



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Looping forward“

„Das Moment der schöpferischen Wiederholung bei Deleuze am Beispiel von
Ulla von Brandenburgs Film 8“

Verfasserin

Mag. Julia Haugeneder

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Ich bedanke mich ganz herzlich bei Ulrich Meurer, Ulla von Brandenburg, Susanne Touw (Sammlung Goetz) und vor allem Simon Stockinger.

Inhaltsverzeichnis

I Eins	5
II Die Kunst und das Neue	10
II/ I Schöpferisches Denken	15
II/II Loop und Wiederholung	17
III Differenz und Wiederholung	21
III/I Zeitsynthesen	27
III/ II Die Synthese der Gegenwart	29
III/ III Die Synthese der Vergangenheit	36
III/ IV Die Notwendigkeit einer dritten Synthese und einer dritten Wiederholung	46
III/ V Die dritte Synthese der Zeit	50
III/ VI Sein und Geschichte	81
IV Kunst als transhistorisches Ereignis	92
V Acht	95
VI Anhang	
VI/ I Abbildungen	97
VI/ II Ausgewählte Literatur	103
VI/ III Abbildungsnachweise	106
VI/ IV Abstract	107
VI/ V CV	107

Was zieht da mit, was zieht da mit mir mit, was zieht da an mir? Mein Schatten kann es nicht sein, den habe ich ans Vorbei abgegeben, der war die ganze Zeit hinter mir, bin schon mehrmals an ihm vorbei, er wollte nicht mit, er wollte nicht mitziehen mit mir. Kann man ihn eigentlich vorauswerfen und dann entschlossen in ihn hineinspringen? Kann der Schatten das, was war, durchbrechen, indem er vor mir herläuft? Keine Ahnung. Ich spreche mit mir selbst, sonst spricht ja niemand mit mir. Ich stecke bis zum Hals in meinem Scheitern. Ich stecke in meiner Wanderpflicht, man nimmt mich in die Wanderpflicht, man nimmt mich dort auch noch hinein, aber man läßt mich dort nicht, ich kann dieser Pflicht ohnedies nicht genügen, das weiß man. Wer weiß, wer das weiß? Egal. Ich genüge nicht. Wem genüge ich denn nicht? Wer sagt, daß ich nicht genüge, meinem eigenen Leben nicht genüge, in der Schule des Lebens ein Nichtgenügend bekommen muß? Ich wollte recht zeitlich kommen, damit man nicht merkt, daß ich da bin, und mich nicht hinauswirft, wollte mich klein machen, aber die Zeit ist nicht meine, diese Zeitlichkeit war auch nicht meine, ich komme aus einer andren Zeitlichkeit, nicht aus dieser, habe ich mir eingebildet, aber das ging nicht. Kann man auch sagen: Zu zeitig, zu unzeitig bin ich, eine Übriggebliebene? Da ist die eine Wirklichkeit, die der Zeit, da ist die andre: ich.

Wollte bleiben, aber man kann sich nicht NICHT wiederholen, wie die Geschichte oder die Zeit, beide wiederho-

len sich nie, das ist bewundernswert, die Geschichte ist bewundernswert, die probiert es wenigstens immer wieder, die versucht, sich wie von selbst zu wiederholen, und sie scheitert immer wieder an sich selbst, das ist ja klar. Aber die Zeit bewundere ich schon auch. Sich niemals zu wiederholen, das ist schon was! Immer gehen, immer nur gehen, sogar die Uhr macht da oft schlapp, auch die kann nicht immer nur gehen, die geht manchmal ein wie ein Mensch. Ich schalte mich ebenfalls auf schnellen Vorlauf, aber immerhin, beim Vorlauf geht es auch zurück, beim Verlaufe nie. Sagen Sie das mal der Zeit! Die geht nie zurück. Man glaubt zwar, man wäre zurückgegangen, aber man ist es nie. Sogar das Vorbei läuft vor, es läuft voraus, man läuft unwillkürlich mit, das Vorbei ist ansteckend, es hat ein ansteckendes Lachen, wenn man an ihm vorbeigeht, an diesem Lachen glaubt man es zu erkennen, dreht sich freudig um, als würde man erwartet, so ein liebes Lachen, direkt einladend!, aber das ist dann schon nicht mehr das Vorbei, das man kennt, das man doch kennt, denn man kennt ja nur das eigene Vorbei, das Verlieren von Möglichkeiten, ein anderer hat sein eigenes Vorbei, verliert seine eigenen Möglichkeiten, verliert seine eigene Zukunft, aber meine muß ich schon selber verlieren. So ein liebes Vorbei, es hat mir gefallen, doch als ich es hatte, hab ich es nicht zu schätzen gewußt, es wird ein viel schlimmeres Vorbei kommen, es wird wie ein Mondenschatten über etwas Helles ziehen, das ich hätte sein können, wenigstens ein Mond, aber dreh dich nicht um, es ist nur das Vorbei, an dem ich vorbeikommen werde, nein, an meiner Zukunft werde ich vorbeigehen, das Vorbei, an dem bin ich immer schon vorbeigekommen, das

Vorüber, ach vorüber, habe ich immer schon eingeholt, über das bin ich gleichzeitig immer schon hinaus, das Gegenteil von Achill und der Schildkröte, darüber bin ich immer schon hinaus, weil ich es immer schon eingeholt haben werde. Aber auch dieses freundliche Vorbei werde ich nicht festhalten können, ich versuche, nach vorn zu laufen, um das nächste Vorüber, den wilden Knochenmann, der unweigerlich kommen wird, noch aufzuhalten, aber ich erwische ihn nicht, knapp daneben ist auch vorbei, sehen Sie, genau! Das ist auch ein Vorbei, doch als ich es erkenne, bin ich schon weiter, und auch das Vorbei ist schon viel weiter, allerdings hinten, es ist hinter mir verschwunden, egal, ob ich es bedauere oder betrauere oder mich darüber freue, es ist verschwunden, es ist weg, das ist weg, das Heulen höre ich, aber es ist nie dort, wo ich bin, nie dort heult es, es heult immer dicht hinter oder dicht vor mir, das Vorbei heult, weil es sich angeschlagen hat, mein Vorbei ist sogar besonders angeschlagen, wird aber immer freundlicher, je weiter ich von ihm weg bin, ich kann es nur bedauern, daß es mich nicht behalten wollte, ich kann es von vorne nach hinten bedauern, doch nicht von hinten nach vorn, ich bekomme es nicht mehr zu fassen, mein Vorbei, das kommt nicht wieder, am Vorbei kommt man nicht mehr vorbei, an diesem Verlauf hat man teil, aber man wird nie Teilhaber, niemand macht einen zum Teilhaber des Verlaufs, denn man verläuft sich immer selbst im entscheidenden Moment.

Natürlich kann man sich bei alldem verlaufen, da haben Sie recht, man muß sich sogar verlaufen!, sonst würde einen das Vorbei ja finden, falls es sich die Mühe machte,

auf die Suche nach der Zukunft zu gehen, in der man dann schon verschwunden wäre. Aber das Vorbei macht sich nie die Mühe, es weiß, das wäre sinnlos. Der schnelle Vorlauf kann auch wieder rückwärtslaufen, aber das Vorbei ist immer vorbei. Es kann anders kommen, es kann wieder kommen, man kann mit ihm mitgehen, aber vorbei ist vorbei. Im Scheitern einen Zugang zu sich gewinnen, das wäre vielleicht möglich, aber schon vorbei, es wäre möglich gewesen, aber es war nicht, ich habe noch Zeit vorzulaufen, aber das nützt mir nichts, die Zeit läuft ja immer in ihrem eigenen Tempo, egal, was ich mache. Ich grüble nach, aber es nützt mir nichts. Ich kann nicht darauf verzichten, kann nur die Türe schließen, was dahinter war, ging mich etwas an, was jetzt kommt, geht mich auch was an, doch ich kenne es nicht. Ich werde es schon noch kennenlernen, aber jetzt kenne ich es noch nicht. Ich werde noch an dich denken. Aber als du da warst und ich nicht an dich denken mußte, denn du warst ja da, da habe ich nur an das Zukünftige gedacht, an dich als meine Zukünftige, an die sinnlose, lächerliche Zeit, die ich ohne dich verbringen würde können, bis du meine Zukünftige geworden sein würdest, darauf habe ich mich gefreut, doch am Vorbei kann ich mich nicht mehr erfreuen. Man hat mich hinausgeworfen, als ich dachte, das ist es jetzt, das ist jetzt die Gegenwart, das bist du, meine Zukünftige, oje, vorbei!, ich sage nichts mit Gegenwart, obwohl es naheliegt und obwohl ich das gut sein könnte, dieser Gegenwart für die Gegenwart, obwohl ich es der Gegenwart mit gleicher Münze heimzahlen könnte, mit der sie mich verkauft hat, verraten und verkauft, aber diese Münze ist heute schon ungültig, denn es ist vorbei,

ich bin bereits ein anderer. Wüßte ich, wer ich gestern war, ich weiß es ja!, ich erinnere mich, wer ich war! Aber das nützt mir jetzt nichts, denn wüßte ich, wer ich gestern war, könnte ich mich morgen, nein, morgen ist was anderes, könnte ich mich schon jetzt nur noch nachmachen. Ich würde meine eigene Imitation werden. Was sollte ich denn länger weilen? Man wollte mich vielleicht als einen anderen, aber der wäre ich bestenfalls morgen oder übermorgen, im Vorbei wäre ich niemand. Niemand in einem schwarzen Loch der Zeit, die nur das Vorüber kennt, obwohl sie uns serviert, was kommt. Sie gibt uns freigiebig, was kommt, sie nimmt uns gnadenlos, was war, sie nimmt uns das Vorbei, obwohl wir ständig an allem vorbeigehen. Wüßten wir, wie wichtig es einmal werden wird, wir würden stehenbleiben und es genießen, doch das geht nicht. Wir können nicht anders. Vorbei ist vorbei. Fragen Sie die Zeit! Sie wird es Ihnen bestätigen. Vorbei. Ich kann nicht anders. Muß selbst den Weg mir weisen, aber der geht dann auch immer nur an meinem Vorbei vorbei. Jetzt bin ich zwar da. Aber nützt mir das was? Nein. Denn ich bin da und auch schon wieder weg. Ich bin jeweils weg, wann immer ich wo bin. Ich bin die Zeitweiligkeit, nein, das Jeweils, und das alles ist jetzt weg. Die Gegenwart versteht sich nie, sie versteht sich nicht als Zukünftiges, und sie versteht sich nicht als Jetzt. Und als Vergangenes will sie sich meist nicht verstehen. Ich verstehe auch nicht. Was sagten Sie? Ich verstehe Sie nicht. Sprechen Sie lauter! Die Liebe? Sprechen Sie bitte lauter! Was meinen Sie damit? Meinen Sie damit das, was vorbei ist? Also ich bin nicht an ihm vorbeigekommen, aber vielleicht ein anderer, der sie erkannt hat, die Liebe. Ich nicht.

II Die Kunst und das Neue

In jedem wahren Kunstwerk gibt es die Stelle, an der es den, der sich dareinversetzt, kühl wie der Wind einer kommenden Frühe anweht. Daraus ergibt sich, daß die Kunst, die man oft als refraktär gegen jede Beziehung zum Fortschritt ansah, dessen echter Bestimmung dienen kann. Fortschritt ist nicht in der Kontinuität des Zeitverlaufs sondern in seinen Interferenzen zu Hause: dort wo ein wahrhaft Neues zum ersten Mal mit der Nüchternheit der Frühe sich fühlbar macht.

(Walter Benjamin)

Am Anfang stand die Frage, woraus stets fortschreitende Kunst schöpft – dass Kunst ein Ziel verfolgt, ist nach der multiplen Verabschiedung jeden Telos-Glaubens nachvollziehbar zu negieren. Damit einhergehend scheint auch jede vorhersehbare Richtung zu verschwinden bzw. vor allem das Vorhersehbare. Nichtsdestotrotz kann man auch ohne Begriffsdefinitionen sagen, dass Kunst, um überhaupt als diese gelten zu können, sich stets außerhalb bekannter Bahnen bewegt und im besten Fall überraschend ist. Überraschend kann nur etwas nicht Gewusstes, etwas nicht Bekanntes sein. „Künstler ist, wer einen Begriff von Kunst hervorbringt, den es so noch nicht gibt“, meint Marcus Steinweg in seinem Buch zu *Kunst und Philosophie*¹, und er fügt hinzu: „Immer geht es darum, sich in einer Dynamik der Produktion auf einen noch unbestimmten Begriff von Kunst zu öffnen, nie handelt es sich um einen Programmlauf, der sich an fixen Normen orientiert.“² Wenn für einen Begriff von Kunst „Neuartigkeit“ demnach eminent ist, stellt sich die Frage, aus was sich (Fortschritt in der) Kunst speist. Dass mit der modernen Kunst eine Krise der Fortschrittserzählungen einherging, bedeute nicht, so Juliane Rebentisch in ihrem 2013 erschienen Buch zur Gegenwartskunst³, dass der Begriff des Fortschritts per se für Kunst obsolet geworden ist, sie sieht in der Kritik moderner Geschichts- und Fortschrittsmodelle vielmehr selbst einen Fortschritt:⁴ Insofern sich die Moderne von einem eindimensionalen Geschichtsbild verabschiedet, begreift sie sich

¹ Steinweg, Marcus, *Kunst und Philosophie* (Hg. Marius Babias) [anlässlich der Ausstellung und Vortragsreihe "Kunst und Philosophie" im Neuen Berliner Kunstverein, 3. September - 30 Oktober 2011], Köln: König 2012

² Steinweg, Marcus, *Kunst und Philosophie* (Hg. Marius Babias) [anlässlich der Ausstellung und Vortragsreihe "Kunst und Philosophie" im Neuen Berliner Kunstverein, 3. September - 30 Oktober 2011], Köln: König 2012, S. 36

³ Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius 2013

⁴ Vgl. Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 14

selbst als unvollendet und damit auch jede Form von Fortschritt.⁵ Es ist mithin die Offenheit von Kunst, die jedes starre Bezugs- und Geschichtsmodell ins Wanken bringt. In diesem Zusammenhang diskutiert Rebentisch u.a. Rüdiger Bubner, der für einen neuen Werkbegriff eintritt, der sich stärker an Erfahrungen und damit nicht mehr an statischen Formalia orientiert: „Kein Name trifft es [das Werk, JH] ins Herz“⁶, denn Kunst entzieht sich einer vollständigen Bestimmung und ist dadurch stets sowohl für Denken offen, wie sie auch das Denken selbst offen hält. „Wir kommen angesichts der Kunst nie zu einem bestimmenden Urteil.“⁷ Rebentisch selbst meint hierzu:

Nur wer sich auf den Kosmos des Werks einlässt, in ihn einsteigt und sich mit ihm vertraut macht, vermag die eigentümliche Opazität und Fremdheit der Kunst zu erfahren, die diese gegenüber jeder ihrer noch so subtilen Erschließungen behält. Die Fremdheit der Kunst ist dann eine Implikation der intimen Auseinandersetzung mit ihr, nicht der Ausdruck des schlichtweg Unverständlichen. Das zu sagen heißt umgekehrt auch, dass man der Kunst nur im Modus der Distanz nah sein kann; nie wird man sie sich endgültig aneignen, zu eigen machen können. Denn die spezifische Würde der Kunst – genauer: ihre *Autonomie* – besteht gerade darin, dass sie sich den verstehenden Aneignungen, zu denen sie gleichwohl provoziert, immer auch wieder entzieht.⁸

Kunst widersetzt sich einem endlichen (erschöpfenden) Umgang mit ihr – Alain Badiou drückte kürzlich das Verhältnis von Kunst zur Unendlichkeit so aus: „Wir können sagen, dass das Kunstwerk ein Unendlichkeitsversprechen birgt. Man kann schwerlich sagen, dass es unendlich ist, denn es handelt sich immer um einen Gegenstand“, der damit zwangsläufig vergänglich ist. „Einzelne Bilder oder Denkmäler sterben, aber das Kunstwerk zeigt, dass der Mensch zu etwas fähig ist, das stärker ist als die Endlichkeit.“⁹ Diese Unendlichkeit, die sich jeder Aneignung widersetzt, ist, was Rebentisch „Autonomie der Kunst“ nennt. Dass in Kunstwerken eine Unendlichkeit spürbar wird, die das Denken überschreitet, geht nach Gilles Deleuze auf die enge Verbindung zwischen Kunst und dem Bereich der reinen Differenz – dem Chaos – zurück, den das Kunstwerk durchschneidet.¹⁰ In Kunst findet, so ist vorerst anzunehmen, ein Denken Eingang, das sich von gewohnten und bekannten Strukturen zumindest insofern zu lösen vermag und in kleinen Rissen oder einer Bruchstelle etwas

⁵ Vgl. ebd. S. 20

⁶ Rüdiger Bubner zit. nach ebd., S. 47

⁷ Ebd., S. 47

⁸ Ebd., S. 37

⁹ Alain Badiou, *Das Endliche und das Unendliche*, aus dem Franz. von Richard Steuerer, Wien: Passagen-Verlag 2012, S. 50

¹⁰ Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix, *Was ist Philosophie?* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 240

„Ungedachtes“ einsickern bzw. viel eher hineinblitzen zu lassen.

Eines der Probleme, das Gilles Deleuze durchwegs zu beschäftigen schien, ist die Frage nach einem Denken, das sich zumindest kurzfristig aus den gewohnten Bahnen bewegt und in diesem Ausscheren schöpferisch ist. Die Schöpfung von Begriffen als Philosophie ist für ihn eines der Ergebnisse dieses schöpferischen Denkens – aber auch Kunst kann Ergebnis eines Denkens sein, das sich mit dem Ungedachten konfrontiert sieht, mit einem Quäntchen Chaos, das Eingang ins Denken bzw. in Kunstproduktion findet. Marcus Steinweg beginnt seinen 2012 erschienen Aufsatz über Kunst und Philosophie bei Deleuze mit den Worten:

Das allgemeinste Vorhaben von Deleuze ist dies: in die Kunst wie in die Philosophie den Begriff des Unendlichen einzubringen. Deleuze scheint einer ebenso klassischen wie hypothetischen Evidenz zu folgen, indem er die Kunst mit der Hervorbringung von etwas *Neuem*, mit einem *Schöpfungsakt*, konnotiert. Kunst definiert sich als ein *Werden*, das ebenso unpersönlich wie schöpferisch ist. Immer geht es darum, sich in ein Verhältnis zum Chaos zu setzen oder zum Außen, „dem Chaos zu trotzen“, indem man es schneidet und eine Ebene herausgreift.“ [Hervorhebung im Original]¹¹

Wogegen sich Deleuze mit diesem ins Chaos gelehnten Denken wehrt, ist ein Denken, das an Meinungen als stabilisierende Faktoren gebunden ist. Meinungen seien immer auf der Basis von Vorannahmen gebildet, die das Denken hermetisch abschließen – ein Bild von Denken, das sich auf den offenen Ozean des Chaos einlässt, affirmiert hingegen ein (bewusstes) Loslassen von gesetzten Kategorien und Sicherheitsankern. Es ist, als

würfe man ein Netz aus – aber der Fischer wird womöglich mitgerissen und findet sich auf offener See wieder. [...] Man könnte sagen, daß der Kampf *gegen das Chaos* nicht ohne Affinität zum Gegner vonstattengeht, weil sich ein anderer Kampf entwickelt, der wichtiger wird: *gegen die Meinung*, die doch vorgab, uns gegen das Chaos zu schützen.¹²

Deleuze kritisiert jede vorphilosophische Annahme, vor allem, dass jeder/jede wisse, was denken sei und dass das Denken das Wahre anstrebe. „Die allgemeinste Form der Repräsentation liegt [...] im Element eines Gemeinnsinns als rechter Natur und guten Willens. Die implizite Voraussetzung der Philosophie findet sich im Gemeinnsinn als *cogito natura universalis*, von der aus die Philosophie ihren Ausgang nehmen kann.“¹³ Und zwei Absätze später fügt er hinzu: „Diesem Bild zufolge ist das Denken dem Wahren zugeneigt, besitzt es

¹¹ Marcus Steinweg, *Das Unendliche retten: Kunst und Philosophie im Denken von Deleuze* in: Gente, Peter /Weibel, Peter, (Hg.) *Deleuze und die Künste* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 84

¹² Deleuze/ Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 241

¹³ Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 2007, S. 171

das Wahre in formaler Hinsicht und will das Wahre in materieller Hinsicht. Und *nach* diesem Bild weiß jeder, sollte jeder wissen, was denken bedeutet.“¹⁴ Deleuze nennt dieses Bild nach Nietzsche das orthodoxe oder moralische *Bild des Denkens*,¹⁵ denn es setzt zweierlei voraus: Ein (bestimmtes) Ich, das sagen kann „Ich denke“ und gleichzeitig eine Verbindung zwischen dem Wahren und Guten herstellt. Das schöpferische, dem Chaos zugewandte Denken bleibe in diesem Bild unrepräsentierbar und daher undenkbar. Nach Deleuze müsse man aber diese vorphilosophischen Bedingungen entlarven, um das *Bild des Denkens* zu befreien und schöpferisches Denken überhaupt erst möglich zu machen. Das Undenkbare bildet die Grenze des Denkens – das Außen. Dass hinter der Grenze alles und gleichzeitig nichts liegt, da es nicht gedacht, nicht bezeichnet, nicht wahrgenommen werden kann, war nicht immer so: Als noch an einen Gott zu glauben war, stellte dieser unsere eigenen Grenzen dar und bezeichnete alles, was die Möglichkeiten der eigenen Existenz überschritt. Mit dem (vermeintlichen) „Tod Gottes“ verlor der Mensch nun diese Grenze, mittels derer er seine eigene Existenz zu etwas abgrenzen könnte, was Foucault mit dem bildlichen Begriff der „transzendentalen Obdachlosigkeit“¹⁶ beschreibt. „Der tote Gott ist der der einzige Gott, mit dem das moderne Subjekt leben kann“,¹⁷ schreibt Markus Steinweg in seinem Band über Kunst und Philosophie: „Die Inexistenz Gottes ist Bedingung der Möglichkeit des Subjekts. Weil es sich um ein Subjekt ohne Gott handelt, handelt es sich um ein Subjekt ohne Substanz und ohne Wesen, um ein *Subjekt ohne Subjektivität*.“¹⁸ Es ist der Verlust sowohl des Programmierers als auch des Programms, wie Marcus Steinweg weiter meint: „Der Tod Gottes durchlöchert die Vorstellung von einem absoluten Programmierer. Er durchlöchert die Vorstellung von der Existenz eines ontologischen Programms. Es gibt kein Programm. Da gibt es niemanden, der einen Plan hat, da gibt es niemanden, der *weiß*.“¹⁹ Wenn der Mensch demzufolge keine Grenze außerhalb sich selbst hat, verlagert sich die Grenze ins Innere, wodurch sie potentiell unüberschreitbar ist.²⁰ Das Ich müsste sich selbst überschreiten, ohne zu wissen, wohin die Reise gehen könnte, „das Denken [...] weiß nicht *im Voraus*, was ihm (eines Tages) noch möglich sein wird.“²¹ Es scheint gleiches für Kunst zu gelten, die kein für sich eigenes Universum bildet, sondern stets an Denken angebunden ist und daher auch einer ähnlichen

¹⁴ Ebd., S. 172

¹⁵ Vgl. Zechner, Ingo, *Deleuze. Der Gesang des Werdens*, Paderborn: Fink, 2003, S. 31

¹⁶ Vgl. Michel Foucault zit. nach Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Fink, 2006, S. 244

¹⁷ Steinweg, *Kunst und Philosophie*, S. 18

¹⁸ Ebd., S. 18

¹⁹ Ebd., S. 18

²⁰ Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 245

²¹ Ebd., S. 245

Problemlage unterliegt, d.h. genauso wenig einen äußerlichen Garanten für ihre Bewegung besitzt: Sie muss ein Werden als stete Bewegung aus sich selbst generieren (Stagnation kann erfahrungsgemäß weder für Kunst noch Denken angenommen werden). Das Ungedachte taucht bei Deleuze immer wieder unter dem Begriff des *Außen des Denkens* auf, das jedoch nicht außerhalb des Denkens per se liegt, sondern nur außerhalb des schon Gedachten – das Außen ist mit Deleuze die Überschreitung des Unüberschreitbaren, also das, „was gedacht werden muß, und das, was nicht gedacht werden kann, [...] das Nicht-Gedachte im Denken.“²² Er nennt es auch Immanenz, also die Innigkeit des Außen.²³ In *Was ist Philosophie* beschreiben Deleuze und Guattari drei Formen des Denkens, die dem Chaos trotzen, indem sie eine Ebene durch das Chaos ziehen; diese drei Formen sind Philosophie, Wissenschaft und Kunst.²⁴ Diesen drei Ebenen ist die Motivation gemein, sich auf das Chaos als das Ungedachte einzulassen. Es ist das „ich weiß nicht“, das dieses Einlassen motiviert und zur Bedingung einer jeden Schöpfung, gleich auf welcher Ebene, führt. Sowohl Denken als auch Kunst sind in diesem Sinn Ereignisse, oder mit Marcus Steinwegs zugänglicherem Begriff, Erfahrungen²⁵: Eine Erfahrung findet statt, so Steinweg, „wenn das Subjekt nicht mehr versteht. [...] In der Erfahrung des Ereignisses rührt das Subjekt an die Inkonsistenz der Dispositive, die sein Wissen organisieren.“²⁶ So schreibt auch Theodor W. Adorno 1940 in einem Brief an Walter Benjamin: „Ich bin der Überzeugung, daß unsere besten Gedanken allemal die sind, die wir nicht ganz denken können.“²⁷ Gilles Deleuze stößt in seinen Schriften mindestens zwei Mal auf ein das schöpferische Denken generierendes Phänomen – Zeit bzw. die Zeit in Reinform. Sowohl im *Zeit-Bild*²⁸ als auch zwanzig Jahre zuvor in *Differenz und Wiederholung* arbeitet Deleuze an einem Bild des Denkens, das Neues hervorzubringen vermag – ob sich dieses in Begriffen oder Kunst niederschlägt, ist erst in einem zweiten Schritt von Bedeutung. Insofern ist der folgende Text ein Versuch, diesem schöpferischen Denken bei Deleuze einerseits in *Differenz und Wiederholung* als auch im *Zeit-Bild* nachzugehen, um dieses Denken in weiterer Folge mit einem Begriff von Kunst in Verbindung zu bringen.

