auf die Darstellung von aktuellen Bildmomenten zentrieren, zu einem Ganzen, das von Kohärenz und Kontiguität geprägt ist, zusammengefügt; demgegenüber thematisiert das Zeitbild eine filmisch vermittelte Welt, die von Brüchen und Disruptionen durchzogen ist. Das Zeitbild findet Wege eine Welt darzustellen, die einem menschlichen Subjekt mit Zügen entgegentritt, die ihm fremd sind und seine Denk- und Handlungsfähigkeit überfordern. Dadurch wandelt sich der Protagonist von einem pragmatisch begabten Handelnden – mit oftmals heldenhaft übersteigerten Fähigkeiten – zu einem Visionär, der den Glauben an seine Handlungsfähigkeit gegenüber einer Welt, die schicksalshaft mit ihm verfährt, verloren hat.

Der falsche Anschluss ist die formale und stilistische Realisierung dieser auf sich zurückgeworfenen menschlichen Existenz, die im Kino der Moderne ihre Thematisierung erfährt, da er Brüche und Disruptionen hervortreten lässt, die den Menschen – anstatt ihn in eine Gesamtheit einzubinden – isoliert und als Fragment darstellen. Indem der falsche Anschluss – ohne kohärente Zusammenhänge zu garantieren – Verbindungen herstellt, lässt er ein teilendes Element zwischen den Bildern einbrechen, das jede kinematografische Ordnung unterläuft. Nun existiert kein ordnungsgebendes, strukturierendes Ganzes mehr, das die Bilder unter Nutzung von sensomotorischen Abläufen in sich integriert und möglichst nahtlos aneinanderfügt, indem es die Differenzen zwischen den Bildern nivelliert. Die direkte Darstellung von Zeit schafft jenseits von chronologischen, linearen Abläufen ein „Zwischen“, das sich zwischen den Bildern befindet und nicht durch die klassischen Montageformen ausgeschlossen bleibt. Auf diese Weise entfaltet ein

[463] Implizit sind diese Momente auch schon im Bewegungsbild enthalten, jedoch entfalten sie ihre Wirkung erst im modernen Kino vollends.

irritierendes Element seine Macht, das von einem Außen der kinematografischen Ordnung zeugt und in diese eingreift, ohne in diese integriert zu werden; das moderne Kino findet auf diese Weise Wege, eine bereits strukturierte kinematografische Ordnung durch ein Außen zu infizieren, und somit jede Ordnung zu unterlaufen und dazu anzuregen, diese zu hinterfragen und zu reflektieren. In Analogie kann so von einer empirischen Ebene gesprochen werden, deren kategoriale Strukturen Züge einer modernen Lebens- und Alltagswelt – die sich nicht in ein beruhigendes Anthropomorphes überführen lassen – weder ignoriert noch negiert, sondern als Ausgangspunkt für eine kritische Hinterfragung nimmt, die über empirisch verifizierbare Bereiche hinausgeht. Deleuze findet so im modernen Kino die Thematisierung einer modernen Existenz vor, die eine Offenheit gegenüber den verschiedensten Einflüssen aufweist, ohne in einer selektiven Wahrnehmung diejenigen Züge zu ignorieren, die das Denken in Beunruhigung versetzen könnten.

Mit dem Schwinden der kompositionsleitenden Elemente des Bewegungsbildes und seiner Ablösung durch das Zeitbild nimmt auch das Vorherrschen aktueller Bildmomente ab. Mit dem Aufkommen von komplexen Zeitbildern verabschiedet das moderne Kino eine auf Chronologie und Sukzessivität basierende temporale Verfasstheit von kinematografischen Bildern. Das Bild des modernen Kinos setzt somit die Potentialität des Virtuellen frei, sobald es von sensomotorischen Verknüpfungen (durch die es im Bewegungsbild strukturiert und geprägt war) und von den Aktualisierungsvorgängen des Erinnerungs- und des Traumbildes befreit wird. Selbst ein aktuelles Bild – eine aktuelle Wahrnehmung – wird nun beständig durch virtuelle Komponenten, die im gleichen Moment in ihm vorkommen und mit denen es in ein Wechselspiel tritt, derealisiert und virtualisiert. Vor allem in Kristallbildern und direkten Zeitbildern erlangt das Virtuelle einen autonomen Status; es wird nicht mehr aktualisiert und tritt in ein oszillierendes Wechselspiel mit dem Aktuellen ein. Diese irritierenden und verunsichernden Momente des Bildes sind auch in Bewegungsbildern schon implizit vorhanden; während im *Bewegungs-Bild* aber das Virtuelle vom Aktuellen durch die Organisation von linearen Erzählhandlungen übertönt und in den Hintergrund gedrängt wird, treten diese beiden Dimensionen im *Zeit-Bild* miteinander in Polyphonie und Konkurrenz.