²² Deleuze/Guattari, *Was ist Philosophie?*, S. 68

²³ Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 244

²⁴ Vgl. Steinweg, *Das Unendliche retten*, S. 84

²⁵ „Die Erfahrung kommt dem Einbruch von etwas Neuem gleich. Es ist Ereignis in diesem Sinn. Indem sie [Antigone] das Ereignis (das Unerwartete) empfängt, ist sie selbst ereignishaft.“ Steinweg, Marcus, *Behauptungsphilosophie*, Berlin: Merve 2006, S. 44

²⁶ Steinweg, Marcus, *Philosophie der Überstürzung*, Berlin: Merve 2013, S. 45

²⁷ Theodor W. Adorno, zit. nach Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura*. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 7

²⁸ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, aus dem Französischen von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

II/ I Schöpferisches Denken

„Das Denken (er)kenne sich 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 jeglichen Denkens machen.“²⁹ Das Kino, so Deleuze, stelle (ab dem Zeit-Bild) die Frage nach dem Denken, womit immer auch die Frage nach seinem Unvermögen einhergeht – Deleuze beschäftigt sowohl in *Differenz und Wiederholung* als auch den Kino-Büchern³⁰ die Frage, was Denken sei und was es vermag. In *Differenz und Wiederholung* beschreibt er ein Denken, das auf drei (Zeit-)Synthesen beruht, wovon die ersten beiden das gängige Bild des Denkens ausmachen und ein auf Wissen beruhendes Modell von Denken generieren, in das sich jedoch das Ungedachte seinen Weg bahnt. Um diesen Vorgang als einen Einbruch des Chaos ins Denken näher fassen zu können, entwickelt Deleuze die dritte Synthese. Auch im zweiten Kino-Buch geht es um das Chaos, das sich seinen Weg ins Denken bahnt – da es sich um ein ‚Kino-Denken‘ handelt, geht es dabei um (Kino-)Bilder, die in ihrem nichtrepräsentativen Bereich zwischen ihnen Chaos als Ungedachtes eindringen lassen können. Im zweiten Teil der Kino-Bücher handelt Deleuze *Zeit-Bilder* (Zeit offenlegende Bilder) ab, deren Beschreibung jedoch noch nicht ausreicht, das Kino des Zeit-Bilds zu fassen. Vielmehr ist es auch hier der Bereich *zwischen* den Bildern, im „und“ oder „zwischen“, in dem das Außen als Ungedachtes Eingang ins Kino findet. „Was nun [im Kino des Zeit-Bilds] zählt, ist der *Zwischenraum* zwischen den Bildern, zwischen zwei Bildern: Eine Verräumlichung, die bewirkt, daß sich jedes Bild von der Leere losreißt und in sie zurückfällt.“³¹ Ähnliches gilt auch für das Denken in *Differenz und Wiederholung*, das sich aus einem stabilen System aus zwei sich gegenseitig begründenden Synthesen losmacht, um das Chaos (oder eben die Leere) eindringen zu lassen. Dieser Vorgang kann u.a. durch das Kino und sein zeitaффines Denken ausgelöst werden, denn das Denken kann durch das Kino auf sein eigenes (Un-)Vermögen gestoßen werden, wodurch es erschüttert wird und sich zu öffnen vermag:

Wir haben es hier [im Kino, JH] keineswegs mit einer Verfremdung zu tun, sondern mit dem im eigentlichen Sinne kinematographischen Automatismus und seinen Konsequenzen, das heißt mit

²⁹ Schaub, Gilles *Deleuze im Kino* 2006, S. 242

³⁰ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, aus dem Französischen von Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 sowie Deleuze, Gilles, *das Zeit-Bild. Kino 2*, aus dem Französischen von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

³¹ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, aus dem Französischen von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 233

dem materiellen Automatismus der Bilder, der aus dem Außen ein Denken hervorbringt, das er als das Undenkbare unserem geistigen Automatismus aufdrängt.³²

Eine Grenzerfahrung des Denkens ist in dieser Hinsicht in beiden Büchern Thema und es wird die Zeit (in Reinform) sein, die diese Erfahrung motiviert. Das Zeit-Bild reagiert, wie Mirjam Schaub ausführt, auf die moderne, mit Kant beginnende und über Nietzsche zu Deleuze führende Philosophie, in der Zeit zu einer eigenständigen Größe wird, wohingegen der erste Band, das *Bewegungs-Bild*³³, eine Lösung für das philosophische Problem des ausgehenden 19. Jahrhunderts bereitstellt (ob Bewegung dem Geist oder der Materie zuzurechnen sei).³⁴ In einem Interview mit Serge Daney bekräftigt Deleuze diese Sicht:

Und sobald der Film seine Kantische Revolution vollzieht, d. h. sobald er aufhört, die Zeit der Bewegung unterzuordnen, sobald er aus der Bewegung eine Variable der Zeit macht (die falsche Bewegung als Darstellung von Zeitverhältnissen), wird das Filmbild zum Zeit-Bild.³⁵

Im *Zeit-Bild* zieht Deleuze eine enge Verbindung zwischen Kino und Philosophie, die als treibende Kraft des Denkens sein eigenes Unvermögen sieht: „Es bedeutet schon eine große Wende in der Philosophie von Pascal bis Nietzsche, das Modell des Wissens durch den Glauben zu ersetzen. Doch der Glaube ersetzt das Wissen nur, indem es sich zum Glauben an diese Welt, so wie sie ist, macht.“³⁶ Glauben und Wissen sind zwei grundsätzlich verschiedene Modelle, Denken zu fassen – was beiden jedoch in jedem Fall gemein ist, ist ihr *in der Welt sein*, jede Ablehnung eines Transzendentalen, welches für Vorgänge in der Welt Pate zu stehen hat. Glaube ist, wie wir sehen werden, lediglich ein beweglicheres System, das nicht wie Wissen auf Vorannahmen basiert; „Da gibt es niemanden, der *weiß*.“³⁷ Das moderne Kino bzw. Zeit-Bild kennzeichnen drei Momente, die Deleuze vor allem hinsichtlich des Denkens interessieren und die in auffallend ähnlicher Weise schon in *Differenz und Wiederholung* verhandelt werden: Einerseits ist das Kino des Zeit-Bildes nicht von einem stabilen ‚Ich‘ gezeichnet, genauso wenig wie das schöpferische Denken, das Deleuze in *Differenz und Wiederholung* beschreibt, auf einem ‚Ich‘ beruht. Zweitens sind die Kino-Bilder nicht mehr hinsichtlich eines Ganzen – etwas (äußerlich) Totalisierenden – schlüssig organisiert, sondern lassen in dem Bereich zwischen ihnen Platz, etwas Äußerliches

³² Ebd., S. 233

³³ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, aus dem Französischen von Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

³⁴ Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 117

³⁵ Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 96

³⁶ Ebd., S. 224

³⁷ Steinweg, *Kunst und Philosophie*, S. 18

einsickern zu lassen. Das Denken in *Differenz und Wiederholung* öffnet sich dem Chaos, das in ein vormals als stabil gedachtes Denken eindringt und damit nicht mehr als geschlossenes zu verstehen ist. Und drittens gehe es im modernen Kino um eine „Auslöschung der Einheit des Menschen mit der Welt zugunsten eines Bruchs, der uns nichts mehr als den Glauben an ebendiese Welt beläßt“³⁸ – was in *Differenz und Wiederholung* eine Bejahung des Unvordenklichen als schöpferisches Moment im Denken meint. Das ‚Unvordenkliche‘ (für das Denken nicht vorhersehbar), das sich nicht in einem irgendwie bestimmmbaren Rahmen bewegt und daher nur in seiner ‚Unvordenklichkeit‘ bejaht werden kann, bahnt sich seinen Weg ins Denken. Es geht also in beiden Büchern um eine „Auslöschung“ einer a priori Einheit des Denkens, damit auch um eine Loslösung des schöpferischen Denkens von einem stabilen Ich und die Öffnung dieses Denkens hin auf ein Außen, das Ungedachte, aus dem das Denken schöpft. Der folgende Text ist ein Versuch nachzuvollziehen, wie ein schöpferisches Denken, das aus dem Chaos schöpft, als Grund für ziellose und doch stets fortschreitende Kunst vorzustellen ist.

II/ II Loop und Wiederholung

1968 entwirft Deleuze mit seiner Habilitationsschrift *Differenz und Wiederholung* den Begriff des *bilderlosen Denkens*, das aus einem reinen Begriff von Differenz schöpft, die sich durch Wiederholung in steter Bewegung befindet und alles affiziert. Was Deleuze als Wiederholung bezeichnet, steht einem Begriff von Wiederholung, der etwas ‚Wiederholbares‘ oder im strengsten Sinn einen Loop bezeichnet, diametral gegenüber. Der Kontrast zwischen Deleuze‘ Wiederholungsbegriff und Loop ist hilfreich, um in Folge zwischen diesen zwei Ebenen unterscheiden zu können. Denn obwohl beide eine Wiederholung darstellen, ist der Loop ein auf Analogien beruhendes System, wohingegen Wiederholung im deleuzianischen Sinn schöpferisch und unvorhersehbar ist und damit u.U. eine Bewegung darstellt, die der Kunst als Hervorbringung von Neuem zugrunde liegt. Um von einem Loop sprechen zu können, muss eine kreisförmige Anordnung vorliegen. Auch wenn der Loop ein Anfangs- und Endstadium zugunsten eines unaufhörlichen Kreises negiert, kann man von einem Loop immer erst ab der zweiten Wiederholung sprechen – die erste Runde ist noch keine Wiederholung. Insofern Analogien erkannt werden, können auch ein Anfangs und ein Endstadium erfasst werden (immer in Analogie zueinander) wodurch man überhaupt erst in

³⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 243

der Lage ist, einen Kreis zu erkennen. Es werden also stabile Punkte – Referenzpunkte – der Bewegung erfasst und in Beziehung zueinander gesetzt. Ob die Punkte der Bewegung nun ident sind, oder ob sie sich unterscheiden, kann nur festgestellt werden, wenn von der Bewegung gewisse Punkte bereits herausgelöst und zueinander in ein Verhältnis gesetzt wurden, also durch Analogie. Ein Film wird als Loop in dem Moment erkennbar, in dem Bilder des ersten Durchlaufs bzw. Zyklus ein weiteres Mal erscheinen – indem man sie in ein Verhältnis setzt, kann man von Wiederholung sprechen. Auch Geschichte basiert auf einem Analogieverhältnis, auch wenn im Fall von Geschichte die Sache insofern anders liegt, als historische Vorkommen sich nicht in einem vorhersehbaren Zeitrahmen wiederholen (gesetzt den Fall, sie wiederholen sich). „Die monumentale Historie täuscht durch Analogie“³⁹ schreibt Friedrich Nietzsche in *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Und doch wird im Fall von (Kunst-)Geschichte ein *ähnliches* Verfahren angewandt – nach dem Verstreichen einer gewissen Zeitspanne wird diese in ein Verhältnis zur jetzigen oder einer noch weiter zurückliegenden gesetzt. Georges Didi-Huberman beginnt seine kürzlich erschienen Ausführungen zum *Nachleben der Bilder*⁴⁰ mit einer These, die stark an das Verhältnis von Loop und Geschichte erinnert: „Der geschichtliche Diskurs wird nie ‚geboren‘. Er beginnt immer wieder aufs neue [sic]. Und immer wieder beginnt auch die sogenannte Kunstgeschichte auf neue. Und zwar, wie es scheint, immer dann, wenn der Eindruck entsteht, ihr Gegenstand sei tot.“⁴¹ Die Ausrufungen des Endes der Kunst führen also laut Didi-Huberman zu einer steten Neuformulierung einer der Kunstgeschichte zu Grunde liegenden (Theorie-)Ausrichtung, die jedoch wie die Geschichte nicht an einem Punkt einsetzt, sondern sich in einer ewigen Diskurs-Schleife bewegt. Es ist eben dieses ‚Ende‘, das eine ‚aufs Neue‘ beginnende Geschichte braucht, um überhaupt eine ursprungslose Schleife erkennen lassen zu können, die demnach nur mittels Analogien festgestellt werden kann. Es liegt auf der Hand, dass dieses Verfahren deutlich einfacher ist, wenn man zwei vergangene Geschehen in ein Verhältnis setzt, als ein vergangenes mit der Gegenwart – „entsprechend herausgefordert ist die Kunstgeschichte“ schreibt Verena Krieger, „insbesondere dann, wenn sie als eine genuin historische Disziplin sich der Gegenwartskunst zuwendet.“⁴² Hierin liegt offenbar auch der Grund dafür, dass *Kunstgeschichte* nach wie vor nur selten den Schritt bis

³⁹ Nietzsche, Friedrich, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Stuttgart: Reclam, 2013, S. 25

⁴⁰ Didi-Huberman, Georges, *Das Nachleben der Bilder*. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg, aus dem Franz. von Michael Bischoff, Berlin: Suhrkamp 2010

⁴¹ Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, S. 11

⁴² Krieger, Verena (Hg.), *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst*. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln/Wien (u.a.): Böhlau 2008. S. 5

in die Kunst der Gegenwart wagt, sondern gemeinhin einen Abstand von bis zu 30 Jahren⁴³ zu ihrem Untersuchungsgegenstand wahr.⁴⁴ Denn, so Verena Krieger weiter: „Der Kunstgeschichte stellt sich der Konflikt zwischen historischem Wissen und zeitgenössischer Präsenz in einer Schärfe wie kaum einem anderen Fach, sind doch ihre Gegenstände immer gleichermaßen historisch wie aktuell.“⁴⁵

Was also in einem auf Analogie basierenden Verfahren notwendig zu Tage tritt, sind gefundene Allgemeinheiten⁴⁶. Allgemeinheiten deswegen, weil sie für beide Teile der Analogie zu gelten haben (oder eben gerade nicht gelten) – zwei an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit stattgefundenere Ereignisse unterscheiden sich aber per se immer schon hinsichtlich ihrer Dynamiken und einiger Eckdaten und können nicht hundertprozentig deckungsgleich sein. Was wie eine Spitzfindigkeit wirkt, ist der Anfang von *Differenz und Wiederholung*: „Die Wiederholung ist nicht die Allgemeinheit.“⁴⁷ Es wird damit von der ersten Seite an klar, dass der Begriff der *Wiederholung* bei Deleuze sich nicht auf das *Wiederholbare* bezieht, das in einem auf Analogien basierenden Verfahren auszumachen versucht, was gleich bleibt (immer im Verhältnis zueinander), sondern im Gegenteil, die Wiederholung beschreibt bei Deleuze immer eine Singularität, ein Ereignis in seiner Einmaligkeit, das in Verbindung mit allem Umliegenden steht und gleichzeitig den Horizont ins Ungedachte verschiebt. Kunst und Denken sind nach Deleuze diese Singularitäten, die doch stets an schon Gedachtes angebunden sind, wie Marcus Steinweg schreibt: „Die Bewegung des Werdens ist transhistorisch, indem sie das Historische überfliegt, ohne den Kontakt zu ihm aufzugeben. Das überflogene Territorium ist dem Subjekt konstitutiv. Die *Gesellschaft* – was Adorno so nennt – hat jedes Kunstwerk durchdrungen. Dennoch affirmiert es einen Abstand zu ihr.“⁴⁸ Und Gilles Deleuze scheint in *Was ist Philosophie* mit folgendem Satz noch einen Schritt weiter zu gehen: „Vielleicht liegt darin das Eigentümliche der Kunst:

⁴³ Ebd., S. 11

⁴⁴ Als paradigmatische Beispiele für die angesprochene kunsthistorische Methodik gilt einerseits Hans-Georg Gadamer, v.a. das Kapitel „Die hermeneutische Bedeutung des Zeitabstands“ in *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960 sowie *Die Geschichte der Kunst* von Ernst H. Gombrich: „Das ist das Erstaunlichste an der Geschichte – dass eine lebendige Kette von Überlieferungen die Kunst unserer Tage noch mit der des Pyramidenzeitalters verbindet“, denn es gibt „in der wirklichen Geschichte keine neuen Kapitel und kein neues Beginnen.“ E.H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin: Phaidon Verlag 1996, S. 595 und 201.

⁴⁵ Krieger, *Kunst und Gegenwartskunst*, S. 5

⁴⁶ „Die traditionelle (aristotelische) Logik [begnügt sich] mit Allgemeinheiten, die laut Deleuze (durch Artdifferenz und Gattungsidetitität) künstlich blockiert sind, um eine Vielzahl verschiedener Fälle mittels Prädikation zu bestimmen. Indem das Prädikat im Begriff dasselbe bleibt, während es sich in den konkreten Dingen jeweils ändert, entspannt sich eine Taxinomie der Ähnlichkeiten, die es dem Begriff ermöglichen, eine (unendliche) Vielzahl differenter Fälle zu subsumieren, ohne dass er einem dieser Fälle hic et nunc entspricht.“ Vgl. Kraus, Ralf, Deleuze. *Die Differenz im Denken*, Berlin: Parados 2011, S. 180

⁴⁷ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 15

⁴⁸ Steinweg, *Überstürzungsphilosophie*, S. 33

Das Endliche zu durchlaufen, um das Unendliche wiederzufinden, zurückzugeben.“⁴⁹ Insofern handelt es sich bei Kunst auch um Wiederholung, jedoch um eine schöpferische. Um diesen Kontrast zwischen Loop und schöpferischer Wiederholung herausarbeiten zu können, werden die folgenden Überlegungen immer wieder mit dem geloopten Film *8* der deutschen Künstlerin Ulla von Brandenburg kontrastiert: *8* ist beides zugleich – immer neu und immer gleichbleibend – gleich bzw. wiederholbar auf der filmischen Ebene des Loops, immer neu auf der Ebene des ‚Unrepräsentierbaren‘ zwischen den Bildern. Es wird also in Folge um ein Denken gehen, das nicht auf Analogien oder Unterschieden beruht und damit auf keinen vorgängigen Setzungen, zu denen man etwas ins Verhältnis stellen kann – Kunst lässt sich auf keinen gemeinsamen Nenner bringen und ist damit ein lediglich auf Differenzen beruhendes System.

1968 schreibt Gilles Deleuze im Vorwort zu *Differenz und Wiederholung*: „Das hier verhandelte Thema liegt ganz offenbar im Geist der Zeit“⁵⁰, es sei „die Differenz und die Wiederholung [...] an die Stelle des Identischen und des Negativen, der Identität und des Widerspruchs getreten“⁵¹, die Welt der Trugbilder an die Stelle der Welt der Repräsentation – so zumindest Deleuze‘ hoffnungsvolle Einleitung in seine eigene auf Trugbildern basierende Philosophie.

⁴⁹ Deleuze/ Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 234

⁵⁰ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 11

⁵¹ Ebd., S. 11

III Differenz und Wiederholung

*Pure Vernunft darf niemals siegen
Wir brauchen dringend neue Lügen
Die uns durchs Universum leiten
Und uns das Fest der Welt bereiten
Die das Delirium erzwingen
Und uns in schönsten Schlummer singen
Die uns vor stumpfer Wahrheit warnen
Und tiefer Qualen sich erbarmen
Die uns in Bambuskörben wiegen
Pure Vernunft darf niemals siegen
(Tocotronic, Pure Vernunft darf niemals siegen)*

Das Vorwort zu *Differenz und Wiederholung* ist eine Absichtserklärung und beginnt nach einigen einleitenden Worten mit dem Satz: „Was dieses Buch hätte vergegenwärtigen sollen, ist [...] das Nahen einer Kohärenz, die der unseren, der des Menschen ebenso wenig entspricht wie derjenigen Gottes oder der Welt. In diesem Sinne hätte dies ein apokalyptisches Buch sein sollen [...]“.⁵² Deleuze schließt sein Buch mit dem Satz: „Ein und dieselbe Stimme für all das Viele, das tausend Wege kennt, ein und derselbe Ozean für alle Tropfen, ein einziges Gebrüll des Seins für alle Seienden.“⁵³ Was zwischen diesen beiden Sätzen liegt ist die Auflösung der Welt der Repräsentation, in der alles an Identitäten und Ähnlichkeiten geknüpft ist und in der die Differenz in Abhängigkeit zu diesen Prinzipien als negative Bestimmung gefasst wird. Für Deleuze bestimmt sich die Welt der Repräsentation durch das Element der Identität, deren Maßeinheit Ähnlichkeit ist. Wie Henry Sommer-Hall schreibt, steht die Welt der Repräsentation als gängiges Bild des Denkens für die Frage „Was ist es?“, die eine urteilende Antwort impliziert, die einem Subjekt immer ein Prädikat zuordnet.⁵⁴ Dem stellt Deleuze die Welt der reinen Präsenz als die Welt der Trugbilder gegenüber, die als Maßeinheit und unmittelbares Element das *Disperse* als Differenz von Differenzen hat.⁵⁵ Deleuze‘ Anspruch ist es, die Welt der Repräsentation, die mit Platon vorbereitet wurde, als eine Welt der Effekte zu entlarven, unter der das univoke Sein rumort, das einzig auf Differenz und Wiederholung basiert. „Alle Identitäten sind nur simuliert und wie ein optischer ‚Effekt‘ durch ein tieferliegendes Spiel erzeugt, durch das Spiel von Differenz und

⁵² Ebd., S. 13

⁵³ Ebd., S. 377

⁵⁴ Vgl. Somers-Hall, Henry, *Deleuze's Difference and repetition*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, S. 22

⁵⁵ Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 98

Wiederholung.“⁵⁶ Es gehe demnach darum, die „Differenz an sich selbst und den Bezug des Differenten zum Differenten“ zu denken, „unabhängig von den Formen der Repräsentation, durch die sie auf das Selbe zurückgeführt und durch das Negative getrieben wird“.⁵⁷ Alles, was nicht repräsentiert ist, bleibt als schwarzes Nichts undenkbar – die reine Differenz zu erfassen liegt außerhalb der Welt der Repräsentation. Ohne Differenzen wäre entweder alles schwarzes Nichts (alles wäre unbestimmt) oder weißes Nichts (in dem alle Bestimmungen unverbunden treiben) – um von Bestimmungen sprechen zu können, ist ein Begriff von Differenz demnach unumgänglich. Solange das Sein abhängig von Ähnlichkeiten, Identitäten, Negation oder Analogien gedacht, also repräsentiert wird, ist eine stets hierarchisierende Aufteilung am Werk, die jedoch, wie Deleuze zeigt, unfähig ist, ihren eigenen ‚(Un-)Grund‘, ihr Außen, zu denken. Er schließt damit an Bergsons Kritik des Nicht-Seins an,⁵⁸ die er selbst in seinem Buch über Bergson mit dem Satz: „Im Sein gibt es Unterschiede, aber nichts Negatives“⁵⁹ zusammenfasst. Der Grund, aus dem die die Welt strukturierenden Formen und Begriffe hervorgehen, bleibt in der Welt der Repräsentation als schwarzes Nichts unzugänglich, da ein System ohne Bezugspunkte nicht gedacht werden kann. Um doch Zugriff auf diesen Grund oder Ursprung zu haben, wird er in Form von Analogien, Identitäten, Ähnlichkeiten und Negation versucht denkbar zu machen. Das kaschiert jedoch stets die bloße Unmöglichkeit, einen reinen Begriff von Differenz zu denken, so zumindest Deleuze‘ Kritik.⁶⁰ In einer auf Identitäten basierenden Unterscheidung liegt die Differenz immer zwischen zwei Bestimmungen – um sie zu fassen, muss man die beiden Punkte kennen, zwischen denen eine Differenz besteht. Deleuze entwirft hingegen ein Konzept von Differenz, für das es keine (vorgängigen) stabilen Punkte braucht – er verdeutlicht dieses Konzept mit dem Bild von Himmel und Blitz: Gegeben sei ein schwarzer Himmel – es erscheint ein Blitz. Der Blitz unterscheidet sich nun vom Himmel, ist aber gleichzeitig Himmel – der Blitz unterscheidet sich vom Himmel, der Himmel aber nicht vom Blitz. „Man könnte sagen, der Untergrund steigt zur Oberfläche auf, bleibt aber weiterhin Untergrund.“⁶¹ Damit entsteht die Differenz immer gleichzeitig mit dem, wovon sie sich aussagt und doch bilden sich dadurch keine stabilen, festgesetzten Identitäten – „die Differenz ist die Fassung der Bestimmung als einseitige Unterscheidungen.“⁶² Der Raum, in dem Deleuze Differenz

⁵⁶ Ebd., S. 11

⁵⁷ Ebd., S. 11f.

⁵⁸ Vgl. Bergson, Henri, *Schöpferische Entwicklung*. Nobelpreis 1927, Zürich: Coron 1970, S. 275-297

⁵⁹ Deleuze, Gilles, *Henri Bergson zur Einführung*, Martin Weinmann (Hg.), Hamburg: Junius 2007, S. 64

⁶⁰ Vgl. Somers-Hall, *Deleuze's Difference and repetition*, S. 23

⁶¹ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 48

⁶² Ebd., S. 48

denkt, ist ein stets offener, der von Differenz ausgefüllt, aber nicht aufgeteilt wird.⁶³ Wie wir sehen werden, ist dieser durch Differenzen gefüllte Raum das Sein, „und ob groß oder klein, niedrig oder hoch – keines von ihnen [den Dingen, JH] partizipiert mehr oder weniger am Sein oder erhält es durch Analogie zugesprochen. Das univoke Sein ist nomadische Verteilung und gekrönte Anarchie zugleich.“⁶⁴ Dass sich die Welt in einem steten Differenzierungs- und Differentiationsprozeß befindet, sieht Deleuze mit einem ähnlichen Argument gegeben, wie Nietzsches Rückwärtsunendlichkeit:

Die Welt entsteht, während Gott rechnet; es gäbe keine Welt, wenn die Rechnung aufginge. [...]

Die Welt ist stets einem Rest gleichzusetzen, und das Reale in der Welt kann nur in Form von Bruchzahlen oder gar inkommensurablen Größen gedacht werden.⁶⁵

Sowenig es eine Welt gäbe, ginge die Rechnung auf, sowenig gäbe es Kunst, denn, so ist anzunehmen, auch ihre Rechnung kann notwendigerweise nicht aufgehen, ohne dabei etwas anderes als Kunst zu werden. Deleuze‘ Kritik an vorgängigen Identitäten geht soweit, dass er der Philosophie anlastet, Denken stets nur von einem vorgängigen Subjekt aus gedacht zu haben und damit nicht in den *Ungrund* des Denkens vorgedrungen zu sein – die Kritik an einem subjektgebundenen Denken lautet ähnlich wie die Kritik an einem an Identitäten und Ähnlichkeiten gebundenen Sein. Er schreibt: „Für die Repräsentation muss jede Individuation personal (Ego/Je) und jede Singularität individuell (Ich/Moi) sein. Wo man nicht mehr ‚Ich‘ (Je) sagt, hört also jede Individuation auf, und wo die Individuation aufhört, gibt es auch keine mögliche Singularität mehr.“⁶⁶ Und er kommt abermals zu dem schon oben angedeuteten Schluss: „Gezwungenermaßen wird der *Ungrund* folglich ohne jede Differenz, weil ohne Individuation und Singularität, repräsentiert.“⁶⁷ Deleuze entwirft mit *Differenz und Wiederholung* ein Konzept von Denken, das weder ein vorgängiges Subjekt, noch stabile Bezugspunkte benötigt, sondern diese eher als Effekte hervorbringt.

Das *Zeit-Bild* ist hinsichtlich dieser beiden Aspekte, einem subjektlosen sowie nicht auf Repräsentation beruhenden Denken für Deleuze paradigmatisch; es geht in diesem Zusammenhang um Bilder, die einem anderen Typus entsprechen als repräsentative Bilder, die er unter dem Begriff Klischee führt. Was das gängige Bild des Denkens in *Differenz und Wiederholung* ist, sind Klischees (als Bilder) im *Zeit-Bild*. Zeit-Bilder hingegen hätten sich, so Deleuze, von einem ‚Ich‘ gelöst und sind nicht mehr bloße Metapher:

⁶³ Vgl. ebd., S. 60

⁶⁴ Ebd., S. 61

⁶⁵ Ebd., S. 281

⁶⁶ Ebd., S. 345

⁶⁷ Ebd., S. 345

[W]ir nehmen [in Bildern] immer nur weniger wahr, nämlich nur das, was wir – aus wirtschaftlichen Interessen, ideologischen Glaubenshaltungen und psychologischen Bedürfnissen – wahrzunehmen bereit sind. Wir nehmen also normalerweise nur Klischees wahr. Wenn unsere sensomotorischen Schemata blockiert sind oder zerbrechen, kann jedoch ein anderer Bildtypus auftauchen: das rein optisch-akustische Bild, das nur Bild ist, ohne Metapher zu sein, [...] buchstäblich, nicht metaphorisch.⁶⁸

Konkret sieht Deleuze das *Zeit-Bild* ab dem Neorealismus aufkommen – es sei ein Kino der rein optisch-akustischen Situationen, die nicht mehr durch Aktionen miteinander verkettet sind,⁶⁹ es ist gekennzeichnet durch eine „Lockerung der sensomotorischen Zusammenhänge“⁷⁰ (also der reagierenden Aktion) und rein durch die Sinne geprägt.⁷¹ Sowenig die Bilder untereinander durch Aktionen verkettet sind, so wenig sind sie mit etwas außerhalb des Bildes verbunden. Eine Figur reagiert nicht auf die Situation in der sie ist, sie kann nicht mehr reagieren, da die Situation ihre Fähigkeit zu handeln übersteigt. Und das Bild verweist auf keine Gegenstände außerhalb des Bildes, ist also keine Beschreibung von etwas Außerfilmischem, sondern die (filmische) Beschreibung ersetzt den Gegenstand. Es geht sowohl in *Differenz und Wiederholung* sowie im *Zeit-Bild* um ein Denken, das sich aus einem Netz aus Analogien, Identitäten und einem Bedürfnis zur Reaktion gelöst hat und sich dem Begriffslosen zuwendet – im *Zeit-Bild* findet sich hierfür der Begriff des Visionärs, was bereits eine Zukunfts-Konnotation verrät, die, wie wir sehen werden, in *Differenz und Wiederholung* die reine Bejahung eines Zukunftszufalls darstellt.

Mittels des Films *8* wird deutlich, inwiefern *Zeit-Bilder* eine gewöhnliche Vorstellung von Zeit, die sich gemeinhin Handlungen unterordnet, konterkarieren und was dieser, wie Deleuze es nennt, Bruch für das Denken bedeuten kann. Der 16mm-Film *8* von Ulla von Brandenburg aus 2007 ist Teil einer Rauminstallation, bestehend aus bunten, von der Decke abgehängten Stoffbahnen, durch die man sich wie durch ein Gewirr aus Gängen bewegen kann (siehe Abbildungen 11- 13 und 15 - 35) Im zentralen, durch die Stoffbahnen eingerahmten Raum wird der S/W Film auf eine der Bahnen projiziert und zeigt eine ungeschnittene Kamerafahrt durch ein barockes Schloss (Château de Chamarande, Frankreich) in der man insgesamt 12 Figuren(-gruppen) begegnet, die, bis auf eine Ausnahme, im Sinne eines *tableau vivant* unbewegt sind, also weder aufeinander noch auf den Raum reagieren und eine Vielzahl an (kunst bzw. kultur-)historischen und mythologischen Symbolen, Posen und Metaphern

⁶⁸ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 35

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 17

⁷⁰ Ebd., S. 14

⁷¹ Vgl. ebd., S. 15

zeigen. Die Kamerafahrt bewegt sich in ‚8er-Schleife‘ durch das Schloss, wobei ein Zyklus acht Minuten dauert: Der Zyklus beginnt mit einer Nahaufnahme eines Gemäldes, die ein Detail eines Genrebildes zeigt (siehe Abbildung 14). Zu sehen sind zwei Angler im Park eines in der Ferne erkennbaren Schlosses. Langsam wird ein immer größerer Ausschnitt des Bildes sichtbar, bis nach ca. 30 Sekunden das gesamte Gemälde mit Rahmen an der Wand zu sehen ist – es zeigt eine idealisierte Außenansicht des Schlosses, in dem sich das Bild befindet (Hubert Robert, Ansicht des Château de Chamarande, 1780, siehe Abbildung 14). Die Nahaufnahme des Gemäldes ist die einzige Szene, in der die Kamera für einen Moment verharnt. Von hier ausgehend ist die Kamera in steter, sich vortastender Bewegung und kontrastiert somit die unbewegten Figuren, welchen die Kamera auf ihrer Fahrt, die nach acht Minuten wieder bei dem Gemälde enden wird, begegnet. Die Räume des Schlosses sind unmöbliert, die Figuren schlicht gekleidet und mittleren Alters. Im Schrittempo bewegt sich die Kamera durch die Räume des Schlosses und begegnet nach ihrem ersten Schwenk einer Frau, die vor einer verglasten Türe mit Blick nach draußen steht. An ihr vorbeigehend fällt der Blick bereits auf eine große Halle, ähnlich einer Vierung, in der ein Mann an einen Durchgang zum nächsten Raum gelehnt ist und ein weißes Möbiusband zwischen seinen Händen gespannt hält. Im selben Raum begegnet man einer weiteren Figur, die vor einem Karmin mit dem Rücken zu einem Spiegel steht und die Geste des *trompe l’oile* zeigt. Und so bewegt sich die Kamera durch die Räume, an Personen und Gruppen vorbei, die fast alle unbewegt in ihrer Situation verharren, bis auf einen Mann, der alleine in einem Raum auf einem Holzstuhl sitzt. Auf seinem zurückgelehnten Kopf liegt ein dunkles, seidenes Tuch, das sich durch seinen Atem bewegt. Die größte Personengruppe, die man im letzten Drittel des Films antrifft, sitzt auf in Reihen aufgestellten Klappstühlen, einem Mann zugewandt, der auf einem Bett liegt. Ähnlich einer Totenwache stehen weitere Figuren um das Bett und betrachten den Mann, bei dem man nicht sagen kann, ob er noch lebt, oder schon tot ist. Der Film endet nach einigen weiteren Räumen wieder bei dem Gemälde, das er in sich langsam nähernder Aufnahme bildfüllend zeigt. Der Film suggeriert durch die immer wiederkehrende Aneinanderreihung der Figurengruppen einen allen gemeinsamen Sinn zu generieren, der sich jedoch nie einstellt. Durch den Loop werden die Figuren im Immergleichen festgehalten, das umso eigenartiger wirkt, je länger sie in diesem nur latent Sinn-generierenden Zustand gehalten werden. Die Stillstellung der Figuren ist dabei die kleinstmögliche Wiederholung in der ein Moment in seiner immer gleichen Form wiederkehrt, eingespannt in den Loop des Films. Es wirkt, als wäre die Zeit in diesem Kreislauf gefangen – jedes Werden ist in einem Kreis unmöglich. Der Loop ist wie die bildlichste Form eines auf Analogie beruhenden

Systems, denn in ihm steht jeder Kader in einem vergleichbaren, wiederholbaren Verhältnis zu jedem anderen. Auch die Zeit bleibt in diesem immergleichen Kreis eingeschlossen, als vorhersehbare und wiederkehrende. Die Kamerafahrt durch das Schloss ist wie eine zeitliche Kette, auf der die Figurengruppen aufgereiht nebeneinander stehen. Sie ist wie ein langes UND, das die Gruppen verbindet, aber nicht um sie einer gemeinsamen Bedeutung unterzuordnen – das UND steht zwischen den Figurengruppen wie ein Leerzeichen zwischen Wörtern. Der Loop ist ein in sich geschlossenes System, in das nichts eindringt und aus dem nichts entweichen kann – in 8 bleibt jedoch keine allem gemeinsame Bedeutung, die als Verbindungsglied dient, sondern lediglich dieses zeitliche UND, das somit genauso verbindend wie trennend wirkt. In 8 ist der damit äußerlich geschlossene Loop durchbrochen, denn in dem Bereich des UND entstehen Leerstellen, die den Kreis des Loops brüchig erscheinen lassen. Auf der materiellen Ebene der Filmkader zeigt der Film zwar immer die gleichen Bilder, zwischen ihnen bahnt sich jedoch etwas Unrepräsentierbares seinen Weg. Diedrich Diedrichsen schlägt in einem Vortrag aus dem Jahr 2012 vor, Loop als Wiederkehr des Immergleichen nicht von außen, sondern aus der Perspektive des Loops selbst zu betrachten – der Loop gäbe durch seine gewissenhafte Stabilität Anlass dazu, diese für einen Moment zu verlassen und den Fokus in Differenz zum Immergleichen auf das Wandelbare außerhalb des Loops zu verlegen; „der Loop erlaubt mir [als das Außen des Loops, JH] die Veränderung, die Flucht, die Instabilität weil er ja selbst schon stabil ist.“⁷² In 8 findet sich das Wandelbare, so die momentane These, jedoch nicht nur außerhalb des Loops, also bei dem Rezipienten/der Rezipientin, sondern dringt im Bereich des UND selbst in den Loop ein – „im Kopf des Zuschauers ereignet sich nichts, was nicht von der Eigenschaft des Bildes herrührt“⁷³, schreibt Deleuze im *Zeit-Bild*. Unter dem Titel *Das Unerträgliche und die Hellsicht* konstatiert er: „Das Wichtige ist dabei stets, daß die Figuren oder der Zuschauer – aber auch beide zusammen – zu Visionären werden. Die rein optische und akustische Situation evoziert eine Funktion der Hellsicht, die zugleich Phantasie und Konstativum, Kritik und Anteilnahme ist.“⁷⁴ Es geht hierbei um Situationen, in denen die Figuren nicht mehr handeln oder reagieren um damit, wie Deleuze hier annimmt, Situationen schärfer wahrnehmen zu können – nicht mehr abgelenkt durch eine mögliche Handlung. Aber es scheint um deutlich mehr zu gehen, als ‚nur‘ die eigene momentane Situation zu sehen. In rein optisch-akustischen Situationen, in denen die Bilder nicht mehr durch die Reaktion der

⁷² Diedrichsen, Diedrich, Gespräch mit Rainald Goetz, Aufzeichnung der Mosse-Lecture vom 03.05.2012 in der Humboldt-Universität zu Berlin

⁷³ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 139

⁷⁴ Ebd., S. 33

Figuren verbunden sind, bahnt sich etwas zwischen den Bildern seinen Weg, wie in 8, in dem zwischen die Figuren etwas Begriffloses eindringen. Für ein schöpferisches Denken bedeutet dies, dass in ein geschlossenes, stabiles System etwas ‚Unvordenkliches‘ einzudringen vermag, das den Kreis brüchig werden lässt. Es ist sowohl im *Zeit-Bild* als auch in *Differenz und Wiederholung* die Zeit in Reinform, die sich eingeschlossen in einem Kreis ihren Weg an Bruchstellen in den Zirkel bahnt und damit das Denken (oder im Kino das Kino-Denken) mit Ungedachtem konfrontiert.

III/I Zeitsynthesen

In *Differenz und Wiederholung* ist eine dritte Komponente nicht minder zentral als die zwei titelgebenden Begriffe – die Zeit, oder, so Mirjam Schaub: „Zeit ist der Inbegriff von *Differenz und Wiederholung*.“⁷⁵ Alles, auch das Denken, spielt sich in der Zeit ab und Denken bringt sie darüber hinaus auch hervor; will man verstehen, wie sich Denken ereignet, muss man, so Deleuze, mit der Größe der Zeit rechnen. Methodisch ist *Differenz und Wiederholung* mit dem von Deleuze entwickelten Begriff des *transzendentalen Empirismus* zu beschreiben, denn, so Deleuze, „der transzendente Empirismus ist [...] das einzige Mittel dafür, das Transzendente nicht von den Gestalten des Empirischen abzupausen.“⁷⁶ Der Begriff verbindet zwei vormals getrennte Welten, um ihrer Verbindung und gegenseitige Konstitution Rechnung tragen zu können. Und mit Žižek lässt sich als Fußnote anfügen, dass „die paradoxe Verkopplung von Gegensätzen (transzendental *und* empirisch) [...] auf ein Feld der Erfahrung jenseits (oder vielmehr unterhalb) der Erfahrung der konstituierten/wahrgenommenen Realität [verweist].“⁷⁷ Die Frage nach einem reinen Begriff von Differenz ist eine nach der transzendentalen Beschaffenheit der Welt – Zugriff auf diese habe man allein durch eine transzendente Sinnlichkeit, die eine unmittelbare Begegnung mit der Intensität als reine Differenz ermöglicht. Um auf diese unmittelbare Begegnung überhaupt Zugriff zu haben, scheint Deleuze eine ähnliche Voraussetzung zu postulieren, wie Kant für die Möglichkeit von Wissen. Um über Wissen verfügen zu können, muss nach Kant eine Synthese das Zusammenfließen unterschiedlicher Konzepte/Bereiche gewährleisten, die diese Teile zu einer Einheit zusammenfasst und so als Wissen erst zugänglich macht.⁷⁸ Kant

⁷⁵ Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit als Ereignisphilosophie*, München: Fink 2003, S. 243

⁷⁶ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 187

⁷⁷ Žižek, Slavoj, *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 15

⁷⁸ Vgl. Somers-Hall, *Deleuze's Difference and repetition*, S. 58

unterscheidet hierbei zwischen einem (passiv) Gegebenen, das in einer dreifachen aktiven und bewussten Synthese vereint wird.⁷⁹ „Kant’s claim will be that wherever we find synthesis, we need to presuppose a subject that is responsible for that synthesis, as well as an object to be synthesised.“⁸⁰ Wie Henry Sommer-Hall schreibt, ist eine der zentralen Fragen in *Differenz und Wiederholung*, ob Erfahrung bzw. unmittelbare Begegnung mit dem Sinnlichen auch ohne ein aktives Zutun eines (somit vorgängigen) Subjekts denkbar ist. Deleuze entwickelt in *Differenz und Wiederholung* in Anlehnung an Kants Synthesen, die er als aktive Synthesen bezeichnet, drei passive Synthesen, die das bei Kant synthetisierende Subjekt erst konstituieren.⁸¹ Das Kapitel in *Differenz und Wiederholung* über Wiederholung gliedert sich demnach in eine Abhandlung über jeweils eine der drei Synthesen. Diese drei Synthesen konstituieren das Subjekt, das bei Kant für die drei aktiven Synthesen als Wissensgenerierung verantwortlich ist. Grundelement aller drei passiven Synthesen ist die Zeit – die erste und zweite Synthese sind dabei Modalitäten der Zeit, die in der dritten, alles begründenden Synthese als reine Form der Zeit auftaucht.⁸² Ausgangspunkt jeden Denkens ist für Deleuze transzendente Sinnlichkeit, also das, was nicht gedacht werden kann und zugleich gedacht werden muss, die immer auch eine zeitliche Komponente mit sich bringt. Der sinnliche Eindruck trifft auf die erste Synthese als Einbildungskraft, die sich im Fall von (zu) starken Eindrücken zu „einem transzendentalen Gebrauch erhebt“⁸³ – die ihre Grenze überschreitet um zu imaginieren, was empirisch das „Nicht-Imaginierbare“ ist.⁸⁴ Auch die zweite Synthese (als Gedächtnis) kann durch eine so starke Begegnung ihre eigene Grenze überschreiten – was „das Unvordenkliche eines transzendentalen Gedächtnisses ausmacht.“⁸⁵ Im Durchgang durch die erste und zweite Synthese und deren Überschreitung findet eine Begegnung mit der leeren Form der Zeit als dritte Synthese statt – ihr gilt das eigentliche Interesse in *Differenz und Wiederholung*, denn in ihr stößt man auf den *Ungrund* allen Denkens, auf die reine Differenz in Form der ewigen Wiederkehr. Erste und zweite Synthese sind demnach empirische Synthesen, die durch ihren transzendentalen Gebrauch den Durchgang zum Denken markieren. Die erste Synthese findet daher auch nicht Eingang ins *Zeit-Bild*, da der Film sich als Medium nicht über eine kontrahierende Einbildungskraft konstituiert – erst in der zweiten Synthese, die nicht mehr rein für eine potentielle Handlung abläuft, rückt das Kino-Denken

⁷⁹ Vgl. ebd. 61f.

⁸⁰ Ebd., S. 56

⁸¹ Vgl. ebd., S. 56

⁸² Vgl. ebd., S. 75

⁸³ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 187

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 187

⁸⁵ Ebd., S. 188

näher an den von Deleuze untersuchten Begriff von Denken. Ausgangspunkt für Denken ist stets, wie Deleuze betont, eine sinnliche Erfahrung:

Und das ist das Wichtigste: Von der Sinnlichkeit zur Einbildungskraft, von der Einbildungskraft zum Gedächtnis, vom Gedächtnis zum Denken – wenn jedes gesonderte Vermögen dem anderen die Gewalt überträgt, die es an seine eigene Grenze treibt – erweckt jedesmal eine freie Gestalt der Differenz das Vermögen, erweckt sie es als das Differente dieser Differenz.⁸⁶

Für Deleuze ist dabei entscheidend, dass es sich in den passiven Synthesen um unwillkürliche Anwendungen handelt, die er bewusst der willkürlichen, empirischen Anwendung bei Kant gegenüberstellt.⁸⁷ Schaub bringt hierzu auf den Punkt, was in *Differenz und Wiederholung* nur zwischen den Zeilen zu finden ist: „In der Perspektive von *Differenz und Wiederholung* erscheint Zeit zunächst als etwas vom Bewusstsein [...] Produziertes, zugleich aber als etwas, daß Bewußtsein als Ich-Bewußtsein zu produzieren und [...] wiederum zu zerstören vermag.“⁸⁸ Und weiter schreibt sie: „Auf der Grundlage seiner Synthesen verdreifacht er jeden einzelnen Modus und verleiht so den jeweils anderen beiden Extensionen neuen Sinn. [...] Deleuze projiziert drei unterschiedliche Synthesen, die drei verschiedene Modelle von Zeitlichkeit vorstellen.“⁸⁹ Der Begriff der Synthese weist darauf hin, dass es sich jeweils nicht um einen Aspekt der Zeit handelt, sondern um die Gesamtheit der Zeit, also Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.⁹⁰ In einer scheinbar unausweichlichen Folgerung verknüpft Deleuze jede dieser Synthesen mit einem Wiederholungsmodus – und macht damit evident, dass Wiederholung als Bewegungsbegriff unumgänglich ist und legt einen positiven Begriff von Wiederholung am Ende des Kapitels vor. Deleuze steigt mit der Synthese der Gegenwart – der Einbildungskraft – in das Kapitel über Wiederholung ein; sie generiert Gegenwartserleben und Augenblickserfahrung und ist damit die erste Ebene der Zeiterfahrung.