Die reine Vergangenheit – welche durch die verschiedenen Aktualitätsgrade der filmischen Bilder ein jeweils unterschiedliches Verhältnis von virtuellen und aktuellen Aspekten hervorbringt – hält einen Fundus von inkompossiblen, miteinander nicht zu vereinbarenden Möglichkeitswelten bereit, der in seiner Virtualität den aktuellen Ereignisverlauf nicht

beeinflussen kann, sich aber als nicht verwirklichter – oder anders ausgedrückt: nicht aktualisierter – Teil der Realität durch eine Wahl ergreifen und aktualisieren lässt. Die virtuellen Momente, die in Zeitbildern mit geringer Aktualisierungstendenz (etwa in Kristallbildern) ununterscheidbar von den aktuellen bestehen, können als die sichtbar gewordenen Möglichkeiten klassifiziert werden, die sich hinter dem aktuellen Strom der Ereignisse befinden.

Diese mittels des modernen Kinos vermittelte Welt – die durch Derealisierungbewegungen Irritationen hervorruft und dem Protagonisten unter Entspannung der sensomotorischen Schemata als faktisch vorliegend, unveränderbar und schicksalhaft entgegentritt – hält so in ihrer Virtualität eine nicht verwirklichte Potentialität bereit, die dem Menschen einen Grund zur Hoffnung gibt. Bereits in den Affekt- und Triebbildkapiteln des *Bewegungs-Bildes* kündigt sich eine Konzeption der Wahl an, die sich durch die Möglichkeit eines Neuanfangs bestimmt. Diese wird dann über die Virtualitätsproblematik des *Zeit-Bildes*, welche einen Fundus von nicht aktualisierten Möglichkeiten bereithält, aufgeladen und mündet in eine Konzeption des „Glaubens an ...“ die Potentialität einer Welt, der uns aus der Paralyse hebt. Der Glaube an eine Potentialität des gegenwärtigen Augenblicks, die virtuell hinter dem aktuellen Ereignisverlauf liegt (und durch eine Wahl oder einen Zufall realisierbar ist, sofern sie sich nicht zu weit vom Ereignisverlauf entfernt), kann einen Bereich der Möglichkeiten bereitstellen, ohne den man ersticken müsste: „Nicht an eine Welt glauben, sondern an das Band zwischen Mensch und Welt [...]: ‚etwas Mögliches, oder ich ersticke‘.“[464]

Konkret formuliert kann dieser unwirtlichen, ungastlichen, faktisch vorliegenden Welt der Moderne, welcher der Mensch auch selbst angehört, entgegengetreten werden – so die Hoffnung Deleuzes –, indem man einen Glauben an ihre Möglichkeitsdimensionen richtet, der den Menschen an seine Welt rückbindet, ohne die disruptiven Züge zu leugnen oder erneut ein trügerisches Ganzes einzuführen. Nicht der Glaube an sich selbst, der von einem Glauben an die eigenen Fähigkeiten begleitet ist, sondern der Glaube an eine fremde Macht, die einem wohlgesonnen ist, kann helfen, sich und andere zu mobilisieren und in die Zuversicht zu versetzen (aus der heraus gehandelt, gelebt und gedacht werden kann). So kann einer Welt, die keinesfalls dazu prädestiniert ist als Ort der Verwirklichung menschlicher Pläne und Träume zu dienen, ein ebenfalls faktisch vorliegender Raum der Möglichkeit – ohne den man ersticken müsste – abgewonnen werden. Das Kino sagt uns

[464] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 222.

(„wenn es kein schlechtes mehr ist“[465]) etwas über die Wirkmechanismen dieses Glaubens[466] – vorausgesetzt ein Autor wie Gilles Deleuze bringt es zum Sprechen.

[465] Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 224.
[466] In dieser Hinsicht ist Dreyers *La Passion Jeanne d'Arc* ein exemplarischer Film.

Bibliographie

Balázs, Béla: „Die Großaufnahme“. in: ders.: Schriften zum Film. 2. Bd.: *Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931*. München: Carl Hanser 1984, 57-70.

Bazin, André: „Malerei und Film“. in: ders.: *Was ist Film?*. Berlin: Alexander 2004, 224-230.

Bellour, Raymond: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“. in: Lorenz Engell und Oliver Fahle: *Der Film bei Deleuze – Le cinéma selon Deleuze*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar 1999, 41-60.

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Meiner 1991.

Bergson, Henri: *Matiére et Mémoire*. in: ders: *Œuvres*. Paris: Presses Universitaires de France 1963, 161-380.

Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*. Jena: Diederichs 1912.

Bogue, Ronald: *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge 2003.

Bordwell, David und Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction* (Eight Edition). New York: McGraw-Hill 2008

Deleuze, Gilles: „Brief an einen strengen Kritiker“. in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 11-24.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles: „Das Gehirn ist die Leinwand“. in: ders.: *Schizophrenie & Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1995*. Frankfurt: Suhrkamp 2005, 269-277.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles: „Die Fürsprecher“. in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 175-196.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink 2007.

Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007.

Deleuze, Gilles: „Klossowski oder Die Körper Sprache“. in: ders: *Logik des Sinns*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 341-364.

Deleuze, Gilles: „Michel Tournier und die Welt ohne anderen“. in: ders: *Logik des Sinns*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 364-385.