III/ II Die Synthese der Gegenwart

Die erste Synthese, die dem Vermögen der Einbildungskraft zugerechnet wird, ermöglicht also ein Gegenwartserleben, dass sich aus der Synthese aller drei Zeitmodi ergibt, Vergangenheit und Zukunft sind Aspekte der Gegenwart. Darüber hinaus ist jede Synthese mit einer ihr eigenen Wiederholung verbunden, die, vereinfacht gesagt, die Bewegung der

⁸⁶ Ebd., S. 189

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 189

⁸⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 242

⁸⁹ Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland*, S. 210

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 209

jeweiligen Synthese beschreibt. Daher kann Schaub anknüpfend an das oben angeführte Zitat fortfahren: „Deleuze projiziert drei unterschiedliche Synthesen, die drei verschiedene Modelle von Zeitlichkeit vorstellen, [...] um die ‚Wiederholung für sich‘ *multiple* zu beglaubigen; und zwar als ein (gegenwärtig) ‚Wiederholendes‘, eine (vergangene) Wiederholung und ein (zukünftig) ‚Wiederholtes‘.“⁹¹ Die erste Wiederholung, die Deleuze beschreibt, steht in enger Verbindung zur ersten Synthese der Zeit, die basierend auf David Hume eine Synthese der Gewohnheit ist. Hume entgegnet den Rationalisten, dass es kein transzendentes Subjekt, das mit a priori Kategorien ausgestattet sei, gebe, sondern dass sich das Subjekt durch Gewohnheit konstituiere, die nach den drei Prinzipien Kausalität, Kontinuität und Endlichkeit gebildet werden. Indem Deleuze mit Hume in die Abhandlung der Synthesen einsteigt, bejaht er gleichzeitig eine Subjektconstitution, die auf nichts Vorgängigem, keinem a priori beruht, sondern sich erst mit den Eindrücken und ihrer Ordnung ergibt. Hume konstatiert ein Subjekt, das sich aus Gewohnheit konstituiert – diese Gewohnheit wird durch die drei genannten Prinzipien generiert. Kausalität impliziert bei Hume, dass nicht jede Vorstellung notwendig auf Eindrücke rückführbar sein muss – man könne sich auch etwas vorstellen, das einer kausalen Notwendigkeit widerspreche. Man behaupte also immer mehr, als man wisse und überschreite so das Ordnungsprinzip. Dieses Ordnungsprinzip besagt vorerst, dass die Flut an Eindrücken mittels Kausalität, Kontinuität und Endlichkeit geordnet wird und so Wissen generiert wird, das sich auf Grund des Vorstellungsvermögens aber potentiell selbst überschreiten kann. Konkret handelt Deleuze Humes Gedanken der Synthese der Gewohnheit am Beispiel von Regelmäßigkeiten bzw. Wiederholung ab. Nach Hume ändere die Wiederholung nichts an dem sich wiederholenden Objekt, sondern sie ändere lediglich etwas im betrachtenden Geist. Das bedeutet, dass bei einer Wiederholung, die aus AB besteht immer nur AB anwesend ist, auch wenn die Reihe aus AB AB AB AB AB besteht. Die Wiederholung spielt sich also nicht in AB sondern zwischen AB AB ab und ist damit nicht im Objekt selbst und kann daher auch nichts an diesem ändern. Einzig der betrachtende Geist wird der Wiederholung gewahr (Hume nennt das die Einbildungskraft).⁹² Es handelt sich aber hier noch nicht um ein reflexives Gedächtnis, sondern um passive Betrachtung – die sich im Geist ohne Subjektbegriff abspielt. Der betrachtende Geist speichert einerseits das vergangene AB so intensiv ab, dass, wenn das folgende AB erscheint, er das vorherige immer noch präsent hat und sich für ihn eine Wiederholung von AB AB zeigen kann. Darüber hinaus kann er, wenn er bereits AB AB AB

⁹¹ Ebd., S. 210

⁹² Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 99

AB etc. gesehen hat, AB als zu Erwartendes annehmen. Das alles geschieht jeweils in der Gegenwart in der AB erscheint – in der Gegenwart entsteht die Wiederholung mit den gewesenen AB's genauso wie mit den zu erwartenden AB's. Passiv ist diese Synthese, weil es dazu noch keiner reflexiven Tätigkeit bedarf. Mit Bergson ist diese passive Synthese als Dauer zu verstehen, denn sie ist ein innerer Eindruck ohne jede Erinnerung und ohne besondere Unterbrechungen oder Punkte.⁹³ Deleuze nennt diese erste Synthese der Zeit *Synthese der Gegenwart*; Vergangenheit und Zukunft sind in ihr lediglich Dimensionen der Gegenwart⁹⁴ – die Vergangenheit wird in der Gegenwarts-AB als Erwartung der Zukunft-AB synthetisiert. Die Synthese hat ihren Wirkungsort in der Gegenwart. In dieser ersten Wiederholung, die sich hinsichtlich des Zentrums *Gegenwart* abspielt, verschmelzen Vergangenheit (als fixierter Eindruck) und Zukunft (als Erwartung) – zentral ist der Moment der Gegenwart, hinsichtlich dessen Vergangenheit und Zukunft konsultiert werden. Mit Deleuze:

Diese Synthese zieht die unabhängigen sukzessiven Augenblicke jeweils ineinander zusammen. Sie bildet damit die gelebte Gegenwart. [...] Sie ist es, der Vergangenheit und Zukunft zukommen: die Vergangenheit in dem Maße, wie die vorangehenden Augenblicke in der Kontraktion festgehalten werden; die Zukunft, weil die Erwartung Antizipation in ebendieser Kontraktion ist. Vergangenheit und Zukunft bezeichnen keine Augenblicke, [...] sondern Dimensionen der Gegenwart selbst, sofern sie Augenblicke kontrahiert.⁹⁵

Diese passive Synthese beruht auf Gewohnheit, die durch Kontraktion in der Betrachtung und Rezeptivität hergestellt wird und „geht jedem Gedächtnis und jeder Reflexion voraus.“⁹⁶ Sie ist lebendige Gegenwart oder Dauer, die erst im Gedächtnis reflektiert wird.⁹⁷ In dieser ersten Synthese ist alles Betrachtung und die Betrachtung basiert auf Kontraktion. Man ist geneigt, der Betrachtung eine aktive Synthese zu unterstellen, denn wenn der Betrachtung der Wiederholung Differenzen entlockt werden können, müsse sie auch zu reflektieren vermögen. Deleuze's Lösung liegt, mit Rekurs auf Hume und Bergson, eben im Phänomen der Gewohnheit. Am Beispiel einer tickenden Uhr wird dies offenbar: Sowohl das einzelne *Tick* kann als Eindruck erscheinen, als auch das zusammengezogene *Tick-Tack*. Die Gewohnheit generiert jeweils eine in der Zukunft liegende Erwartung. Wird diese Erwartung gestört, tritt eine Differenz auf, noch ganz ohne ein Gedächtnis, sondern nur mittels der Gewohnheit. Aus

⁹³ Vgl. ebd., S. 100 ff.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 107

⁹⁵ Ebd., S. 100

⁹⁶ Ebd. S. 100

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 101

diesem Grund ist die erste passive Synthese der Zeit so eng mit der Gewohnheit verwoben, da die Gewohnheit dem betrachtenden Geist in reiner Passivität und Zeitvergessenheit ermöglicht, Differenzen zwischen Wiederholungen zu erkennen. „Indem wir kontrahieren, sind wir Gewohnheit, zugleich aber kontrahieren wir durch Betrachtung.“⁹⁸ Für einen kurzen Moment dehnt Deleuze diese erste Synthese auf den Körper aus und schreibt: „Man muß dem Herz, den Muskeln, den Nerven, den Zellen eine Seele zuschreiben, allerdings eine betrachtende Seele, deren ganze Rolle in der Annahme von Gewohnheiten [...] besteht.“⁹⁹ Diese Ausweitung ist hilfreich um zu verstehen, was es mit der Betrachtung, die dennoch passiv bleibt, auf sich hat. Und weiter: „Wir betrachten nicht uns selbst, aber wir existieren nur als Betrachtende, d.h. indem wir kontrahieren, woraus wir hervorgehen.“¹⁰⁰ Das Subjekt ist bei Hume Resultat der Synthese der Gewohnheit, nicht wie bei Kant, bei dem das Subjekt vorgängig zu jeder Synthese ist. Die gewohnheitsbestimmende Gewissheit in der Gegenwart reicht aus, zu wissen was war und kommt. Ingo Zechner spitzt die erste, an Hume angelehnte Synthese wie folgt zu: „Wenn ich eine Straße entlang fahre, erwarte ich nicht, dass sie ohne Vorwarnung plötzlich zu Ende ist. Ich erwarte nicht einmal, dass sie weitergeht. Ich verlasse mich darauf.“¹⁰¹ Das Wesentliche ist nun, dass Deleuze mittels der ersten Synthese und Wiederholung jenen Prozess, wie eine Differenz zwischen Wiederholungen wahrgenommen werden kann, beschreibbar macht. Die Wiederholungen werden andauernd zusammengezogen, womit erstmals überhaupt Aussagen über mehr als nur eine momentane Erscheinung (AB) gemacht werden können. Insofern man von der Gegenwart aus Zukunftserwartungen generiert, die auf Vorstellung basieren, überschreitet sich die Ordnung potentiell stets selbst. Die erste Synthese beschreibt vorerst eine auf Gewohnheit basierende Ordnung. Die Synthese der Gegenwart ist jedoch innerzeitlich und damit vorübergehend – Deleuze räumt ein, dass man durchaus eine immerwährende Gegenwart ersinnen könnte. Man müsste nur die Betrachtung, also die passive Synthese, auf die Unendlichkeit der Abfolge von Augenblicken ausdehnen, dann würde die Gegenwart nicht vorübergehen, sondern stets als Ganzes gegeben sein. Doch, so hält er diesem Gedankenspiel entgegen, gäbe es kein Vermögen, dass diese Betrachtung gewährleisten könne, denn wie wir gesehen haben, kontrahiert die passive Betrachtung stetig und verleiht den so zusammengezogenen Augenblicken eine Dauer. Die Kontraktion versorgt den Geist mit Zeit, wie das Herz den Körper mit Blut versorgt. Diese passive Synthese läuft ohne bewusstes Zutun ab; man wird

⁹⁸ Ebd., S. 104

⁹⁹ Ebd., S. 104

¹⁰⁰ Ebd., S. 104

¹⁰¹ Zechner, *Der Gesang des Werdens*, S. 67

ihr nur gewahr, wenn sie unterbrochen wird (Deleuze führt hier Müdigkeit an). Eine der wesentlichsten Eigenschaften dieser Synthese ist, dass sie zeitvergessen ist – sie hat, wie Bergsons Dauer, keinen Anfang und kein Ende – sie läuft ab und kann daher nicht schon die Zeit *an sich* sein. Bevor Deleuze zur zweiten Synthese der Zeit übergeht, resümiert er mit Hume über Wiederholung und kommt zu dem Schluss, dass eine Wiederholung bereits hier drei Instanzen benötige – das Wiederholende, eine passive Synthese, von der aus sich wiederum eine aktive Synthese bilden kann:

Die Konstitution der Wiederholung impliziert bereits drei Instanzen: Jenes Ansich, das sie [die Wiederholung, JH] im Udenkbaren belässt oder sie in dem Maße auflöst, wie sie sich bildet; das Fürsich der passiven Synthese; und auf diese gegründet die reflektierende Repräsentation eines „Füruns“ in den aktiven Synthesen.¹⁰²

Das *Fürsich* ergibt sich durch Kontraktion in der ersten Synthese, in der Fälle zu einem Eindruck zusammengezogen werden. Das *Füruns* macht die Notwendigkeit eines Gedächtnisses offensichtlich, das es benötigt, um mittels Reflexion zwischen geschiedenen Fällen unterscheiden zu können. Die aktive Synthese als Gedächtnis stützt sich auf die passive Synthese der Einbildungskraft, die sie überlagert, ihre Notwendigkeit aber nicht kaschieren kann. Durch eine innere Betrachtung dieser zusammengezogenen Wiederholungen im Gedächtnis kann die Differenz zwischen den Wiederholungen zu Tage treten. Diese Wiederholung bleibt jedoch eine nackte Wiederholung, ein Loop. Denn als Wiederholung kann nur das deklariert werden, das in einem Ähnlichkeitsverhältnis zu einem Anderen steht. In der aktiven Synthese der Gegenwart wird Differenz durch einen Analogieschluss erfasst, wohingegen in der passiven Synthese Differenz wie der Blitz am Himmel auftritt. Wesentlich für die erste passive Synthese ist aber, dass die Gegenwart vorübergehen muss,¹⁰³ um zwischen geschiedenen Fällen Differenzen erkennen zu können – dass die Zeit vorübergeht, vermittelt also bereits die erste Synthese. Marc Rölli schreibt hierzu: „Dieses ‚Vorübergehen‘ – ein Geschehen, das zum Phänomen der Zeit hinzugehört – verlangt somit nach einer Fortbestimmung der Zeit, die als ‚lebendige Gegenwart‘ noch nicht zureichend beschrieben ist.“¹⁰⁴ Dass die Zeit vorübergeht, kann in der ersten Synthese zwar wahrgenommen werden, aber weder können die vergangenen Fälle aufgehoben werden, noch ist klar, warum die Zeit vorübergeht. Diesen Zusammenhang legt Deleuze sowohl in *Differenz und Wiederholung* als auch im *Zeit-Bild* dar, wobei er in letzterem dank des Rekurses auf das Kino eine plastischere

¹⁰² Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 101

¹⁰³ Vgl. Rölli, Marc, *Phänomenologie der ewigen Wiederkehr*. Deleuze liest Nietzsche, deleuze international 2003. 10f.

¹⁰⁴ Ebd., S. 11

Beschreibung findet. Deleuze beginnt seine Ausführungen zu sogenannten *Zeitkristallen* als Bild für Zeit mit dem Satz: „Ein Film präsentiert nicht nur Bilder, er umgibt sie auch mit einer Welt“¹⁰⁵ – genauso wie das Gegenwartserleben immer von einer Welt umgeben ist und nicht nur für sich steht; die gegenwärtig erscheinenden Bilder nennt Deleuze im *Zeit-Bild* das Aktuelle und die sie umgebende Welt das Virtuelle. Das virtuelle Bild umgibt das aktuelle, es bildet sich ein Amalgam, in dem die beiden Teile jedoch klar voneinander geschieden sind (wie zwei chemische Stoffe, die eine Verbindung zu einem Stoff bilden, jedoch immer noch als Teilchen klar voneinander geschieden sind). Mit Bergson entwickelt er also folgende Annahme: Das, was aktuell ist, ist gegenwärtig. Und gegenwärtig ist es nur solange, solange es nicht vergangen ist. So naheliegend dieser Satz wirkt, so grundlegend ist die in ihm enthaltene Annahme, dass die Gegenwart ständig einer neuen Platz macht, eben weil sie vergeht. Das Intervall ist dabei so klein, dass sie in dem Augenblick vergehen muss, in dem sie gegenwärtig ist, denn sonst würde sie nicht vergehen. Sie würde nicht auf etwas warten, um vergehen zu können. Daraus ergibt sich, dass die Zeit immer beides gleichzeitig sein muss, gegenwärtig und vergangen, damit sie vergehen kann.¹⁰⁶ „Wenn das gegenwärtige Bild nicht gleichzeitig schon vergangen wäre, dann würde die Gegenwart niemals vergehen. [...] Die Gegenwart ist das aktuelle Bild, und *seine* zeitgleiche Vergangenheit ist das virtuelle Bild, das Spiegelbild.“¹⁰⁷ Bergson entwickelte seine Einsicht in die Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit mittels *Déjà-vu*, auf das sich auch Deleuze im *Zeit-Bild* bezieht. Im *Déjà-vu* wird man sich der Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung und Erinnerung/Gedächtnis bewusst. Ganz gleich wodurch ein *Déjà-vu* ausgelöst wird, man erfährt in diesem Moment diese Trennung. Normalerweise nehmen wir die der Gegenwart zugewandte Seite der Zeit in der ersten Synthese wahr. Im *Déjà-vu* wechseln wir in den Modus der reinen Erinnerung, der in jedem Augenblick immer gleichzeitig mit der Gegenwartswahrnehmung abläuft und die noch folgende zweite Synthese der Zeit darstellt. Jeder Augenblick geschieht sozusagen gespalten, einmal im Modus der Vergangenheit, und einmal im Modus der vorübergehenden Gegenwart. Im *Déjà-vu* wird die Aufteilung in ein aktuelles und ein virtuelles Element evident und nachvollziehbar. Ein Moment (oder auch mehrere) bekommt die Merkmale der Vergangenheit und man glaubt, diesen Moment schon erlebt zu haben. Damit bewegt sich Deleuze in *Differenz und Wiederholung* von der ersten zur zweiten Synthese, die gleich auf zwei Arten zusammenhängen: Einerseits wird die zweite Synthese zum Grund, weshalb die Gegenwart überhaupt vergeht, und zweitens verwies bereits

¹⁰⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 95

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 108 ff.

¹⁰⁷ Ebd., S. 109

die erste Synthese auf ein Gedächtnis, in dem die kontrahierten Fälle in zeitlicher Abhängigkeit erinnernd unterschieden werden können. Mirjam Schaub weist darauf hin, dass die erste Synthese scheinbar nicht voraussetzungslos arbeiten kann, denn die Leistung des Gedächtnisses bestehe darin, „die mangelnde Kontraktionskraft der ersten Synthese dadurch zu kompensieren, daß es die Augenblicke in einem neuen Simultanraum aufhebt, der ihnen virtuelle Kopräsenz verleiht.“¹⁰⁸ Und einige Seiten später fügt sie hinzu: „Die erste Synthese ermöglicht Zeit als ‚gegenwärtige‘ und ‚existierende‘ nur als ‚zeitvergessene‘; sie kann sie aber nicht durch sich selbst begründen.“¹⁰⁹

In Hinblick auf 8 ist die passive Synthese der Gewohnheit mit Blick auf den Rezipienten/die Rezipientin vorzustellen als die schlichte gewohnheitsmäßige Erwartung, dass der Film ohne Unterbrechung abläuft. Weder überrascht das Auftauchen immer neuer Bilder noch die Tatsache, dass bewegte Bilder vor mir ablaufen. Ich weiß aus der unmittelbaren Vergangenheit, dass der Film abläuft und ich erwarte, dass das so bleibt. Die Synthese der Gewohnheit läuft sozusagen im Hintergrund ab und ermöglicht uns, uns auf aktive Synthesen (wie beispielsweise das Gezeigte im Film) zu konzentrieren. Würde der Film reißen, würde die passive Synthese gestört werden und noch vor jeder bewussten Reflexion über den Filmriss wäre klar, dass sich etwas ‚Außergewöhnliches‘ ereignet hat. Das wäre eine Möglichkeit, die erste Synthese der Zeit auf der Rezeptionsebene von 8 zu verdeutlichen. In 8 sind die stillgestellten Figuren hingegen fern von jeder Handlung – auf einer narrativen Ebene könnte man meinen, dass ihre Kontraktion unterbrochen wurde und sie in dem Moment der Unterbrechung stillgestellt und eingefangen wurden. Der Moment, in dem sie aufgehört haben zu handeln, wiederholt sich unaufhörlich, also wäre die gewohnheitsmäßige Handlung unterbrochen. Eine so starke Unterbrechung der ersten passiven Synthese kann sich durch den Einbruch der reinen Vergangenheit ergeben: „Von der Sinnlichkeit zur Einbildungskraft [erste Synthese], von der Einbildungskraft zum Gedächtnis“...

¹⁰⁸ Schaub, *Deleuze im Wunderland*, S. 208

¹⁰⁹ Ebd., S. 214

III/ III Die Synthese der Vergangenheit

*Nun aber, da der anästhetisierende Einfluß der
Gewohnheit aufgehört hatte, begann ich zu
denken, zu fühlen – beides traurige Dinge...*
(Marcel Proust, Combray)

Das Gedächtnis als aktive Synthese bezieht sich auf gelebte Gegenwarten – auf die erste passive Synthese, in der ein Gegenwartserleben möglich ist und durch die die einzelnen Fälle als erlebte Gegenwarten erinnerbar sind. Der Grund, weshalb die Gegenwart jedoch vergeht, kann nicht in ihr selbst liegen, sondern bestimmt die Notwendigkeit, dass sie aus zwei Elementen besteht: Einerseits aus dem Aktuellen, das vergeht und andererseits aus dem Virtuellen, das nicht vergeht und damit gänzlich anders strukturiert zu sein scheint, als eine vergehende Zeit. Konkret geht es um die Frage, unter welcher Bedingung eine frühere Gegenwart überhaupt erinnert werden kann, d.h., warum sie vorübergeht und wo sie wieder aufzufinden ist – Deleuze‘ Antwort, die er mit Bergson entwickelt, ist die reine Vergangenheit, die immer gleichzeitig mit der Gegenwart ist. Das Gedächtnis ist damit auch zweierlei; einerseits der Ort, an dem die gewesenen Gegenwarten als vergangene gesammelt werden, die aber mit der reinen Vergangenheit immer koexistent waren – auch diese ist in dem Gedächtnis, nur dass sich diese beiden Arten der Vergangenheit in ihrer Form grundlegend unterscheiden. Die gewesenen Vergangenheiten folgen chronologisch aufeinander, die reine Vergangenheit ist immer in ihrer Gesamtheit gegeben, was bedeutet, dass mit jeder aktuellen Gegenwart die gesamte reine Vergangenheit koexistiert. Insofern der Sammlungsort die reinen Vergangenheit und die gewesenen Gegenwarten beinhaltet, ist es auch naheliegend, zwei Arten von Erinnerung zu haben: Einerseits die aktive Synthese der Erinnerung, in der man die gewesenen Gegenwarten erinnert, aber auch die passive Synthese der Vergangenheit, mittels derer man in die reine Vergangenheit hinabsteigen kann, in der alles ‚ungeschachtelt‘ koexistiert.¹¹⁰ Am Ende der ersten Synthese folgert Deleuze also: *„Es ist eine andere Zeit als diejenige gefordert, in der sich die erste Synthese der Zeit vollzieht.“*¹¹¹ Wenn er kurz darauf schreibt: *„Wir können nämlich nicht glauben, daß sich die Vergangenheit erst dann konstituiert, nachdem sie Gegenwart gewesen ist, oder weil eine*

¹¹⁰ Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 110 ff.

¹¹¹ Ebd., S. 111

neue Gegenwart erscheint“¹¹², dann scheint dieses *wir* ganz explizit Henri Bergson mit einzuschließen. Mit Bergson entwickelt Deleuze ein Gedächtnis als Grund der Zeit, das reine Vergangenheit ist, die immer *schon-da* ist aber nie gegenwärtig war – was er im *Zeit-Bild* als virtuell bezeichnet. Er expliziert die Notwendigkeit dieser zweiten passiven Synthese, die unter der ersten liegt, wie folgt (*Zeit-Bild* und *Differenz und Wiederholung* sind hier aufs Engste miteinander verbunden):

Die Gewohnheit [erste Synthese, JH] ist die Gründung der Zeit, der schwankende Boden, der von der vorübergehenden Gegenwart besetzt wird. Gerade im Vorübergehen liegt der Anspruch der Gegenwart. Was aber die Gegenwart vorübergehen läßt und Gegenwart und Gewohnheit aufeinander abstimmt, muß als Grund der Zeit bestimmt werden. Der Grund der Zeit ist das Gedächtnis.¹¹³

Die zweite Synthese beschreibt mit Bergson ein Gedächtnis, das als Grund der Zeit mit der Gegenwart koexistiert. Bergson unterscheidet zwei Formen des Gedächtnisses, ein motorisches, gewohnheitsmäßiges Erinnern und ein spontanes, unwillkürliches Erinnern. Das motorische Gedächtnis macht ein Handeln in der Gegenwart möglich – Gewohnheit ist die gedächtnisgestützte Grundlage, Handlungen ausführen zu können, ohne aktiv darüber nachdenken oder erinnern zu müssen – beispielsweise zu *wissen*, wie Fahrradfahren funktioniert. Dieses motorische Gedächtnis schlägt demnach in dieselbe Kerbe wie Humes Subjekt der Gewohnheit. Ihr Wirkungsort ist in der Gegenwart – sie allein ist der Grund weshalb bei Hume kontrahiert und bei Bergson das Gedächtnis beansprucht wird. Im Gegensatz dazu führt das spontane, unwillkürliche Gedächtnis zurück in die reine Vergangenheit und kann dort Erinnerungsbilder lokalisieren.¹¹⁴ Bergson beschreibt einen Ablauf, in dem beide Gedächtnisse zusammen wirken um einen reibungslosen Handlungsablauf zu ermöglichen. Das motorische Gedächtnis müsse beständig das spontane, erinnernde Gedächtnis zurückdrängen; gelingt es ihm nicht, verfällt man in einen traumartigen Zustand bzw. muss die Handlung unterbrechen. Das unwillkürliche Gedächtnis ist mit Deleuze eine passive Synthese, denn es ist kein Akt der willentlichen Erinnerung, sondern ein Eintauchen in die reine Vergangenheit. Am Beispiel eines Tennisaufschlags ergibt sich folgendes Bild: Der Bewegungsablauf kann einerseits nur ausgeführt werden, weil man gewohnheitsmäßig erinnert, wie es geht. Diese Gewohnheit macht es möglich, den Aufschlag durchzuführen, ohne darüber nachzudenken. Drängt sich in diesen Ablauf das

¹¹² Ebd., S. 113

¹¹³ Ebd., S. 111

¹¹⁴ Vgl. Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis*. Und andere Schriften, Frankfurt am Main: Fischer, 1964 67 ff.

spontane Erinnern, durch das man auf in der Vergangenheit situierte Erinnerungsbilder gestoßen wird, wird der Ablauf gestört – er kann nicht mehr reibungslos durchgeführt werden, da die Handlung durch Erinnerung unterbrochen wurde.¹¹⁵ Deleuze unterscheidet in *Differenz und Wiederholung* zwischen einem empirischen Gedächtnis, das etwas erinnert, das man zuvor „gesehen, gehört, [...] vorgestellt oder gedacht haben“¹¹⁶ muss und dem transzendentalen Gedächtnis, das sich auf die reine Vergangenheit bezieht: Es „erfaßt das, was beim ersten Mal, vom ersten Mal an nur erinnert werden kann: Nicht eine kontingente Vergangenheit, sondern das Sein der Vergangenheit als solcher, seit jeher vergangen.“¹¹⁷ Denn die gleichzeitig mit der Gegenwart erscheinende reine Vergangenheit ist nicht die Vergangenheit des gerade erscheinenden Moments, sondern die Vergangenheit *Ansich*, die damit auch notwendigerweise per se existiert.¹¹⁸ Der Ort der reinen Vergangenheit ist das Gedächtnis, das aber nicht individuell ist und sich nicht aus gewesenen Gegenwarten speist, sondern präexistent ist. Ingo Zechner fasst Deleuze Zugang zu Bergsons transzendentelem Gedächtnis so auf:

Bergsons Behauptung von einem ‚Weiterleben *an sich* der Vergangenheit‘ ist ebenso spekulativ wie spektakulär: nicht so sehr, weil er die Seinsweise des Erinnerbaren von der Funktion des Gehirns abzuheben versucht, sondern weil er das persönliche Gedächtnis in ein unpersönliches Gedächtnis der Welt einbettet, bei dem man sich fragt, ob *meine* Erinnerung überhaupt noch *meine Vergangenheit* evoziert, oder vielmehr die eines anderen. Man muss die Spekulation nicht teilen, um festhalten zu können: Wir wissen nicht, was unser Gedächtnis vermag.¹¹⁹

Schon in *Differenz und Wiederholung* bedient sich Deleuze Bergsons Bild des umgedrehten Kegels, um die reine Vergangenheit zu beschreiben, was jedoch im *Zeit-Bild* ausführlicher behandelt wird, da vor allem die reine Vergangenheit ein zentraler Aspekt der Zeit ist, der Eingang ins Kino des *Zeit-Bilds* findet. Die reine Vergangenheit bewahrt sich in der Zeit und ist das virtuelle Element, in das man zwangsläufig ebenso eindringt, wenn man eine Erinnerung herstellt, da unsere Erinnerung das *schon-da* der reinen Vergangenheit voraussetzt. Erinnernd dringt man also in die Zeit ein, weshalb Deleuze die Behauptung aufstellen kann: „Das Gedächtnis ist nicht in uns, wir sind es, die wir uns in einem Seins-Gedächtnis, in einem Welt-Gedächtnis bewegen.“¹²⁰ Die Vergangenheit (das Virtuelle, das *schon-da*) sei vorzustellen wie ein umgekehrter Kegel, bestehend aus Schichten, Sedimenten

¹¹⁵ Vgl. ebd. 74 f.

¹¹⁶ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 183

¹¹⁷ Ebd., S. 183

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 113f.

¹¹⁹ Zechner, *Der Gesang des Werdens*, S. 73

¹²⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132

und Regionen, in die wir erinnernd hinaufsteigen, um ein Erinnerungsbild davon zu aktualisieren. Die Spitze des Kegels ist die Gegenwart, der kleinste Kreislauf zwischen Virtuellem und Aktuellem, von dem aus erinnert wird. Der Kegel ist in Abhängigkeit von zwei verschiedenen Blickwinkeln organisiert: Aus dem Blickwinkel der aktuellen Gegenwart koexistieren alle Elemente der reinen Vergangenheit, aus dem Blickwinkel der vergangenen Gegenwarten, auf die sie verweisen, folgen die Regionen und Schichten chronologisch aufeinander, da Gegenwarten Grenzen einziehen.¹²¹ Das wird verständlich, wenn man sich dem Begriff der „Strata“¹²², also der Schichten bedient. Jede aktuelle Gegenwart bildet eine Grenze um ihr vergangenes, virtuelles Element. Doch all diese Elemente koexistieren im Kegel. „Kurz, was wir in empirischer Hinsicht als Abfolge von Gegenwarten erleben, die sich unter dem Gesichtspunkt der aktiven Synthese unterscheiden, ist zugleich *die stets anwachsende Koexistenz von Vergangenheitsschichten in der passiven Synthese*.“¹²³ „Sucht man nach einer Erinnerung, kann man die Schichten Schicht für Schicht nach der Erinnerung absuchen, also beispielsweise vom Alter bis in die Kindheit steigen. Die reine Erinnerung, ohne die Grenzen der gewesenen Gegenwart, ist jedoch grenzenlos.“¹²⁴ Alle Ebenen zusammen bilden ein Ganzes, das „durch die virtuelle Koexistenz aller ‚Kegel‘-Schnitte gebildet wird, wobei jeder einzelne Schnitt der Wiederholung aller anderen entspricht und sich von ihnen nur durch die Ordnung der Verhältnisse und die Verteilung der singulären Punkte unterscheidet.“¹²⁵ Wesentlich hierbei ist, dass die Wiederholung hier keine Wiederholung von sukzessiven, äußeren Teilen ist, sondern von Totalitäten, die auf verschiedenen Ebenen koexistieren.¹²⁶ Auf ein Leben bezogen schreibt Deleuze: „Von Gegenwarten, die aufeinanderfolgen und ein Schicksal ausdrücken, könnte man sagen, sie spielen stets dieselbe Sache, die selbe Geschichte durch, abgesehen von der Differenz der Ebene.“¹²⁷ Denn jede Gegenwart repräsentiert auch alle gewesenen und referiert so auch auf die immer schon koexistente reine Vergangenheit, die aber keine Repräsentation findet, deswegen aber nicht weniger präsent ist als die vorübergehenden Gegenwarten. In *Differenz und Wiederholung* wird eine wesentliche Eigenschaft dieses Kegels beschrieben, die im Kino-Buch keine Erwähnung findet: Es ist die Bewegung von Differenz und Wiederholung, die zwischen den Ebenen vermittelt. Und mit der Unterscheidung zwischen erster und zweiter Synthese der Zeit

¹²¹ Vgl. ebd., S. 141

¹²² Vgl. ebd., S. 153

¹²³ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 116

¹²⁴ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132f.

¹²⁵ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 269

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 357

¹²⁷ Ebd., S. 115

kann Deleuze nun auch erstmals den Unterschied zwischen nackter und bekleideter Wiederholung und ihrem Verhältnis zur Differenz explizieren: In der ersten Synthese wird die Differenz der Wiederholung entlockt, in der Wiederholung unabhängiger, sukzessiver Elemente (hier Gegenwart) muss die Differenz der Wiederholung als äußerliches Phänomen mittels Kontraktion in einem Analogieschluss entlockt werden. Der Loop kann nur durch einen von außen gesetzten Analogieschluss erkannt werden, genauso wie Differenzen zwischen den Zyklen. In der Wiederholung der zweiten Synthese, die sich zwischen Ebenen abspielt, die aber immer mit dem Ganzen koexistieren, ist auch die Differenz immer schon innerlich und muss nicht erst auf ein mehrmaliges Erscheinen eines Falls warten. Wenn das Schloss in 8 ein Kegel reiner Vergangenheit wäre, würden die aktuellen Bilder Teile dieses Ganzen wiederholen, die Figurengruppen wären jedoch immer schon per se unterschieden, gleich ob sie momentan auftauchen oder nicht – der Kamerablick aktualisiert aus einem koexistierenden Ganzen, in dem die Differenz nicht nachträglich bezüglich mehrerer Fälle entsteht, sondern immer schon per se gegeben ist, jedoch ebenso unrepräsentiert bleibt. Beide Wiederholungen bleiben im Verborgenen, da keine der beiden für sich repräsentierbar ist: Die nackte Wiederholung zeichnet sich dadurch aus, dass immer nur ein Teil gegeben ist und es einen betrachtenden Geist braucht, der die unabhängigen Teile vergleichen kann; aber die Wiederholung *an sich* ist nicht repräsentierbar. Aus diesem Grund wird die erste Wiederholung in der Repräsentation immer der Idee von Ähnlichkeiten untergeordnet. Und auch die bekleidete Wiederholung kann nur durch eine Identität oder Ähnlichkeit zwischen der aktuellen und der früheren Gegenwart repräsentiert werden, da die Wiederholung zwischen koexistierenden Ebenen der reinen Vergangenheit in ihrer Koexistenz genauso wenig repräsentierbar ist. Deshalb findet sich in *Differenz und Wiederholung* des Öfteren die Feststellung, dass Ähnlichkeit und Identität nur der äußere Schein einer tieferliegenden Bewegung sind. Die reine Vergangenheit ist, wie Mirjam Schaub anmerkt, rein überindividuell zu denken. „Sie gehört weder einem Einzelnen, noch basiert ihre Aktivität auf einer persönlichen willentlichen Anstrengung.“¹²⁸ Alles (Vergangene) koexistiert und bewahrt sich im Kegel, der die reine Vergangenheit ist. Erinnernd streift man durch die Sedimente und Schichten dieser reinen Vergangenheit, um sie im Akt der Erinnerung zu aktualisieren; so wie die Kamera durch das Schloss streift und in den unterschiedlichen Räumen (Schichten) Figuren aktualisiert. Diese reine Vergangenheit, durch die man hier streift, ist aber nicht personengebunden, sondern bildet eine Art Gedächtnis der Welt. Demnach sind die

¹²⁸ Schaub, *Deleuze im Wunderland*, S. 222

Vergangenheitsschichten zentrumslos, da sie nicht von *einer* Instanz aus gebildet werden.¹²⁹ Im *Zeit-Bild* beschreibt Deleuze mit dem ersten von drei *Zeit-Bildern* ein Einlassen auf die reine Vergangenheit, insofern der Film die Koexistenz der Vergangenheitsschichten losgelöst von jeglicher chronologischer Abfolge zeigt und sie darüber hinaus nicht mehr an eine gewesene Gegenwart bindet. Es gäbe, so Deleuze im *Zeit-Bild*, grob gesprochen drei Arten erinnernd in die reine Vergangenheit vorzudringen: Die Schichten und Segmente des Kegels, vorzustellen als ein Nebelfeld, haben alle leuchtende Punkte (die im Moment ihrer Entstehung als Markierung mit entstanden sind) – steigt man, eine Erinnerung suchend, hinab in eine Schicht, kann man entweder die gesuchte Erinnerung als leuchtenden Punkt finden und ihn als Erinnerungsbild aktualisieren, oder man findet den Punkt nicht, da einem die Schicht unzugänglich ist (Zerfall von Erinnerungen). Die dritte Möglichkeit ist die schöpferische Art zu erinnern. Man steigt hinab, von Schicht zu Schicht, und auch wenn die Schichten nicht mehr zugänglich genug sind, um ein Erinnerungsbild daraus mitzunehmen, so nimmt man doch Fragmente mit; indem man so von Schicht zu Schicht Fragmente sammelt, bildet sich ein Kontinuum aus Fragmenten, die eine eigene Schicht ergeben. Zwischen den Erinnerungsschichten der gewesenen Gegenwarten ergibt sich eine neue Schicht, eine „Schicht der Transformation“¹³⁰, die sich ebenso aus der reinen Vergangenheit speist: „Auf diese Weise gelangen wir zur achronologischen Zeit. Wir erhalten eine Schicht, die, durch alle anderen hindurch, den Verlauf der Punkte und die Entwicklung der Regionen bestimmt und fortsetzt.“¹³¹ Und so könnte man *8*, mit all seinen historischen Symbolen und Verweisen, die doch nie konkret werden, nicht nur als Kegel der reinen Erinnerung, aus dem konkrete Teile aktualisiert werden, sondern als Schicht der Transformation fassen. Deleuze beschreibt diese Schicht als traumartigen Zustand: „So gibt es [...] im Traum kein Erinnerungsbild mehr [ein aktualisiertes, an eine gewesene Gegenwart gebundenes Bild, JH], das einen besonderen Punkt einer solchen Schicht verkörpert, sondern es gibt Bilder, die sich im jeweils anderen verkörpern, während jedes auf einen Punkt einer anderen Schicht verweist.“¹³² Diese erfundene Schicht bildet eine neue Gesamtheit an nicht-lokalisierbaren Relationen,¹³³ wie die Figurengruppen in *8* nicht zur Gänze auf etwas Bestimmtes rückführbar sind. In einem Interview am 20.05.2011 meinte Ulla von Brandenburg, ihre Arbeiten speisen sich aus unterschiedlichen Jahrhunderten, aus denen sie Elemente herauslöst, die für sie von Interesse sind, um sie zu etwas Neuem zusammen zu fügen, etwas Differenziellem. „It’s more about

¹²⁹ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 156

¹³⁰ Ebd., S. 164

¹³¹ Ebd., S. 164

¹³² Ebd., S. 164

¹³³ Vgl. ebd., S. 164

being timeless [...]“¹³⁴ – es geht also darum, zwischen den Zeiten zu springen, um daraus etwas Eigenständiges zu gewinnen, das im Endeffekt nicht mehr über Referenzen (auf andere Zeiten) funktioniert, sondern zu etwas Eigenständigem wird. Insofern Filme an keine Handlungsnotwendigkeit gebunden sind, ist ihnen ein Eindringen in die reine Vergangenheit möglich, denn es gibt keine erste Synthese, die dadurch unterbrochen wird. Für das erinnernde Subjekt liegt die Sache jedoch ein wenig anders, da das unwillkürliche Erinnern als passive Synthese weder aktiv hergestellt werden kann, noch für eine Handlung nützlich ist. Ein Eintauchen in die reine Vergangenheit als koexistierende Virtualität kann nur unwillentlich passieren, weshalb der Begriff der passiven Synthese hier zum Tragen kommt. Obwohl die reine Vergangenheit für Bergson von immanenter Wichtigkeit war, scheint ihn die Frage, wie sie für uns erfahrbar werden kann, nicht sonderlich gelehrt zu haben. Deleuze führt diese Überlegung mit Marcel Proust fort, der in *À la recherche du temps perdu*¹³⁵ auf multiplem Weg dieser reinen Vergangenheit nachgeht. In diesem Zusammenhang stellt Deleuze die Frage: „[W]ie aber können wir sie für uns retten, wie in dieses Ansich eindringen, ohne sie auf die frühere Gegenwart, die sie gewesen ist, oder auf die aktuelle Gegenwart, bezüglich der sie vergangen ist, zu reduzieren. Wie läßt sie sich *für uns* retten?“¹³⁶ Ein unmittelbares Eindringen in die reine Vergangenheit sei durch die (per se unwillkürliche) Wiedererinnerung möglich. Die Thematik der Wiedererinnerung in *Combray*¹³⁷ läßt sich am vielzitierten Beispiel des Verzehrs der Madeleine darstellen. So wird die Erzählerfigur, Marcel, in einer Gegenwart durch den Geschmack einer Madeleine unwillkürlich an etwas Vergangenes erinnert – die Kindheit in Combray. Nach Deleuze geht es hierbei um zwei Reihen – um die Reihe der „früheren Gegenwart (Combray, wie es erlebt wurde) und die Reihe einer aktuellen Gegenwart“¹³⁸ (der Verzehr der Madeleine). Es gäbe gewiss Ähnlichkeiten zwischen diesen Reihen, eben das Gebäck und das Frühstück und sogar Identitäten, hier der Geschmack der Madeleine. Doch weist Deleuze darauf hin, dass das Geheimnis der durch den Verzehr ausgelösten Wiedererinnerung nicht in diesen Identitäten oder Ähnlichkeiten liegt, denn auf was Marcel gestoßen wird, ist Combray *Ansich*, also ein Gefühl von Combray, das in keiner der gewesenen Gegenwarten (als Erinnerung) wiederzufinden ist. Deleuze nennt dies das *Objekt = x*. „Nun definiert sich dieses Combray an sich aber durch seine eigene wesentliche Differenz, durch eine ‚qualitative Differenz‘, von der

¹³⁴ Brandenburg, Ulla von, Interview mit Henneke Molhoek im Rahmen der Ausstellung *La Maison* – 18.01. – 02.03.2008, Stedelijk Museum, Amsterdam 2008

¹³⁵ Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris: Delcourt, 2013

¹³⁶ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 117

¹³⁷ Proust, Marcel, *Combray*, aus dem Franz. von Michael Kleeberg, München: Liebeskind 2002

¹³⁸ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 160

Proust sagt, sie existiere nicht ‚auf der Erdoberfläche‘, sondern nur in einer einzigartigen Tiefe.¹³⁹ Diese einzigartige Tiefe ist die reine Vergangenheit, die nie Gegenwart war. Und es ist eben nicht so, dass die Ähnlichkeiten zwischen der Erinnerung und der Gegenwart erst in einem zweiten Schritt auf eine Differenz aufmerksam machen, sondern Deleuze schreibt, das *Objekt = x* (als das *Disperse*, die Differenz zweiten Grades bzw. die Differenz zwischen zwei differenten Objekten) erzeuge erst als Illusion Ähnlichkeiten, im Fall von Combray zwischen Erinnerung und Gegenwart. Denn nur durch das Combray *an sich* als *Objekt = x*, das als Differenz zu sowohl jeder Erinnerung an Combray als auch der Gegenwart, treten die Gegenwart, von der aus man erinnert und Erinnerungsschichten in Kontakt miteinander – Combray *Ansich*, das sich immer schon per se von jeder Erinnerung unterscheidet, in diesem Unterschied aber eine Kommunikation zwischen Ebenen der Erinnerung und Gegenwart auslöst.¹⁴⁰ Mirjam Schaub fasst diesen Umstand wie folgt auf: „Unwillkürliche Wiedererinnerung erinnert nicht irgendein Geschehen exakt, sondern das ‚Wesentliche‘, das mit Affekten Besetzte, aber nichts, was zu einem früheren Zeitpunkt schon ‚gegenwärtig‘ war.“¹⁴¹ Das besondere an der Wiedererinnerung ist, dass man nicht erst, geleitet aus der Gegenwart auf der Suche nach einer Erinnerung in den nebelhaften Zustand der reinen Vergangenheit versetzt wird und dort durch Translation und Rotation die gesuchte Erinnerung birgt, sondern dass man unwillkürliche in eine Schicht der reinen Vergangenheit versetzt wird, ohne sie gesucht zu haben und erst daraus eine Erinnerung bergen kann.

Die Gesten und Symbole der Figuren in 8 scheinen sich eben solche vergangen, aber nie ‚wirklich‘ gewesene Referenzen zu beziehen, die nur durch das UND des Films zu einer gemeinsam Schicht verbunden werden: Die Geste des *trompe l’oeil* - eine Frau, die die Maske Thalias in Händen hält - ein kartenspielendes Paar, bei dem sie seine auf dem Tisch liegende, geöffnete Hand betrachtet als würde sie aus seiner Hand lesen - ein Mann, der mit geschlossenen Augen auf einem Bett liegt und von mehreren Figuren umrundet ist wie bei einer Totenwache bis hin zum Flötenspieler auf der Treppe. Durch ihre Anordnung suggerieren die Bilder, etwas gemein zu haben und damit auf etwas ihnen allen gemeinsames zu



¹³⁹ Ebd., S. 160

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 160 f.

¹⁴¹ Schaub, Gilles *Deleuze im Wunderland*, S. 217

verweisen. Doch es ist vielmehr so, dass die Szenen in ihrer Unterschiedlichkeit kommunizieren, da sie zu einem Film verbunden sind, der sie in Kommunikation bringt. Gleich wie groß die Differenz zwischen den Szenen ist, stehen sie in einem Verhältnis zueinander durch das erst in einem zweiten Schritt Ähnlichkeiten ausgemacht werden können. Es ist diese filmische Ebene das, was Deleuze differenzphilosophisch den *dunklen Vorboten* nennt,¹⁴² die Differenz zweiten Grades oder eben das *Objekt = x*, als Verbindungsglied zweier Differenzen. Wie Deleuze mit Rekurs auf *Combray* beschreibt, treten Reihen, die aufeinanderfolgen (wie die Kindheit Marceles und sein Erinnern in der Gegenwart) durch das *Objekt = x* in Resonanz, denn hinsichtlich dieser Differenz koexistieren die beiden Reihen. Man wird in *8* von Raum zu Raum in eine immer neue Schicht der reinen Vergangenheit versetzt. *8* leitet einen der Wiedererinnerung ähnlichen Vorgang ein, indem wir durch den Film in immer neue Schichten der reinen Vergangenheit versetzt werden, dabei jedoch lediglich der Bildung einer neuen Schicht beiwohnen, in der nur ihre



Abbildung 20, 21, 22, 29 und 32
Filmstill 8

Verkettung als Gemeinsames gilt. Den Film betrachtend, generiert sich ein Wissen, das meint zu wissen, was die Figuren verbindet, ohne dass dieses verbindende Glied benannt werden könnte. Der einzige Weg, diesem Objekt = *x* in *8* gewahr zu werden sind Empfindungen – Deleuze nennt diese Empfindungen Affekte und Perzepte. Philosophie denke mittels Ereignissen und erschaffe Begriffe – Kunst denke durch Empfindungen (Perzepte und Affekte) und errichte Monumente: „Die Kunst will Endliches erschaffen, das das Unendliche zurückgibt.“¹⁴³ Hierin liege das Eigentümliche der Kunst, dass sie, anders als die Philosophie, die sich dem Unendlichen zuwendet, „das Endliche durchlaufe, um das Unendliche wiederzufinden, zurückzugeben.“¹⁴⁴ In *8* ist das Endliche der sichtbare Film – die Gesten, Symbole, das Schloss, die Figuren. Was dadurch entsteht ist das beschriebene Objekt = *x*, dass nur noch mittels Empfindung zugänglich ist. Marcus Steinweg bemerkt in Anlehnung an

¹⁴² Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 157ff.

¹⁴³ Deleuze/ Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 234

¹⁴⁴ Ebd., S. 234

Deleuze in seinem 2012 erschienen Band zu Philosophie und Kunst¹⁴⁵: „Ein Kunstwerk bewegt sich auf einen Bereich zu, der mittels Vokabular nicht mehr zu fassen ist und damit unzugänglich erscheint“. Und mit Adornos Worten fügt er hinzu: „In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt.“¹⁴⁶ In Anbindung an 8 könnte man demnach sagen, dass das, was es nicht gibt, das aber dennoch erscheint, das Objekt = x ist, das im virtuellen, unrepräsentierbaren Bereich des Gedächtnisses verbleibt. Adornos Worte, das etwas erscheine, dass es gleichzeitig gar nicht gibt, ist damit die kürzest mögliche Darstellung der zweiten Synthese.

Was Deleuze jedoch in *Differenz und Wiederholung* an dem Objekt = x beschäftigt ist, weshalb diese unwillkürliche Wiedererinnerung, die in keinem Zusammenhang mit den empirisch nachvollziehbaren, vergangenen Gegenwarten steht, eine so starke und unrückführbare Erfahrung ist. Diese so entstehende Erfahrung bezeichnet er als erotische, vielleicht weil sie für uns immer unzugänglich bleibt und dennoch spürbar insistiert. In *Differenz und Wiederholung* markiert diese Feststellung, dass die Wiedererinnerung per se ein erotisches Moment besitzt, da in ihr etwas insistiert, sie Frage und Antwort zugleich sein kann und markiert damit auch den Übergang von der zweiten zur dritten Synthese der Zeit.¹⁴⁷ Deleuze vermutet scheinbar eine noch viel grundlegendere Bewegung als die der ersten und zweiten Synthese und ihren Wiederholungen und Differenzen. Die Wiedererinnerung macht spürbar, dass unter der aktiven Erinnerung in der reinen Vergangenheit, in dem Kegel, auf den wir nur mittels der unwillkürlichen Wiedererinnerung Zugriff haben, eine kraftvolle Bewegung am Werk ist, die sich jedoch jeder Repräsentation zu entziehen scheint. Es ist also Eros, der Mnemosyne begleitet. „Warum besitzt Eros das Geheimnis der Frage und ihrer Antwort zugleich, das Geheimnis der Insistenz in all unserer Existenz? Es sei denn, wir verfügen noch nicht über das letzte Wort und es gäbe eine dritte Synthese der Zeit...“¹⁴⁸ Diese Feststellung findet sich in *Differenz und Wiederholung* vor einem Bruch; man erwartet, der Systematik des Buches folgend, eine Abhandlung der dritten Synthese der Zeit. Deleuze holt jedoch nochmals von Vorne aus und bestimmt mit einem Rekurs auf Kant noch einmal die Notwendigkeit einer dritten Synthese.

¹⁴⁵Steinweg, Marcus: *Kunst und Philosophie*, (n.b.k. Diskurs, Band 7), Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König/ Neuer Berliner Kunstverein 2012.

¹⁴⁶ Adorno zit. nach: Steinweg, *Kunst und Philosophie*, S. 26

¹⁴⁷ Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 118

¹⁴⁸ Ebd., S. 118

III/ IV Die Notwendigkeit einer dritten Synthese und einer dritten Wiederholung

*Groß ist nur, was man nicht erkennen kann
und größer noch, was man nicht begreift
(Element of Crime, Die Hoffnung die du bringst)*

*Außerdem fürchtete ich mich krankhaft, lächerlich zu sein, darum
vergötterte ich sklavisch jegliche Routine in allen Äußerlichkeiten; mit
Hingabe bewegte ich mich in ausgetretenen Spuren und erschrak aus ganzer
Seele vor jeder Exzentrizität in mir
(Fjodor Dostojewskij, Aufzeichnungen aus dem Kellerloch)*

Die erste und zweite Synthese sind nach Deleuze physische (erste) und psychische (zweite) Synthesen, die periodisch und zirkulär funktionieren. Die reine Vergangenheit drückt sich in der zweiten Synthese nach wie vor noch in der Gegenwart aus, als eine mystische Gegenwart (eine Vergangenheit, die nicht Gegenwart war, aber auf die Gegenwart einwirkt). Demzufolge stehen erste und zweite Synthese in einem Wechselverhältnis – der Grund, die reine Vergangenheit, ist relativ zur Repräsentation, also zur Gegenwart, die sie zwar begründet, aber auch nur in ihr repräsentiert werden kann. Deleuze beschreibt das Verhältnis der zwei Synthesen folgendermaßen: „Die Unzugänglichkeit des Grunds liegt darin, daß er relativ zu dem ist, was er begründet, daß er die Merkmale dem entnimmt, was er begründet, und sich über sie beweist.“ Daher schließen sich diese beiden Synthesen zu einem Zirkel zusammen. Grund (zweite Synthese, reine Vergangenheit) und Handelndes (erste Synthese, Gegenwart) sind eben nach den Prinzipien der Repräsentation organisiert; die reine Vergangenheit erscheint als Idee oder Urbild: „Sie [die zweite Synthese, JH] stockt die Prinzipien der Repräsentation auf, nämlich die Identität, aus der sie das Merkmal des ‚unvordenklichen‘ Urbilds macht, und die Ähnlichkeit, aus der sie das Merkmal des gegenwärtigen Bildes macht: das Selbe und das Ähnliche.“ Und noch pointierter schreibt er einige Seiten später: „In Wirklichkeit ist die Vergangenheit – wie die Gegenwart – an sich selbst Wiederholung, auf zwei verschiedene Weisen, die sich ineinander wiederholen.“¹⁴⁹ Was Deleuze kritisiert ist also ein Bild des Denkens, dass auf diesen zwei Synthesen ohne einer dritten beruht – mit Marc Rölly könnte man es auch als „latenten Platonismus“ beschreiben, denn das Gedächtnis wird

¹⁴⁹ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 123

„zur ‚onto-theologisch‘ idealistischen Begründungsfigur der Repräsentanz als solcher überhöht.“¹⁵⁰ Und mit Deleuze lässt sich anfügen:

Unweigerlich fällt die reine Vergangenheit in den Status der früheren und womöglich mystischen Gegenwart zurück und errichtet dabei die Illusion, die sie aufdecken sollte, wieder von neuem, läßt jene Illusion eines Ursprünglichen und eines Abgeleiteten wiedererstehen, jene Illusion eines Ursprünglichen und einer Ähnlichkeit im Abgeleiteten.¹⁵¹

Wenn die Zeit ihren Grund rein in der zweiten Synthese hätte, dann würden sich die sukzessiven Gegenwarten im Verhältnis zu ihr zu einem auf Analogien beruhenden Kreis zusammenschließen, „so daß sich die reine Vergangenheit [...] notwendig noch in Begriffen der Gegenwart ausdrückt, als einstige *mythische* Gegenwart. Dies war bereits die ganze Zweideutigkeit der zweiten Synthese der Zeit.“¹⁵² Deleuze konstatiert, dass der Grund (die reine Vergangenheit) sich nie ganz mittels erster und zweiter Synthese erfassen lässt, was er als Krümmung des Grundes in einen *Ungrund* benennt. Der gekrümmte Grund lasse uns dadurch in ein Jenseits hinabstürzen und denunziere somit gleichzeitig seine reziproke Beziehung zur Repräsentation. Der Grund „taucht [...] in einen Ungrund [*sans fond*] ein, in ein Jenseits des Grundes, das allen Formen widersteht und sich nicht repräsentieren läßt“, ¹⁵³ was somit offenlegt, dass es *jenseits* der Repräsentation (und damit jenseits der ersten und zweiten Synthese) eine dritte gibt.¹⁵⁴ Wie Marc Rölly hierzu meint, scheint der Grund der Zeit in dieser Unzugänglichkeit, also einer Indifferenz, zu einem Abgrund zu mutieren. Genau das ist auch einer der wesentlichsten Gründe, weshalb Deleuze unter der zweiten passiven Synthese eine dritte vermutet, denn was Deleuze interessiert, ist dieser Bereich der Unzugänglichkeit, dessen man beispielsweise in der Wiedererinnerung latent gewahr wird. Die unwillkürliche Wiedererinnerung unterscheidet sich von der willkürlichen Erinnerung insofern, als Erinnerungen immer unter dem Aspekt der gewesenen Gegenwart erscheinen. Die Wiedererinnerung ist die Möglichkeit zu einem *an sich* vorzudringen, das nicht mit der Eigenschaft der gewesenen Gegenwart behaftet ist. Insofern müssen Marceles Bemühungen scheitern, willentlich, also erinnernd, zu diesem *an sich* von Combray vorzudringen, denn auf diesem Weg befindet er sich immer in einem Zirkel aus erster und zweiter Synthese. In der Welt der Repräsentation wird eine Welt errichtet, die auf Ähnlichkeiten und Identitäten basiert, für deren Beschreibung die erste und zweite Synthese hinreichen. Die Welt der

¹⁵⁰ Rölly, *Phänomenologie der ewigen Wiederkehr*, S. 14

¹⁵¹ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 146

¹⁵² Ebd., S. 121

¹⁵³ Ebd., S. 343

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 121 f.