Deleuze, Gilles: *Proust und die Zeichen*. Berlin: Merve 1993.

Deleuze, Gilles: „Über *Das Bewegungs-Bild*“. in: ders.: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 70-85.

Deleuze, Gilles: „Über *Das Zeit-Bild*“. in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 86-91.

Deleuze, Gilles: „Über die Philosophie“. in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 197-226.

Deleuze, Gilles: „Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von *Das Bewegungs-Bild*“. in: ders.: *Schizophrenie & Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1995*. Frankfurt: Suhrkamp 2005, 257-259.

Deleuze, Gilles: „Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von *Das Zeit-Bild*“. in: ders.: *Schizophrenie & Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1995*. Frankfurt: Suhrkamp 2005, 335-337.

Deleuze, Gilles und Felix Guattari: *Was ist Philosophie?*. Frankfurt: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles: „Zweifel am Imaginären“. in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 92-100.

Engell, Lorenz und Oliver Fahle: „Film-Philosophie“. in: Jürgen Felix: *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender 2003, 222-240.

de Gaetano, Roberto: „Kinematographische Welten“. in: Lorenz Engell und Oliver Fahle: *Der Film bei Deleuze – Le cinéma selon Deleuze*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar 1999, 182-197.

Haag, Achim: „L'année dernière à Marienbad“. in: Michael Töteberg (Hg.) : *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart: Metzler 2005, 33-35.

Lyotard, Jean-François: „Idee eines souvärenen Films“. in: Thomas Elsaesser u. A. (Hg.): *Der zweite Atem des Kinos*. Frankfurt: Verlag der Autoren 1996, 19-46.

Morandini, Morando: „Italien: Vom Faschismus zum Neo-Realismus“. in: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart: Metzler 2006, 318-326.

Ott, Michaela: „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gille Deleuze“. in: Peter Gente und Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste.* Frankfurt: Suhrkamp 2007, 106-120.

Raessens, Joost: „Deleuze und die kinematografische Modernität“. in: Lorenz Engell und Oliver Fahle: *Der Film bei Deleuze – Le cinéma selon Deleuze*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar 1999, 276-283.

Rodowick, David N.: *Gilles Deleuze‘s Time Machine*. Durham/London: Duke University Press 1997.

Robbe-Grillet, Alain: *Letztes Jahr in Marienbad. Drehbuch.* München: Carl Hanser 1961.

Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Fink 2003.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Benedikt Schätz

Geburtsdatum: 25.04.1980

Geburtsort: Freistadt (Oberösterreich)

Bildungsweg

Seit 2005 Zweitstudium der Komparatistik an der Universität Wien

2004-2010 Studium der Philosophie an der Universität Wien

2002-2004 Berufsreifeprüfung (berufsbegleitend)

2000-2002 Werkmeisterschule für Maschinenbau und Betriebstechnik (berufsbegleitend)

1995-1999 Lehrausbildung in einer Kunstschmiede

1994-1995 Polytechnischer Lehrgang Freistadt

1990-1994 Privathauptschule Marianum Freistadt

1986-1990 Volksschule Freistadt

Arbeitserfahrung

2007- heute Kulturvermittler im Technischen Museum Wien

2008 (Juni-Oktober) Verlagspraktikum beim Passagen Verlag Wien

2007 (August) Forschungspraktikum im Filmarchiv Austria

2000-2004 Beschäftigung in einem Metallverarbeitungsbetrieb in Oberösterreich

1999-2000 Zivildienst

1995-1999 Lehrausbildung in einer Kunstschmiede

Forschung

2007- heute Teilnahme an einer Forschungsgruppe im Filmarchiv Austria

Zusammenfassung

Gilles Deleuzes (1925-1995) Filmphilosophie erweckt den Eindruck, sich in einer Untersuchung der Zeitlichkeit von Filmbildern zu erschöpfen. Nicht zuletzt die Aufgliederung der Untersuchung in die beiden Bände *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* (von denen der erstere vor allem das klassische Kino und der letztere das Kino der Moderne behandelt) legt diesen Schluss nahe. Ziel dieser Arbeit ist es, die beiden Kategorisierungs- oder Klassifikationssysteme, welche Deleuze bei seiner philosophisch geleiteten Untersuchung von kinematografischen Bildern und Zeichen ausarbeitet, auf ihre Differenzen in Hinblick auf eine Konzeption des Weltverhältnisses, das ein endliches Subjekt mit seiner Umwelt unterhält, zu untersuchen. Es wird dabei der Frage nachgegangen, inwieweit (und unter welchen Umständen) nach Deleuze ein Glaube an ein übergeordnetes, ideologisches Ganzes vorausgesetzt werden kann, durch welche Ereignisse und Begebenheiten ein solcher Glaube in Frage gestellt wird oder zu kollabieren droht und auf welche Weise dieser Glaube – sei es an Gott oder an eine andere halt- und ordnungsgebende Instanz – nach seinem Schwinden eine Leerstelle schafft, die (ohne erneut eine übergeordnete Totalität einzuführen) gefüllt werden kann.