Repräsentation suggeriert, in sich geschlossen zu sein – ihr Kreis erlaubt kein Außen. Sie schließt den *Ungrund* nicht aus, sondern versucht ihn soweit zu vereinnahmen, dass es jenseits der Bestimmungen nichts zu geben scheint, das nicht erfasst werden kann. Deleuze zeigt in *Differenz und Wiederholung* auf, dass es jenseits der Bestimmungen durch Ähnlichkeiten und Identitäten, also jenseits der ersten und zweiten Synthese, als Denken eines Ichs, noch eine weitere Welt gibt: Die Welt der Trugbilder und des unpersönlichen „man“. Darüber hinaus leitet Deleuze scheinbar eine Frage, die in ähnlicher Form so schon Nietzsche und später Bergson beschäftigt hat – die Frage nach dem Werden, das immer auch etwas Neues, Unvorhersehbares mit sich bringt – in den Kreis aus erster und zweiter Synthese scheint sich stets etwas Neues seinen Weg zu bahnen, das in der Welt der Repräsentation nicht erfasst werden kann und aus einem undifferenzierten Nichts zu kommen scheint. Es ist nicht zureichend, Zeit nur mit der ersten und zweiten Synthese zu fassen, denn es wäre ein Zirkel aus Aktuellem und Virtuellem, aus einem Gegenwartserleben und der reinen Vergangenheit; gäbe es das Zukünftige nicht, dann müssten die beiden Synthesen zwangsläufig einen Kreislauf darstellen, denn es gäbe keinen Ort, an dem Neues eindringt. Zudem ergibt sich die Frage, wie und ob in einem steten differenzierenden Werden Sein als Verbindendes noch zu denken ist. In seinem Nietzsche-Buch fasst Deleuze sechs Jahre vor *Differenz und Wiederholung* Nietzsches Ausgangspunkt für seine Überlegungen der ewigen Wiederkehr wie folgt zusammen: „Hätte das All eine Gleichgewichtslage, so Nietzsche, hätte das Werden ein Ziel oder einen Endzustand, dann hätte es ihn schon erreicht.“¹⁵⁵ Dass der Endzustand schon längst erreicht wäre, gäbe es ihn, argumentiert Nietzsche mit „Zeitunendlichkeit nach hinten“ die besagt, dass es den Endzustand nicht geben *kann*, da er *noch nicht* erreicht ist– demnach ist alles in einem steten Werden und keinem Prozeß des „Erreichens“.¹⁵⁶ Oder, so Deleuze: „Wenn das Werden etwas wird, warum hat es nicht lange schon aufgehört, etwas zu werden?“¹⁵⁷ Das gleiche Argument führt Deleuze mit Nietzsche auch gegen die Annahme von vorgängigen Identitäten an: „Wenn es Identitäten gäbe, wenn es für die Welt einen undifferenzierten qualitativen Zustand [...] gäbe, so wäre dies ein Grund, darin zu verharren.“¹⁵⁸ Bergson und Nietzsche fokussieren in dieser Hinsicht scheinbar auf den gleichen Punkt, denn Bergson schreibt hinsichtlich der Bewegung eines fliegenden Pfeils, dass er in keinem Punkt *ist*, den er durchläuft, denn „wenn er dort anhielte, würde er dort

¹⁵⁵ Deleuze, Gilles, *Nietzsche und die Philosophie*, Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt 2013, S. 53

¹⁵⁶ Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 53

¹⁵⁷ Ebd., S. 53

¹⁵⁸ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 306

bleiben, und es wäre keine Bewegung mehr, mit der wir es in diesem Punkt zu tun haben.“¹⁵⁹ Im Grunde läuft diese Feststellung im Umkehrschluss darauf hinaus, dass es im Werden als Dauer kein stabiles Sein geben kann, da alles in Bewegung ist, sonst würde alles in ihm verharren und das ist, so legen sowohl Nietzsche als auch Bergson nahe, de facto nicht der Fall: „Aber das Gegenwärtige *ist nicht*, es ist vielmehr reines Werden, das immer außer sich ist. Es *ist nicht*, sondern agiert.“¹⁶⁰ Was sich Deleuze nun mit der dritten Synthese vornimmt ist dieses reine Werden, das den ewig gleichbleibenden Kreislauf der ersten und zweiten Synthese, das „Leierlied“, wie Nietzsche sagt, zu sprengen vermag, als *Ungrund* des Denkens in der dritten, passiven Synthese zu fassen. Bergsons Antrieb sich der Zeit als Dauer zu widmen mutiert in dieser Hinsicht zu Deleuze Leitsatz: „Je tiefer wir das Wesen der Zeit ergründen, desto mehr begreifen wir, daß Dauer Erfindung, Schöpfung von neuen Formen, kontinuierliche Bildung von absolut Neuem bedeutet.“¹⁶¹ Auch wenn sich die dritte Synthese einem vom Ich gelösten Denken zuwendet, ist es doch wesentlich, dass es sich bei all diesen Subjekt-gelösten Formen immer um Denken und nicht etwas gänzlich unabhängig Transzendentes handelt; es geht in der dritten Synthese nicht um eine vom Denken gelöste Sphäre, sondern eben gerade um eine Dimension, die nur das Denken betrifft. Marcus Steinweg weist darauf hin, dass es das endliche Subjekt ist, das die Unendlichkeit, das Chaos, den *Ungrund* oder den Tod „lebt und trägt.“ Denn „nicht das Subjekt ist unendlich, der Tod ist es. Aber es gibt Unendliches nur für das endliche Subjekt.“¹⁶² Es geht in der dritten Synthese um eine Beschreibung des Denkens, das sich von der stabilen Tatsachenwelt (erste und zweite Synthese) löst, um sich dem Ungedachten zuzuwenden. Diese Erfahrung als Ereignis kann nicht außerhalb des Denkens geschehen, worauf Deleuze anzudeuten scheint, wenn er sagt, dass das Einlassen auf das Chaos etwas Udenkbares birgt, was dennoch nur gedacht werden kann.¹⁶³ Aus diesem Grund sind Denken und Chaos immer schon notwendig verbunden – es gibt kein Denken, das nicht ans Ungedachte rührt. Es geht lediglich darum, das Denken nicht gegen das Chaos abzuschließen, zu vermauern, wie es in einem Bild des Denkens, das auf erster und zweiter Synthese beruht, geschieht. „Die Zweifellosigkeit ist zweifelhaft“¹⁶⁴ sagt Steinweg mit Wittgenstein und „im Zweifel für den Zweifel“¹⁶⁵ Tocotronic. Ein Einlassen auf den instabilen Bereich des Ungedachten nennt Deleuze daher

¹⁵⁹ Bergson, Henri, *Philosophie der Dauer*. Textauswahl von Gilles Deleuze, Hamburg: Meiner 2013, S. 26

¹⁶⁰ Deleuze, Henri *Bergson zur Einführung*, S. 74

¹⁶¹ Bergson, *Philosophie der Dauer*, S. 19

¹⁶² Steinweg, *Behauptungsphilosophie*, S. 84

¹⁶³ Vgl. Deleuze/Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 68

¹⁶⁴ Steinweg, *Behauptungsphilosophie*, S. 83

¹⁶⁵ *Im Zweifel für den Zweifel*, Tocotronic *Schall und Wahn* 2010 Vertigo Records.

auch dritte Synthese: Es steht in einer Reihe mit erster und zweiter Synthese, beschreibt also nicht einen gänzlich anderen Vorgang, sondern den *Ungrund* der beiden anderen Synthesen, der ihnen immer schon als insistierendes Zukünftiges zu Grunde liegt, da alle drei Synthesen den Bereich des Denke disponieren. Alle drei Synthesen sind Synthesen der Zeit; Denken scheint es also nur in und durch die Zeit zu geben. Aus diesem Grund sind *Zeit-Bilder* im Kino in zweifacher Hinsicht für das Denken zentral: Einerseits stoßen sie das Denken durch ihre Zeitlichkeit, die außerhalb der ersten und zweiten Synthese liegt, auf die Zeit in Reinform und damit auf das Unvermögen des Denkens, sich auf diese (sie aber auch immer gleichzeitig konstituierende Zeit) einzulassen. Damit wird das Phänomen, das zum Denken veranlasst – die Überschreitung hin zur dritten Synthese – im Kino sichtbar, und gleichzeitig kann es diese Überschreitung im Denken auslösen. In *Logik des Sinns* fasst Deleuze das Problem, dem er mit der dritten Synthese auf den Grund gehen will, wie folgt:

Das Problem besteht also darin, wie das Individuum seine Form und seine syntaktische Bindung an eine Welt überschreiten könnte, um in die universelle Kommunikation der Ereignisse, das heißt in die Bejahung einer disjunktiven Synthese jenseits nicht nur der logischen Widersprüche, sondern sogar der alogischen Unvereinbarkeit einzutreten.¹⁶⁶

III/ V Die dritte Synthese der Zeit

*Wehe! Es kommt die Zeit, wo der Mensch nicht mehr
den Pfeil seiner Sehnsucht über den Menschen hinaus
wirft, und die Sehne seines Bogens verlernt hat, zu
schwirren!*

*Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben,
um einen tanzenden Stern gebären zu können.*

(Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra)

Um die Unumgänglichkeit einer Verbindung zwischen Denken und Zeit zu verdeutlichen, steigt Deleuze in die Abhandlung der dritten Synthese mit einer Beschreibung von Kants Kritik an Descartes' – zweifelsfreiem – *Ich* ein. Er führt aus, dass es Kants Verdienst war, der Bestimmung (dem „Ich denke“) und dem Unbestimmten („Ich bin“) eine Form hinzugefügt zu haben, das passive Ich. Insofern Wissen bei Kant nur mittels sinnlicher Empfindung bzw. Anschauung generiert werden kann, kann auch das Wissen über mich nur in der Zeit

¹⁶⁶ Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 221

gewonnen werden – ich bin mir selbst nur in der Zeit anschaulich gegeben. Das „Ich denke“ ist bei Kant keine zeitunabhängige Augenblickserfahrung, wie noch bei Descartes, sondern findet in der leeren Form der Zeit statt, die einen Riss zwischen das „Ich denke“ und „Ich bin“ einführt. Doch das Denken kann sich nicht direkt auf das Ich als Unbestimmtes beziehen, sondern „die Tätigkeit des Denkens gilt einem rezeptiven Sein, einem passiven Subjekt, [...] das eher [den] Effekt [des Denkens] fühlt als den Antrieb dazu besitzt.“¹⁶⁷ Das passive Ich ist die Anschauung in der Zeit, die Kant dem „Ich denke“ und „Ich bin“ hinzufügt. Bei Kant hat dieses passive, rezeptive Subjekt keine synthetisierende Kraft, sondern lediglich das Ich (Ego) synthetisiert aktiv mit Hilfe des passiven Ichs. Damit bleibt Kant bei einem stabilen Subjekt, dem Ich, das ein a priori (aktives) Subjekt ist und die Einheit des Denkens garantiert. Deleuze hingegen fokussiert auf das passive Ich, das dem aktiven einen (Un-)Grund gibt.¹⁶⁸ „Die Synthese wird hier [bei Kant, JH] als aktiv begriffen und appelliert an eine neue Identitätsform im Ego; die Passivität wird dabei als bloße Rezeptivität ohne Synthese aufgefaßt.“¹⁶⁹ Nach Deleuze wird das passive Ich (in der leeren Form der Zeit) hingegen durch die ersten zwei passiven Synthesen (Betrachtung/Kontraktion/Gewohnheit + reine Vergangenheit) in der reinen Form der Zeit gebildet, oder, wie Somers-Hall resümiert: „The third synthesis is responsible for constituting the space of the first synthesis [...] within which the subject is constituted. It is also responsible for constituting the relations between [...] fields of individuation, which are expressed by memory.“¹⁷⁰ Der Riss durch ein in sich geschlossenes Ich wird durch die leere Form der Zeit eingeführt und schließt die Kohärenz des Ichs mit sich selbst, als den oben angesprochenen Kreis aus erster und zweiter Synthese, aus – „diese Zeit“, so formuliert es Kurt Röttgers, „durchstreift“ das Subjekt und ist gewissermaßen [...] eine Synthese der ersten beiden Synthesen zu einem An-und-für-sich der Zeit.“¹⁷¹ Nach Henry Somers-Hall muss Deleuze, um die Notwendigkeit einer dritten passiven Synthese plausibel zu machen, zeigen, wie die dritten Synthese zu dem illusionistischen Fehlschluss verleiten kann, „that a representational active synthesis is responsible for the constitution of our world“, ¹⁷² wie es bei Kant der Fall ist. „Deleuze will [therefore] claim that the unground for his [Kants, JH] own transcendental deduction is time itself (and not a pre-

¹⁶⁷ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 119

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 119f.

¹⁶⁹ Ebd., S. 120

¹⁷⁰ Somers-Hall, *Deleuze's Difference and repetition*, S. 82

¹⁷¹ Röttgers, *Es wiederholt sich*, S. 213 in: Balke, Friedrich/ Marc Rölly (Hg.), *Philosophie und Nicht-Philosophie*. Gilles Deleuze aktuelle Diskussionen, Bielefeld: Transcript Verlag 2011.

¹⁷² Somers-Hall, *Deleuze's Difference and repetition*, S. 72

categorial self). „¹⁷³ Das in sich geschlossene Ich unterliege den Prinzipien der Welt der Repräsentation, in der mithin alles auf eine stabile Verteilung zurückgeführt werden könne:

Das Ich denke ist das allgemeinste Prinzip der Repräsentation, d.h. die Quelle dieser Elemente und die Einheit all dieser Vermögen: Ich begreife, ich urteile, ich stelle mir vor und erinnere mich, ich nehme wahr – als die vier Äste des Cogito. Und eben an diesen Ästen wird die Differenz gekreuzigt. Eine vierfache Zwangsjacke, in der einzig das als unterschieden gedacht werden kann, was identisch, ähnlich, analog und entgegengesetzt ist; *die Differenz wird zum Gegenstand der Repräsentation immer nur im Verhältnis zu einer begrifflichen Identität, einer beurteilten Analogie, eines vorgestellten Gegensatzes, einer wahrgenommenen Ähnlichkeit.*¹⁷⁴

Das ungeteilte Ich korreliert mit der Welt der Repräsentation – durch die sich in das Denken Eingang verschaffende Zeit in Reinform wird dieses stabile Bezugssystem erschüttert. Die dritte Synthese hat somit als Vorhaben, den Vorgang zu erfassen, in dem das Denken auf eine von ihm unabhängige, reine Form der Zeit stößt und Eingang ins Ich findet. Diese Zeit in Reinform ist der einzige der drei Zeitmodi, der nicht bewusstseinserzeugend ist (wie die erste und zweite Synthese), sondern eine, wie Schaub schreibt, sinnlich belegbare Zeitvorstellung, die jedoch subrepräsentativ ist, da sie es ist, die dem Bewusstsein zustößt. Diese Gegenwart läuft nicht einfach ab (das würde allen vorherigen Annahmen Deleuze widersprechen, denn sie muss immer für etwas vergehen), sondern sie entsteht aus der Richtung der Zukunft, die als Linie eine gespaltene Gegenwart bewirkt.¹⁷⁵ Diese stete Gegenwart ist somit weder ‚schon vergangen‘, noch ist sie ‚noch zukünftig‘. Die leere Form der Zeit trägt die Züge einer reinen Gegenwart, die, indem die Zukunft Teil ihrer Ordnung ist, stets zufällig ist. Die Gegenwart in der leeren Form der Zeit ist ein Werden in zwei Richtungen, in dem alles dem Zufälligen und damit Zukünftigen unterliegt. Dass ein Denken ohne die aus der Zukunft insistierende reine Form der Zeit in einem starren Kreislauf verharren würde, veranschaulicht Deleuze in Anbindung an Kant mit Blick auf Descartes‘ – über jeden Zweifel erhabenes – „cogito ergo sum“. Den Fehlschluss, dem das kartesianische Cogito unterliegt, da es noch ganz ohne die leere Form der Zeit auszukommen versucht, formuliert Deleuze so: Der Versuch, das „Ich denke“ und „Ich bin“ ohne die Zeit direkt aufeinander zu beziehen,

ist [...] Widersinn (wie Kant zeigt) in dem Maße, wie die Bestimmung *Ich denke* beansprucht, sich unmittelbar auf die unbestimmte Existenz des *Ich bin* zu beziehen, ohne die Form

¹⁷³ Ebd., S. 72

¹⁷⁴ Deleuze, *Different und Wiederholung*, S. 180

¹⁷⁵ Vgl. Deleuze, Gilles, Foucault, Michel, *Der Faden ist gerissen*, Berlin: Merve-Verlag, 1977, S. 54f.

festzusetzten, in der das Unbestimmte bestimmbar ist. Das Subjekt des kartesischen Cogito denkt nicht, es besitzt nur die Möglichkeit zu denken, es verharret stumpfsinnig im Inneren dieser Möglichkeit. Es mangelt ihm an der Form des Bestimmbaren.¹⁷⁶

Erst die leere Form der Zeit ist es, die die Differenz ins Denken einführt und das Ich von seiner in sich geschlossenen Selbstbezüglichkeit befreit.¹⁷⁷ Damit wird die Zeit zum Außen des Denkens, denn das Denken kreist nicht in einem in sich abgeschlossenen *cogito*, sondern ist durchzogen von der geraden Linie der Zeit. Diese Zeit läuft für sich ab, ist aus den Angeln gehoben und damit eine Größe für sich. Der Angelpunkt ist hier verstanden als Kardinalpunkt, der eine Messung der über diese Punkte verlaufenden Zeit gewährleistet. In *Differenz und Wiederholung* wird durch einen Zusatz, den Deleuze in einer Klammer anfügt, klar, dass die Kardinalpunkte immer Ich-gebunden sind, also die Zeit als eine messbare (die über Punkte verläuft) Ich-erzeugt ist: „Der Angelpunkt, *cardo*, ist dasjenige, was die Unterordnung der Zeit unter eben die Kardinalpunkte gewährleistet, über die die periodischen Bewegungen verlaufen, die er mißt (Zeit und Zahl, *hinsichtlich der Seele wie der Welt*).“¹⁷⁸ Die aus den Angeln gehobene Zeit, wie sie Deleuze aus Hamlet entnimmt, ist hingegen die verrückte Zeit, die sich keinen Punkten oder bestimmbaren Perioden unterordnet.¹⁷⁹ Was durch die leere Form der Zeit in das nun nicht mehr in sich geschlossene Ich eindringen kann, ist der *Ungrund* als Chaosmos, in dem es keine vorgängigen Identitäten gibt, sondern nur Singularitäten. Der *Ungrund* ist dann nicht mehr unzugängliches Nichts (unzugänglich für jede Form des geschlossenen Ichs), sondern Quelle des differenziellen Denkens, denn

daß der Ungrund ohne Differenz sei, während er doch davon wimmelt, ist die äußerste Illusion, die Illusion, die außerhalb der Repräsentation liegt und aus allen inneren Illusionen resultiert. Und was sind die Ideen mit ihrer konstitutiven Mannigfaltigkeit anderes als jenes Ameisengewimmel, das am Riß des Ego ein- und auszieht?¹⁸⁰

Der Riss im Ich, eingezogen durch die leere Form der Zeit, sei der Ort der Differenz und das Außen des Denkens. Insofern ist auch verständlich, weshalb nicht das stabile Ich diesem Riss gewahr werden kann, denn gerade dieses wird durch die leere Form der Zeit entzweit und öffnet sich der Welt des „man“. Marc Rölly meint hierzu: Die „‘leere Form der Zeit‘ entspricht ihrer dritten Synthese, sofern die Zäsur genau der Ursprungsort des Risses‘ ist, der die Zeit aus den subjektphilosophischen Angeln hebt und sie ‚vom Zwang der Ereignisse, die

¹⁷⁶ Deleuze, *Differenz und Wiederholung* 2007, S. 180, S. 344

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 244

¹⁷⁸ Ebd., S. 122

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 122

¹⁸⁰ Ebd., S. 346

ihren Inhalt ausmachen‘ [befreit].“¹⁸¹ Der Riss im Ich findet seine Entsprechung in einer formalen Eigenschaft der leeren Form der Zeit, nämlich der Zäsur, die ein Vorher und Nachher trennt – wenn Ich und Zeit auf eine Weise zusammentreffen, dass das Ich des Risses, der durch die leere Form der Zeit entsteht, gewahr wird, wird der Ereignisfluss unterbrochen und das Ich sieht sich einer Zeit gegenüber, die von allem unabhängig verläuft. Die dritte Synthese ist vereinfacht formuliert ein konfrontatives Aufeinandertreffen von Ich, Denken und Zeit. Diese Zeit ist jedoch eine ‚übermenschliche‘ Zeitlichkeit, *Zeit in nuce*.¹⁸² In Nietzsches *Zarathustra* finden sich bereits einige wesentliche Konzepte aus *Differenz und Wiederholung* formuliert – auch wenn Nietzsche sie nicht als diese benennt, ist die Begegnung zwischen Zarathustra und dem Zwerg am Thorweg eine Beschreibung dieser Zeit. Doch noch befürchtet Zarathustra, das alles gleichbleibe, indem es wiederkommt; er ahnt bereits, dass die Zeit kein Kreis ist und spürt in dem lachenden Hirten eine Befreiung von der Vorstellung der Zeit als Kreis:

Da geschah, was mich leichter machte: denn der Zwerg sprang mir von der Schulter, der Neugierige! Und er hockte sich auf einen Stein vor mich hin. Es war aber gerade da ein Thorweg, wo wir hielten

„Siehe diesen Thorweg! Zwerg! sprach ich weiter: der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die gieng noch Niemand zu Ende.

Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse – das ist eine andre Ewigkeit.

Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stossen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorweg, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: ‚Augenblick‘.

Aber wer Einen von ihnen weiter gienge – und immer weiter und immer fernen: glaubst du Zwerg, dass diese Wege sich ewig widersprechen? –

„Alles Gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.“

„Du Geist der Schwere! Sprach ich zürnend, mach dir es nicht zu leicht! Oder ich lasse die hocken, wo du hockst, Lahmfuss, – und trug dich *hoch*!“¹⁸³

Der „Thorweg“ ist im *Zeit-Bild* der Kristall, in dem man die Spaltung der Zeit sieht, die, wenn der Kristall nicht geschlossen ist, nicht krumm sondern linear verläuft. Es ist mithin diese Zeit in Reinform, die für das *Zeit-Bild* zentral ist, denn die Bilder ordnen sich nicht, wie noch im

¹⁸¹ Marc Röllli, *Phänomenologie der ewigen Wiederkehr*, S. 17

¹⁸² Vgl. Schaub, *Deleuze im Wunderland*, S. 228

¹⁸³ Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*. Mit einem Nachw. von Volker Gerhardt, München: Dt. Taschenbuch-Verlag 2010, S. 158f.

Bewegungs-Bild, nach einer sie verbindenden Aktionskette, sondern zeigen die Zeit, die sich keinen Angelpunkten mehr unterordnet. Einer der Beweggründe, weshalb Deleuze dem Kino und seinen Bildern zwei Bücher widmet, ist, dass das Kino-Denken sich auf diese Zeit einzulassen vermag, die für das Denken jedes Ichs so destabilisierend wirkt. Einerseits vermag das Kino eine Zeit zu zeigen, die sich auf die reine Vergangenheit einlässt – Deleuze nennt diese Bilder Kristallbilder, die die stete Gleichzeitigkeit von Aktuellem und Virtuellem zu verdeutlichen vermögen. Zudem beschreibt er jedoch *Zeit-Bilder*, die durch eine aus der Zukunft kommende Linie der Zeit durchzogen sind. Auch erste und zweite passive Synthese haben gezeigt, dass die Zeit immer gleichzeitig aus einem Virtuellen (reine Vergangenheit) und einem Aktuellen (erlebte Gegenwart) besteht. Mit der Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit ergibt sich also eine Aufspaltung der Zeit in zwei Richtungen, die in jedem Moment stattfindet: in eine sich bewahrende (allgemeine) Vergangenheit und eine Richtung, die zur Zukunft hinstrebt.¹⁸⁴ „Die Zeit besteht aus dieser Spaltung“, schreibt Deleuze im *Zeit-Bild*, „wobei sie es ist, die man im *Kristall* sieht.“¹⁸⁵ Und weiter: „Und der Visionär, der Sehende, ist derjenige, der in den Kristall schaut und dabei des Ur-sprungs der Zeit als Trennung, als Spaltung gewahr wird.“¹⁸⁶ Neben den reinen Kristallen, die zweiseitig sind, führt Deleuze im *Zeit-Bild* noch eine weitere Art des Kristalls an: Den Kristall mit Riss, der dadurch eine dritte Seite erfährt, die sich als Veränderung jenseits von Aktuellem und Virtuellem befindet, ein „neuartiges Reales“.¹⁸⁷ Erst durch den Riss kann sich die Trennung der Zeit vollenden, denn im zweiseitigen Kristall bleiben beide Pole eingeschlossen, die sich bewahrende reine Vergangenheit, aber auch die vorübergehende Gegenwart. Der Riss ist der Ort, der das geschlossene Ensemble aus sich wechselseitig beziehenden Aktualitäten und Virtualitäten zu sprengen vermag – er ermöglicht die Öffnung des Kristalls, so dass die Zeit nicht zirkulär, sondern linear ist. Durch den Riss kann sich die Trennung vollenden, denn die auf die Zukunft hin gerichtete Gegenwart kann aus dem Kristall entweichen (durch den Fluchtpunkt). Der Riss im Kristall ermöglicht ein Eindringen eines „neuartigen Realen“ – sowie der Riss im Ich (der ersten und zweiten Synthese) das Eindringen der reinen Form der Zeit ermöglichte. Deleuze schreibt im *Zeit-Bild*: „Kurz: der Kreislauf und der Reigen sind nicht geschlossen“¹⁸⁸ – ein Satz, der sich genauso in *Differenz und Wiederholung* hinsichtlich der dritten Synthese finden könnte. Und weiter: „Aus der Ununterscheidbarkeit von Aktuellem und Virtuellem muss eine neue Unterscheidung als eine zuvor nicht existente

¹⁸⁴ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 111

¹⁸⁵ Ebd., S. 112

¹⁸⁶ Ebd., S. 112

¹⁸⁷ Ebd., S. 116f.

¹⁸⁸ Ebd., S. 117

Wirklichkeit entweichen. Alles, was vorübergegangen ist, fällt in den Kristall zurück und verbleibt dort.“¹⁸⁹ Und an anderer Stelle meint er: „Die Zeit im Kristall hat sich in zwei Bewegungen differenziert, aber eine davon bemächtigt sich der Zukunft und der Freiheit – vorausgesetzt, sie kann dem Kristall entweichen.“¹⁹⁰ In dieser Hinsicht ist *8* als ein nahezu reiner Kristall zu verstehen. Einerseits changiert jede einzelne Szene zwischen aktuell und virtuell, andererseits gibt es sehr versteckte Risse, durch die etwas zu entweichen scheint. In *8* bleiben die Figuren in ihren Rollen verhaftet und durch ihre Starre und scheinbaren Unfähigkeit, sich der Situation zu bemächtigen, bleiben sie alle im Kristall; bis auf zwei Figuren: Eine Frau ist wie verschollen nicht mehr an ihrem Platz anzutreffen, als die Kamera ihre Position ein zweites Mal streift (am Kreuzungspunkt der *8*). Sie ist die erste Figur, die wir nach dem Gemälde am Fenster stehend sehen, ihre Haltung wirkt, als wäre sie während des Anziehens ihrer Handschuhe erstarrt - sie blickt hinaus, als gäbe es etwas zu sehen. De facto sieht man den ganzen Film über nur schemenhaft, ob oder was sich jenseits der Mauern und Fenster befindet, denn jedes Fenster ist überbelichtet und zeigt nur fragmentierte Umrisse. Das Gemälde am Anfang suggeriert zwar den Eindruck, wir wüssten, wie es ‚auf der anderen Seite‘ aussieht, sehen werden wir es nie. Als die Kamera erneut an der Position der Frau vorbei kommt, liegen als letzter Hinweis lediglich die Handschuhe am Boden.



Abbildungen 16, 17 und 28, Filmstills *8*

Die zweite Figur ist der schon erwähnte Mann mit seidnem Tuch auf dem Kopf, das sich durch seinen Atem auf und ab bewegt. Am Ende der Achter-Schleife finden wir in dem Raum, in dem das Gemälde hängt, dieses Tuch am Boden liegend.

¹⁸⁹ Ebd., S. 119

¹⁹⁰ Ebd., S. 120



Abbildungen 23 und 35, Filmstills 8

Die zwei Figuren sind dem Kristall entwichen; mit Fokus auf den Kristall bleibt jedoch unklar wohin. Klar ist nur, dass sich in der Abwesenheit des Blicks der Kamera ein Riss im Kristall aufgetan hat, aus dem die Figuren entweichen konnten. Die zwei Figuren scheinen sich dabei komplementär zu ergänzen. Entweichen konnte die Frau nur, so ist anzunehmen, in dem sie wieder zur Bewegung gefunden hat, sich aus ihrer Starre gelöst hat – aus dem Zustand der Sehenden in den der Akteurin übergegangen ist. Und der Mann, der zwar immer schon in Bewegung war, Akteur war, musste erst das Tuch ablegen um Sehender zu werden und den Riss im Inneren des Körpers ausbilden. Somit entweichen zwei Figuren durch den Riss; eine Figur, die ihren Blick auf ein Außen des Kristalls gerichtet hat und andererseits die einzige Figur in Bewegung, die das Sehen erlangt. Der Kristall ist demnach wie ein Denken, das auf erster und zweiter Synthese beruht und ein geschlossener Kreis bleibt.

Die reine Form der Zeit impliziert jedoch noch eine dritte Komponente, die sich als Strahl der Zukunft zuwendet und damit eine stete Bewegung generiert, ohne die das Denken starr verharren würde. Die reine Form der Zeit bestimmt sich über formale, fixe Merkmale: Ein Vorher, ein Nachher und eine Zäsur, die dazwischen liegt. Die Zeit verteilt sich zu beiden Seiten der Zäsur, sie zerschneidet die Zeit, wodurch die beiden Teile nicht deckungsgleich sind und sich nicht mehr zu einem Kreis zusammenfinden können, da Anfang und Ende durch die Zäsur nicht mehr ident sind.¹⁹¹ Die Zäsur, als Ort der Gegenwart, legt innerhalb dieser Ordnung das Vorher und Nachher fest.¹⁹² Sie findet als die formale Eigenschaft der Zeit in der dritten Synthese ihr Pendant im Riss im Ego. Der Riss im Ich oder die Zäsur der Form der Zeit unterscheiden ein nicht mehr in einen Kreis zusammenschließbares Vorher und Nachher. „Ihre reine Ordnung a priori liegt nicht in einer vorgeordneten Einheit, vielmehr bestimmt sie durch die Unerbittlichkeit ihrer Zäsur die Differenz als Seinsprinzip eines durch und durch prozesshaften Verlaufs des ‚Wandelbaren‘, d. i. die virtuelle Mannigfaltigkeit in der

¹⁹¹ Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 122

¹⁹² Vgl. ebd., S. 122

Kontinuität singulärer Modifikationen ihrer selbst.“¹⁹³ Eine Synthese, die diese Zeit wahrnimmt, stiftet einen Bruch mit den beiden ersteren Synthesen und verhindert zugleich die Bildung eines stabilen Ichs.¹⁹⁴ Denn das persönliche Ich benötigt immer Gott oder die Welt *an sich* (stabilisierende Faktoren als Referenzpunkte), denn, so Deleuze in *Logik des Sinns*, „der Eigenname wird durch die Beständigkeit eines Wissens gewährleistet. Dieses Wissen verkörpert sich in allgemeinen Namen, die Stillstände und Ruhepunkte bezeichnen, [...] zu denen der eigene Name eine beständige Beziehung bewahrt.“¹⁹⁵ In der dritten Synthese ist es jedoch dieses feststehende Wissen und damit auch das Ich, das aufgebrochen wird. Daher folgert er: „Wenn jedoch die Substantive und Adjektive sich zu verflüßigen beginnen, wenn die Namen der Stillstände und Ruhepunkte von den Verben des reinen Werdens mitgerissen werden und in die Sprache des Ereignisses hinübergleiten, verlieren das Ich, die Welt und Gott jede Identität.“¹⁹⁶

In der dritten passiven Synthese wird man sich, wie Deleuze vor allem am Beispiel Hamlets zeigt, gewahr, dass nichts in einem Schicksalsfluss abläuft – die Zäsur macht deutlich, dass es keine Möglichkeit auf Unveränderlichkeit gibt. Es zeigt sich, dass etwas im Zukünftigen ist, dem ich alleine durch Vergangenheitsgewohnheit (erste und zweite Synthese) nicht gewachsen bin. Erst im Schluss von *Differenz und Wiederholung* wird jedoch klar, inwiefern die leere Form der Zeit als Destabilisierung des vormals in sich geschlossenen Ichs Eingang ins Denken finden kann.

Wenn demgegenüber [dem Kreis aus erster und zweiter Synthese, Anmerkung JH] das transzendente Gedächtnis sein Schwindelgefühl [durch die Unzugänglichkeit des Grundes, Anmerkung JH] meistert und die Unreduzierbarkeit der reinen Vergangenheit auf jede in der Repräsentation vorübergehende Gegenwart bewahrt, so um zu sehen, wie diese reine Vergangenheit auf andere Weise schwindet, wie sich der Kreis auflöst, in dem sie Differenz und Wiederholung allzu einfach verteilte. Auf diese Weise überschreitet oder verkehrt sich die zweite Synthese der Zeit, jene Synthese, die Eros und Mnemosyne vereinte [...] – überschreitet und verkehrt sie sich in einer dritten Synthese.¹⁹⁷

Es ist der Moment, der hier als „Schwindelgefühl“ bezeichnet wird, in dem jeder Versuch einer wechselseitigen Bestimmung aufgegeben wird (aufgegeben werden muss) und man in den *Ungrund* gelangt – man sich mit der leeren Form der Zeit konfrontiert sieht. „Und das ist

¹⁹³ Marc Röllli, *Phänomenologie der ewigen Wiederkehr*, S. 17

¹⁹⁴ Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland*, S. 244.

¹⁹⁵ Deleuze, *Logik d. Sinns*, S. 17

¹⁹⁶ Ebd., S. 17f.

¹⁹⁷ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 342

das Wichtigste: Von der Sinnlichkeit zur Einbildungskraft, von der Einbildungskraft zum Gedächtnis, *vom Gedächtnis zum Denken*.¹⁹⁸ An anderer Stelle nennt Deleuze dieses Gefühl Dummheit. „Die Dummheit (nicht der Irrtum) bildet die größte Ohnmacht des Denkens, aber auch die Quelle seiner höchsten Macht darin, wodurch es genötigt wird zu denken.“¹⁹⁹ Er beschreibt den Zustand, in dem man nicht denkt als stumpfsinnig – stumpfsinnig ist der Kreis aus zwei Synthesen, in dem das eine das andere begründet und gleichzeitig seine eigene Begründung in diesem Begründeten sucht. Als stumpfsinnig haben wir bereits das kartesianische *cogito* kennengelernt, das ohne die leere Form der Zeit in einem Zustand verharret, der lediglich die Möglichkeit des Denkens darstellt. Dummheit sei die Quelle der Macht, die das Denken zum Denken zwingt. Damit ist Dummheit oder das Schwindelgefühl sozusagen nur das Tor zum Denken, das über die reine Form der Zeit den Weg ins ‚Unvordenkliche‘ öffnet. Dieser Zusammenstoß kann damit folgenreich sein: Man wird auf das Außen des Denkens gestoßen und erfährt die leere Form der Zeit als Unterbrechung der ersten beiden Synthesen.

„Mein Ich ist Etwas, das überwunden werden soll: mein Ich ist mir die grosse Verachtung des Menschen‘: so redete es aus diesen Augen.

Dass er sich selber richtete, war sein höchster Augenblick: lasst den Erhabenen nicht wieder zurück in sein Niederes.²⁰⁰

Doch es ist nicht schon die leere Form der Zeit also solche diese Kraft, die alles Stabile vergehen lässt, sondern das Einlassen auf sie, der Moment, in dem die leere Form der Zeit in den Kreis aus erster und zweiter Synthese hereinbricht und aus der Zukunft heraus insistiert. Sie ist, wie Deleuze schreibt, „Form radikalster Veränderung.“²⁰¹ Zukunftsgerichtet bedeutet, so Deleuze in Logik des Sinns, dass man nicht das will, was eintritt, sondern dass man „etwas *in* dem, was eintritt, etwas Kommendes will, das dem entspricht was eintritt [...]: Das Ereignis“²⁰² – das, was den Kristall zu sprengen vermag. Und wenige Zeilen danach fährt er fort: „Das Ereignis ist nicht, was eintritt [...], es ist in dem was eintritt, das reine Ausgedrückte das uns Zeichen gibt und auf uns wartet.“²⁰³ Im Ereignis werden die drei Eigenschaften der leeren Form der Zeit greifbar – denn einerseits ist sie die linear verlaufende Zäsur, die in ein Vorher und Nachher teilt, gleichzeitig ist sie in dieser Eigenschaft nicht

¹⁹⁸ Ebd., S. 189

¹⁹⁹ Ebd., S. 344

²⁰⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, S. 38

²⁰¹ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 122

²⁰² Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 187

²⁰³ Ebd., S. 187

immer nur gegenwärtig, sondern immer vergangen, gegenwärtig und zukünftig zugleich – was Deleuze als Gesamtheit und Reihe der Zeit bezeichnet.²⁰⁴ Deleuze geht hier von dem augustinischen Zeitprinzip aus, dass es je eine Gegenwart der drei Zeitformen gebe, also eine Gegenwart der Vergangenheit, eine Gegenwart der Gegenwart und eine Gegenwart der Zukunft. Er fasst ein Ereignis hier nicht räumlich an dem Ort, an dem es sich ereignet, um es zu charakterisieren, sondern zeitlich. Und jedes Ereignis habe für sich alle drei Zeitformen, eine Zukunft, eine Gegenwart und eine Vergangenheit. Im *Zeit-Bild* findet diese (dreifache) Ordnung der Zeit ihr anschauliches Bild im zweiten Zeit-Bild, der Simultaneität der Gegenwartsspitzen:

Ein Unfall wird sich ereignen, ereignet sich, hat sich ereignet; doch ebenso geschieht es zur gleichen Zeit, daß er stattfinden wird, bereits stattgefunden hat und gerade dabei ist, stattgefunden zu haben; so dass er, ehe er stattfindet, nicht stattgefunden hat, und sobald er stattfindet, nicht stattgefunden haben wird... usw.²⁰⁵

Das Ereignis ist also zeitlich deutlich mehr, als nur seine Zeit des gegenwärtigen Erscheinens. Und diese drei Gegenwarten sind in dem Ereignis alle gleichzeitig da, wie Eigenschaften von etwas nicht hintereinander auftauchen, sondern immer gleichzeitig gegeben sind. Die Figurengruppe der Totenwache in 8 ist hier das vielleicht paradoxeste aber auch anschaulichste Beispiel. Denn in 8 scheinen sich nicht nur verschiedene Szenen in ihrer jeweiligen Gegenwärtigkeit zu widersprechen, sondern sogar einzelne Szenen in sich. Durch die Starre der Figuren, die, indem sie dennoch lebendig sind, eine gewisse Dauer suggerieren, wird dieser eine gezeigte Moment, das Ereignis, in seiner dreifachen Zeit gezeigt. Der Mann wird genauso sterben, wie er gerade stirbt und gestorben ist. Vielleicht ist das eines der irritierenden Momente der *tableau vivants*, dass sie alle drei Zeitformen in sich zu vereinigen vermögen, weil sie durch ihre Starre ein Ereignis ewig ausdehnen. Was in der leeren Form der Zeit jedoch insistiert, ist das Zukünftige, das aus der Zukunft heraus ein Werden generiert und in einer Zeitvorstellung, die nur auf erster und zweiter Synthese beruht, keinen Platz findet. Dieses stets Ausständige, Zukünftige, das sich in der leeren Form der Zeit äußert, sowie sein enormer Wirkungsbereich, lässt sich hinsichtlich des Denkens mit dem Todestrieb genauer erfassen.

Deleuze setzt die leere Form der Zeit „mit ihrer strengen formalen und statischen Ordnung, mit ihrer erdrückenden Gesamtheit, ihrer irreversiblen Reihe“²⁰⁶ auf der Ebene des

²⁰⁴ Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 122

²⁰⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 135

²⁰⁶ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 148

Unbewussten dem Todestrieb gleich. So wie die leere Form der Zeit als Jenseits, in das sich die reine Vergangenheit biegt, den Anschein des schwarzen, differenzlosen Nichts macht, so haftet dem Tod das Vorurteil einer „unterschiedslosen und unbelebten Materie“²⁰⁷ an. Der Tod entspreche aber keinem materiellen Zustand, sondern ist eine im Lebendigen gegenwärtige Erfahrung – der Tod als reine Form: „Er entspricht nicht einem materiellen Zustand, er entspricht vielmehr einer reinen Form, die jeglicher Materie abgeschworen hat – der leeren Form der Zeit.“²⁰⁸ Erste und zweite Synthese – Gewohnheit und Gedächtnis als Welt der Repräsentation – füllen diese Zeit für uns sichtlich; sie füllen sie soweit, dass die Zeit ausgefüllt scheint und weder das Außen noch der Tod im Denken möglich ist. Der Tod als *Ungrund*, wie die leere Form der Zeit als Teil der gelebten Erfahrung (in der dritten Synthese), bestimmt sich vor allem dadurch, dass er stets ausständig ist.²⁰⁹ Der Tod hat, wie Deleuze mit Rekurs auf Blanchot beschreibt, stets zwei Aspekte: Einen persönlichen, der den Körper und das Ich [moi] betrifft; aber auch einen unpersönlichen, indem er jede Beziehung zu *mir* verliert und zum „Unmöglichen schlechthin, zur Irrealität des Unbestimmten“²¹⁰ wird. Der Tod ist für das Ich stets unerfahrbar – das Ich ist entweder gerade gestorben oder wird sterben – das Ereignis selbst bleibt für das Ich unerfahrbar. Der Tod ist auf dieser Ebene das Kommende, das Ereignis, das alles Stabile vergehen lässt und aus der Zukunft das Gegenwärtige bestimmt. Das Ereignis impliziert für das Denken damit immer etwas ‚Unvordenkliches‘ – man könnte es auch mit Miriam Engelhardt als Experiment mit offenem Ausgang bezeichnen.²¹¹ Ereignisse zeichnen sich durch ein Paradox aus: Sie transformieren alles, was in ihren ‚Bannkreis‘ gerät, sind aber per-se ‚nicht-erfahrbar‘ (da sie, wie Schaub schreibt, keine/keinen neutrale/neutralen Beobachterin/Beobachter zulässt) und dennoch sind sie eine ‚extreme Erfahrung‘ aufgrund des Folgenreichtums, der sich als Zäsur in ein Kontinuum einschreibt.²¹² „Darum wird [die dritte Synthese] buchstäblich Zukunftsglaube, Glaube an die Zukunft genannt.“²¹³ Die leere Form der Zeit bzw. der Todestrieb gehören zu einer Welt, die, wie gezeigt, in der Welt der Repräsentation keinen Platz hat – man ist mit dem ‚Unvordenklichen‘ konfrontiert, mit einem Ereignis oder einer Tat, deren Ausgang ungewiss ist. Im *Zeit-Bild* nennt Deleuze diese Situation eine rein-optisch akustische, denn das sensomotorische Band, das den Handelnden/die Handelnde an die Situation bindet, ist

²⁰⁷ Ebd., S. 149

²⁰⁸ Ebd., S. 149

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 149f.

²¹⁰ Ebd., S. 150

²¹¹ Vgl. Engelhardt, Miriam, *Deleuze als Methode*. Ein Seismograph für theoretische Innovationen durchgeführt an Beispielen des feministischen Diskurs, München: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 137

²¹² Vgl. Schaub, Gilles *Deleuze im Wunderland*, S. 189

²¹³ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 124

gerissen. Dieses sensomotorische Band generiert sich hinsichtlich einer auszuführenden Handlung aus erster und zweiter Synthese, doch die Situationen übersteigen die Fähigkeit der Figuren zu handeln. Wenn der Kreis gestört wird, sieht man sich mit der reinen Form der Zeit konfrontiert, die ein gewohnheitsmäßiges oder aus der Erinnerung schöpfendes Handeln verunmöglicht – weder kann man durch Gewohnheit auf die Situation reagieren, noch lassen sich Erinnerungsbilder durch Translation im Gedächtnis der reinen Erinnerung orten und damit auch nicht mittels Rotation als Erinnerungsbilder lösen, die ein auf Erinnern basierendes Handeln ermöglichen würden. Was bleibt, ist „Sehender zu werden“, wie Deleuze im *Zeit-Bild* schreibt. „Der sensomotorische Bruch macht aus dem Menschen einen Sehenden, der sich von etwas Unerträglichem in der Welt getroffen, und der sich von etwas Undenkbarem im Denken konfrontiert fühlt.“²¹⁴ Es sind die rein optisch akustischen Situationen des *Zeit-Bilds*, die nicht mehr durch Bewegungen nach einem wahrheitsgemäßen Prinzip verbunden sind, die dem Denken erlauben, bis an die Grenze des Undenkbaren zu gehen, die uns verborgen bleibt, solange wir auf die und mit der Welt reagieren müssen.²¹⁵ Unter dem Titel *Das Unerträgliche und die Hellsicht* beschreibt Deleuze das Kino der Sehenden als eben jene Situation, in der man vom Handeln gelöst zur Visionärin/zum Visionär wird: „Das Wichtige ist dabei stets, daß die Figuren oder der Zuschauer – aber auch beide zusammen – zu Visionären werden. Die rein optische und akustische Situation evoziert eine Funktion der Hellsicht, die zugleich Phantasie und Konstativum, Kritik und Anteilnahme ist.“²¹⁶ Balke schreibt hierzu: „Bislang [bis zum Auftreten des *Zeit-Bilds*, JH] stand das Sehen immer nur im Dienst einer Aktivität, die auf die Herbeiführung des nächsten Augenblicks gerichtet war und damit garantierte, ‚daß es weitergeht‘.“²¹⁷ Mit dem *Zeit-Bild* wird gegen jede Form des Reizes Widerstand geleistet, indem keine Handlung mehr eintritt, sondern der Akt des Sehens zentral wird. Doch beschreibt Deleuze mit dem modernen Kino keinen bewussten Widerstand zu Gunsten des Sehens, sondern das schlichte Unvermögen zu reagieren, angesichts der ‚zu großen‘ Situationen. Es ist der Moment, in dem die reine Form der Zeit mit all ihrer Zufälligkeit hereinbricht und man sich ihr nur ideell, nicht aber materiell annehmen könne. Man könnte an dieser Stelle eine Verbindung zur zweiten Synthese versuchen: Das motorische Gedächtnis ermöglicht auf Gewohnheit basierende Handlungsfähigkeit und unterdrückt dabei das unwillkürliche Gedächtnis, das reine Erinnerungsbilder erzeugt. Wie beschrieben wird die Handlung unterbrochen, sobald das

²¹⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 221

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 222

²¹⁶ Ebd., S. 33

²¹⁷ Balke, Friedrich, *Gilles Deleuze*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verlag 1998.S. 74

spontane Gedächtnis die Überhand erhält. Denn solange es dem motorischen Gedächtnis untergeordnet bleibt, scheint es so, als wäre kein ‚Mehr‘ an Erinnerung gegeben – unser Handeln unterdrückt unsere Vorstellung. Der Moment der stillgestellten Handlung macht das Eintauchen in das Gedächtnis, in das Virtuelle möglich. Geht man davon aus, dass dieser Moment intensiv genug ist, nicht nur auf empirisch nachvollziehbare Erinnerungsbilder, sondern die reine Vergangenheit gestoßen zu werden, trifft man u.U. auf das *Ansich* der Erinnerung – das *Objekt* = *x*. Dieses *Objekt* = *x* ist stets abwesend, es ist an keinem lokalisierbaren Ort in der Vergangenheit zu finden, es fehlt immer an seinem Platz, wie Deleuze mit Rekurs auf Lacan feststellt.²¹⁸ Das könnte der Moment des Schwindelgefühls sein, auf das es sich einzulassen, das es zu bejahen gilt, um eine festgestellte Ordnung zu verlassen. Somit lässt sich auch verstehen, inwiefern das Gedächtnis ein Ideal der Zukunft hervorbringen kann – „von der Sinnlichkeit zur Einbildungskraft, von der Einbildungskraft zum Gedächtnis, *vom Gedächtnis zum Denken*.“²¹⁹ An diesem Punkt, an dem eine Tat (*actio*) mangels stabilen Wissens nicht mehr mittels erster und zweiter Synthese durchgeführt werden kann, bildet sich ein bloßes Bild der Tat als „Jamais-vu“ – es speist sich zwar aus dem Gedächtnis, impliziert aber den *Ungrund*, das Jenseits, das ‚Unvordenkliche‘. Das Bild der Tat (als Begriff für eine Tat mit unvorhersehbarem Ausgang) weist die gleiche Ordnung auf wie die leere Form der Zeit: Vorher-Zäsur-Nachher, die im Bild der Tat koexistieren. Der Begriff *Bild der Tat* verweist auf die Eigenschaft jedes Bildes, das Gezeigte nicht zeitlich linear zu ordnen, sondern alle Teile in ihrer Gleichzeitigkeit erscheinen zu lassen. Das Nachher der Tat ist das ‚Unvordenkliche‘, das aus der Zukunft heraus insistiert, jedoch alles, auch das Ich, was dieses Insistieren wahrnehmen kann, in der Zäsur als Metamorphose vergehen lässt. Ingo Zechner beschreibt diese Teilung des Ich, das mit dem Bild der Tat gleichzeitig ein Vorher und Nachher entwirft, so: „Das Bild der Tat teilt [das Ich] in zwei Teile: In das Ich, das er sich denkt, um es zu werden (ein Idealich – [das Nachher, JH]) und in das Ich, das da denkt und das er ist. Das Ideal ist die Zukunft, doch es ist das Gedächtnis, das es hervorbringt.“²²⁰ Das Bild der Tat setzt den gesamten Rahmen einer Tat, inbegriffen das ‚Unvordenkliche‘ – das Bild der Tat ist damit der Referenzpunkt, hinsichtlich dessen die Tat durchgeführt wird, obwohl das Ich, das dieses Bild entwirft, mit der Tat vergehen muss. Es handelt sich demnach im Verhältnis von Tat zu Bild der Tat um drei Wiederholungen – eine Wiederholung im Vorher, eine in der Metamorphose als Zäsur und eine Wiederholung des Zukünftigen als das ‚Unvordenkliche‘. Mit Ingo Zechner: „Zuerst muss sich die

²¹⁸ Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 136

²¹⁹ Ebd., S. 189

²²⁰ Zechner, *Der Gesang des Werdens*, S. 64

Vergangenheit in einer Wiederholung durch das Gedächtnis konstituieren, bevor der Akteur ihre Wiederholung in einer Metamorphose anstrebt um zuletzt [...] im Idealfall eine Wiederholung des Neuen zu erreichen.²²¹ Die Wiederholung der dritten Synthese betrifft in letzter Konsequenz jedoch nur noch die Virtualität als Produktion von Neuem und lässt die Bedingung hinter sich. Es gibt demnach *drei* Wiederholungen in der dritten Synthese der Zeit, die mit der formalen Ordnung der leeren Form der Zeit korrelieren. Die erste Wiederholung wiederholt als Bedingung der Tat und wird als Mangel begriffen. Die zweite Wiederholung als Zäsur ist die Metamorphose, in der sich das Ich dem Bild der Tat angleicht, wobei es sich als dasjenige, das das Bild der Tat gesetzt hat, aufzulösen beginnt. Die dritte Wiederholung als Nachher ist überschießende Wiederholung, die nur das Neue affiziert und sowohl die Bedingung des Vorher als auch das Ich der Metamorphose aussondert.²²² Diese dritte Wiederholung ist selbst das Neue. In *Differenz und Wiederholung* beschreibt Deleuze das Bild der Tat und ihre Wiederholungen folgendermaßen:

Es ist kaum von Bedeutung, ob das Ereignis selbst vollendet oder unvollendet, die Tat vollbracht oder nicht vollbracht ist; Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verteilen sich nicht nach diesem empirischen Kriterium. Ödipus hat die Tat bereits vollbracht, Hamlet noch nicht; in jedem Fall aber erleben sie den ersten Teil des Symbols [Ereignis, JH] in der Vergangenheit, leben sie selbst in der Vergangenheit und werden in sie zurückgeworfen, solange sie das Bild der Tat als zu groß für sich empfinden. Die zweite Zeit, die auf die Zäsur selbst verweist, ist folglich die Gegenwart der Metamorphose, das Gleichwerden mit der Tat, die Zweiteilung des Ichs, die Projektion eines Idealichs ins Bild der Tat [...]. Was die dritte Zeit angeht, die die Zukunft offenbart – so bedeutet sie, daß das Ereignis, die Tat eine geheime Kohärenz besitzt, die die des Ichs ausschließt, sich gegen das ihnen angegliche Ich wendet, es in tausend Stücke auseinanderschleudert, als ob der Zeuger einer neuen Welt durch den Ausbruch dessen, was er zum Mannigfaltigen erweckt, fortgerissen und zerstreut würde: Das Ich hat sich dem Ungleichen an sich angeglichen.²²³

Die Kohärenz des Ichs wird im Ereignis bzw. Bild der Tat durch die Zäsur ausgeschlossen, doch schreibt Deleuze von einer anderen, geheimen Kohärenz, die alle Reihen, Vorher-Zäsur-Nachher, durchzieht. Die drei Reihen korrespondieren mit den drei Zeitmodi, Vorher-Vergangenheit, Zäsur-Gegenwart, Nachher-Zukunft. Gegenwart ist somit der Kreuzungspunkt oder „Thorbogen“ zweier entgegengesetzter Linien – der Linie, die in die Vergangenheit führt und der Linie, die in die Zukunft weist; ein Werden in zwei Richtungen. Die Zäsur zwischen

²²¹ Ebd., S. 64

²²² Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 124

²²³ Ebd., S. 123

Vorher und Nachher ist kleiner als alles Denkbare bzw. könnte man mit Mirjam Schaub sagen, dass es für diese Gegenwart als Ort der Zäsur keinen Zeugen gibt, da alles Gleichbleibende ausgesondert wurde²²⁴ – „als ob der Zeuger einer neuen Welt durch den Ausbruch dessen, was er zum Mannigfaltigen erweckt, fortgerissen und zerstreut würde.“²²⁵ Vergangenheit und Gegenwart sind demnach beide bereits Wiederholung im Verhältnis zum Bild der Tat, dass jedoch in seiner Verfasstheit nur die Zukunft betrifft. Diese dritte Wiederholung in der dritten Synthese der Zeit ist ursprünglich und bezieht sich auf reine Differenzen, die durch sie überhaupt erst sind, da sie, entgegen festgestellten Punkten, durch diese dritte Wiederholung in einem steten differenzierenden Werden sind – diese Wiederholung nennt Deleuze mit Nietzsche *ewige Wiederkehr*. Die *ewige Wiederkehr* bezieht sich, wie Deleuze schreibt, „auf eine Welt von Differenzen, die sich wechselseitig implizieren, auf eine komplizierte, identitätslose, im eigentlichen Sinn chaotische Welt.“²²⁶ Wie Henry Somers-Hall beschreibt, kehrt in der *ewigen Wiederkehr* nur eine nomadische Verteilung wieder – „the ground for modes is going to be a prejudicative field of becoming: it is the intensive, nomadic distribution which returns. [...] Eternal return [...] expresses the common being of all these metamorphoses.“²²⁷ Durch die leere Form der Zeit, die genauso das Vergangene wie das Zukünftige in der Gegenwart mit sich bringt, findet das Chaos in der Zufälligkeit des Quäntchens Zukunft als *ewige Wiederkehr* Eingang ins Ich, das den Kreis aus erster und zweiter passiver Synthese aufgebrochen hat und sich dem Ereignis zuwendet – die dritte Synthese bindet die Welt der Aktualitäten an die der intensiven Virtualitäten.²²⁸ Die *ewige Wiederkehr* ist die oben angesprochene geheime Kohärenz, die alle Reihen begleitet, „sie ist [...] jene geheime Kohärenz, die nur unter Ausschluß meiner eigenen Kohärenz auftaucht, unter Ausschluß meiner eigenen Identität, der Identität des Ichs, der Welt, Gottes. Sie bringt in ihrem Kreis den toten Gott und das aufgelöste Ich mit sich.“²²⁹ Die dritte Synthese mit der mehr so ist, wie es einmal war, ist damit, folgt man Mirjam Schaub, der einzige Ort der drei Synthesen, in der Handeln und Entscheidung möglich ist. Eine Aneignung der Gegenwart als Ort der Metamorphose aber auch Zäsur, in der das Zukünftige insistiert, kann nur durch Bejahung geschehen – bejaht muss der ganze Zufall werden, denn die leere Form der Zeit macht deutlich, dass, will man sich dem Außen des Denkens zuwenden, man

²²⁴ Vgl. Schaub, Gilles Deleuze im Wunderland, S. 245

²²⁵ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 159

²²⁶ Ebd., S. 84

²²⁷ Somer-Hall, *Deleuze's Difference and repetition*, S. 43

²²⁸ Vgl. Williams, James, Gilles Deleuze's *Philosophy of time*. A critical Introduction and Guide, Edinburgh: Edinburgh University Press: 2012, S. 15

²²⁹ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 124

die Gesamtheit der Zeit, Vorher-Zäsur-Nachher, bejahen muss und damit auch das ‚Unvordenkliche‘ des Nachher.

Man kann an dieser Stelle eine Verbindung mit dem oben beschriebenen Todestrieb versuchen, der für das Denken Ähnliches bedeutet wie die leere Form der Zeit:

Positiv ist der Todestrieb am Grund der Wiederholung also, weil er zur ‚Überwindung‘ des ‚Unüberwindlichen‘ aufruft, weil er *als Trieb zum Tode* viel stärker noch als jedes ‚Sein zum Tode‘ das Nichts, das Unwiderrufliche, das eigene Schicksal in jedem Moment und in jeder Form seiner Ausprägung bejaht [Bejahung als „Anerkennung des Unerkennbaren“²³⁰], wünscht, kurz: *das Unvermeidliche zu etwas Gewolltem macht*.²³¹

Das Ereignis als Zäsur ist damit von Angst begleitet – es ist vielmehr die Furcht vor dem ‚Unvordenklichen‘, als beispielsweise moralische Überlegungen, die einen angesichts der Tat, die vorerst als zu groß erscheint, erstarren lässt. „Am Anfang des Denkens steht der Einbruch, die Gewalt, der Feind, und nichts setzt die Philosophie voraus, alles beginnt mit einer Misosophie.“²³² An diesem Punkt wird klar, wie Deleuze ein Denken ohne vorgängige Identitäten und Subjekte anlegt – so wie die erste und zweite Synthese ein (aktives) Ich konstituieren, steht die dritte Synthese für ein ursprungsloses Denken, das der ewigen Wiederkehr entspringt.

In 8 sieht man erstarrte Figuren – sie verharren in ihrer jeweiligen Position. Wie es weitergehen könnte, sollten sie in Bewegung geraten, ist in den Bildern selbst nicht direkt angelegt; und vielleicht gibt es dieses Wissen, wie es weiter geht, noch nicht. Das wirft ein neues Licht auf die unbeweglichen Figuren in 8, die atmen, sehen, aber nicht reagieren. Ein Satz aus Friedrich Balkes Einführung zu Deleuze wirkt in diesem Zusammenhang, als wäre er für 8 geschrieben worden: „Die Figuren des filmischen *Zeit-Bildes* nehmen – unwillkürlich – die Haltung von Denkern ein, sie erstarren im Angesicht der optischen und akustischen Situationen, denen sie ausgesetzt sind.“²³³ Man hört auf, unmittelbar zu reagieren und ist auf die reine Wahrnehmung der Situation reduziert, die dadurch umso differenzierter ausfallen kann. Die bewegungslosen Figuren in 8 könnten angesichts einer zu großen Tat, eines Ereignisses in eine Starre geraten sein. Es wäre dann der Moment vor der Zäsur, vor der Metamorphose. Es wäre ein Überlegen oder besser ein im Schock verharrendes Denken, das jede Handlung aussetzen lässt. Was auch immer es sein mag, dass die Figuren mit der reinen Form der Zeit konfrontierte, sie scheinen gefangen zu sein in einem Zustand, in dem nicht

²³⁰ Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland*, S. 234

²³¹ Ebd., S. 193

²³² Deleuze, *Differenz und Wiederholung* 2007, S. 181

²³³ Balke, *Gilles Deleuze*, S. 75

klar ist, wie man sich auf das Kommende einlassen wird. Klar ist, und das macht Deleuze mit Hamlet deutlich, dass es keinen Weg an der nahenden Veränderung, die die Zukunft bringt, vorbei gibt. Nun gilt es zu überlegen, wie auf das Nahende zu reagieren sei – was hierbei deutlich wird ist, dass, man sich mit all dem, was man aus der Vergangenheit weiß, nicht gewappnet fühlt für das Kommende – schlicht aufgrund der Tatsache, dass es ‚unvordenklich‘ ist. Es ist genau jener Moment der Konfrontation mit der leeren Form der Zeit, die einerseits ein gewohnheitsmäßiges Handeln unmöglich macht (erste Synthese), da sie es als Zäsur unterbrochen und ein einfaches Fortsetzen damit verunmöglicht hat; andererseits kann man auch nicht in die Vergangenheit hinabsteigend Erinnerungen finden, die ausreichend wären, um das Kommende voraussehend bewältigen zu können. Insofern sind es, wie oben bereits angedeutet, weniger rationale Überlegungen, denen man sich in der Konfrontation mit der leeren Form der Zeit durch ein Ereignis gegenüber sieht, sondern schlicht die in sich kreisende Überlegung, ob man dem Kommenden gewachsen ist.

Eine schwere Ungewißheit tritt ein, so oft der Geist sich von sich selbst überfordert fühlt, wenn er, der Forscher, zugleich das dunkle Land ist, das er erforschen muß und wo sein Ganzes Gepäck ihm nichts nützt. Erforschen? Nicht nur das: Erschaffen. Er steht vor einem Etwas, das noch nicht ist, das nur er wirklich werden lassen und dann in sein eigenes Licht rücken kann.²³⁴

Was mit dem ‚Unvordenklichen‘ des Kommenden einhergeht, ist, dass man sich selbst ‚unvordenklich‘ wird – in diesem Moment löst sich alles Stabile auf – gleichzeitig wird klar, dass man die Zeit in ihrem Fluss nicht unterbrechen kann. Man kann den Differenzen, dem Zukünftigen nicht ins Gesicht sehen, weil sich das Eigene dabei auflösen beginnt. Das Zukünftige insistiert und gleich wie lange man in der Wiederholung der Vergangenheit verharren mag (im Zustand des ‚die Tat als zu groß für mich Empfindens‘) es ist unabwendbar. Insofern scheint es so, als würde 8 Figuren zeigen, die in dieser ersten Wiederholung der dritten Synthese gefangen sind – noch nicht fähig den Zukunftszufall zu bejahen, wodurch sie regungslos in ihrer letzten Zuflucht, dem ‚nicht Handeln‘ verharren während gleichzeitig die Zeit in ihrer Linearität aus der Zukunft angetrieben voranschreitet – *looping forward*. Die kreisende Bewegung der Kamera scheint als Subtext ein ‚immer noch nicht‘ zu formulieren – „er wundert sich, dass sein Gedächtnis sich unermüdlich in einem Kreise dreht und doch zu schwach und müde ist, um nur einen einzigen Sprung aus diesem Kreise heraus zu machen.“²³⁵ Oder, so der Titel eines 2005 erschienen Sammelbandes: „Wenn

²³⁴ Proust, Marcel, *Combray*, aus dem Franz. von Michael Kleeberg, München: Liebeskind 2002, S. 69

²³⁵ Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 14

sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen.“²³⁶ Es bedeutet aber sogleich, dass die Metamorphose und Auflösung der Figuren dennoch zu jedem Zeitpunkt passieren könnte. Nicht aber in 8, in dem die Figuren durch die filmische Anordnung des Loop dazu verdammt sind, in diesem regungslosen, immer gleichen Zustand zu verharren. Zwei Figuren scheinen den Sprung, die Bejahung, jedoch geschafft zu haben. Es scheint, dass die Frau mit den Handschuhe sowie der Mann mit dem Seidentuch diesen Kreis der ersten Wiederholung im Modus der Vergangenheit hinter sich gelassen haben – es ist damit nur konsequent, dass sie verschwunden sind, sich aufgelöst haben und lediglich das Gleichbleibende, die Handschuhe und das Tuch zurückgelassen haben. Sowohl das Kino-Denken als auch das Denken in *Differenz und Wiederholung* umfassen als ersten Aspekt das zerrissene Band zwischen Mensch und Welt bzw. den Bruch des Kreises aus erster und zweiter Synthese und was auch immer die Figuren in 8 erstarren hat lassen, sie sind keine Akteure, sondern Sehende. Was erschließt sich hieraus nun für das Denken, oder wie Deleuze meint: „Welcher ist also der subtile Ausweg?“²³⁷ Wenn durch den sensomotorischen Bruch der Mensch zum Sehenden wird, weil er aufhört zu reagieren, also vom Akteur zu Sehenden wird, und er dadurch in der Lage ist, das Unerträgliche wahrzunehmen, dann scheint Deleuze im Grunde eine Situation genau zwischen einer sensomotorischen und einer rein optisch akustischen Situation zu affirmieren. „Nicht an eine andere 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 [...]“²³⁸. Rein sehend kann das Denken zwar an seine Grenze gehen (oder sogar darüber hinaus?), doch das Band zwischen Welt und Mensch ist gerissen, weshalb der Mensch in seiner sehenden, erstarrten Position wie in 8 verharret. Für die These, dass es sich bei dem „subtilen Ausweg“ um eine doppelte Situation handelt, in der man Handelnder/Handelnde und Sehender/Sehende zugleich ist, spricht auch folgender Satz, der an das obige Zitat anschließt: „Wir müssen uns dieses Unvermögens bedienen, um ans Leben zu glauben und die Identität von Denken und Leben zu finden“²³⁹ – also Sehender/Sehende *in* der Welt werden. Und dieser Glaube an die Welt impliziert damit auch einen „Glauben an Zeit als anorganische Macht der Veränderung.“²⁴⁰ Es scheint sich hier, wie Marcus Steinweg hervorhebt, um einen Begriff von Glauben zu handeln, der wie Wittgensteins Glaube – im Kontrast zum Aberglauben – auf Vertrauen basiert: „Wahrer Glaube ist identisch mit

²³⁶ Buchmann, Sabeth (Hg.), *Wenn sonst nichts klappt. Wiederholung wiederholen* in: Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis, Hamburg/Berlin: Materialverlag 2005.

²³⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 222

²³⁸ Ebd., S. 222

²³⁹ Ebd., S. 222

²⁴⁰ Schaub, *Deleuze im Kino*, S. 194

Vertrauen. Zu ihm gehört eine gewisse Furchtlosigkeit, wie zur Bejahung, die Bedingung der Möglichkeit von Verneinung, Zweifel, Kritik und Zurückweisung ist.“²⁴¹ Der Begriff des Glaubens (an die Welt glauben) scheint in diesem Sinne einen (vertrauensvollen) Sprung zu bezeichnen, aus der Position des Sehenden in die Welt, ein wiederholender Sprung. Dieser Sprung erinnert an den anfangs thematisierten Riss im Kristall, der es ermöglicht, dem Kristall zu entweichen. Die fehlenden Figuren aus 8 sind aus der Situation der Sehenden durch den Riss in die Welt entwichen. Entweichen fordert jedoch Bewegung, die jenes Band zwischen Welt und Mensch herstellt. Oder, so legt Deleuze nahe, es geht um eine dritte Position, die man einnehmen kann. Mit Bezug auf Giovanna d’Arco al rogo von Rossellini nennt er einen *Bereich auf halber Höhe*. Jeanne d’Arc musste, so Deleuze, erst im Himmel sein, um an die Welt glauben zu können. Der Himmel wäre also hier der Ort, an dem man sehen kann, weil einen die Welt nicht mehr tangiert. Der Bereich auf halber Höhe wäre nun gerade jener Bereich, an dem man sieht, aber immer noch mit der Welt verbunden ist. Wir haben „kein Bedürfnis nach dem Glauben an etwas anderes [eine andere Welt etc.], sondern ein Bedürfnis, an diese Welt zu glauben, zu der auch die Idioten gehören.“²⁴² Die entmachtende Begegnung mit dem Undenkbaren des Denkens durch den Bruch mit dem sensomotorischen Band kann mittels des Glaubens zur schöpferischen Macht werden, die das Neue im Ungedachten mit der Welt zu verbinden vermag.²⁴³ Ein ähnliches Phänomen zeigt sich in *Differenz und Wiederholung*; hier ist es die geheime Kohärenz als die *ewige Wiederkehr*, die ein Ereignis durchzieht – doch es kann kein stabiles Wissen um diese Kohärenz geben, da sie die reine Differenz und damit ‚unvordenklich‘ ist. Was es also auch hier braucht, um sich auf die *ewige Wiederkehr* als differenzierende Differenz einzulassen, ist, so legt Deleuze nahe, Zukunftsglaube.²⁴⁴ In *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*²⁴⁵ beschreibt Nietzsche diesen Moment einer schöpferischen Tat – diese Zeilen erfassen die Essenz des bis hierhin Gesagten:

Wo finden sich Thaten, die der Mensch zu thun vermöchte, ohne vorher in jene Dunstschicht des Unhistorischen eingegangen zu sein? [...] Rückwärts blickend fühlt er sich blind, seitwärts hörend vernimmt er das Fremde wie einen dumpfen bedeutungsleeren Schall; was er überhaupt wahrnimmt, das nahm er noch nie so wahr; so fühlbar nah, gefärbt, durchtönt, erleuchtet, als ob er es mit allen Sinnen zugleich ergriffe. Alle Werthschätzungen sind verändert und entwerthet;

²⁴¹ Steinweg, *Philosophie der Überstürzung*, S. 62

²⁴² Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 226

²⁴³ Vgl. Hartmann, Katrin, *Das artistische Denken von Gilles Deleuze*. Eine Analyse der Verschränkung von Philosophie und künstlerischer Praxis dargestellt anhand der Kino-Bücher, Univ. Wien, Dipl.-Arbeit 2008, S. 97

²⁴⁴ Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 124

²⁴⁵ Nietzsche, Friedrich, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Stuttgart: Reclam, 2013

[...] er wundert sich, dass sein Gedächtnis sich unermüdlich in einem Kreise dreht und doch zu schwach und müde ist, um nur einen einzigen Sprung aus diesem Kreise heraus zu machen. Es ist der ungerechteste Zustand der Welt, eng, undankbar gegen das Vergangene, blind gegen Gefahren, taub gegen Warnungen, ein kleiner lebendiger Wirbel in einem toten Meer von Nacht und Vergessen: und kein Künstler wird sein Bild, und kein Feldherr seinen Sieg, kein Volk seine Freiheit erreichen, ohne sie in einem derartigen unhistorischen Zustand vorher begehrt und erstrebt zu haben. Wie der Handelnde, nach Goethes Ausdruck, immer gewissenlos ist, ist er auch wissenslos, er vergisst das Meiste, um Eins zu thun, er ist ungerecht gegen das, was hinter ihm liegt und kennt nur Ein Recht, das Recht dessen, was jetzt werden soll. So liebt jeder Handelnde seine That unendlich mehr als sie geliebt zu werden verdient: und die besten Thaten geschehen in einem solchen Ueberschwange der Liebe.²⁴⁶

Weder bei Nietzsche noch bei Deleuze geht es darum, *jede* kommende Realisierung der Differenz affirmativ zu bejahen, sondern lediglich darum, die Differenz als etwas Zeit-immanentes zu bejahen und sich dadurch auf sie einlassen zu können. Deleuze beschreibt dieses Einlassen mit Bousquet als lustvoll: „Meinen Geschmack am Tod [...], der Untergang des Willens war, werde ich durch eine Lust zu sterben ersetzen, die die Vergötterung des Willens ist.“²⁴⁷ Die Bejahung der ewigen Wiederkunft bejaht alles, was geschehen wird mit einem Mal und lässt so am Übergang vom Vorher zum Nachher alles Stabile und jedes Wissen hinter sich bzw. im Kristall, wie die erstarrten Figuren in 8. Diese Bejahung ist das, was Nietzsche *Wille zur Macht* nennt. Denn ganz gleich, durch welches Ereignis, welches Bild der Tat man mit der Zäsur konfrontiert ist, immer gilt es, die Gesamtheit des Kommenden zu bejahen. Denn Bejahung bedeutet, das Bejahte, den Willen zur n'ten Potenz zu erheben. Nicht ein Mal für die nächsten hundert Male wollen, sondern ein Mal für die Unendlichkeit. In den *Schlußfolgerungen über den Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*²⁴⁸ schreibt Deleuze: „Der Wille zur Macht heißt nicht die Macht wollen, sondern im Gegenteil, was man will, in die letzte Potenz, die n'te Potenz erheben.“²⁴⁹ Dieser Wille findet seinen Ausdruck im Einlassen auf die dritte Synthese, die leere Form der Zeit; die der Welt der Repräsentation mit ihrem geschlossenen Kreis diametral gegenüber steht. Als Sinnbild für diese zwei unterschiedlichen Welten handelt Deleuze zwei verschiedene Arten des (Würfel-)Spiels ab: Das Menschliche (Welt der Repräsentation) und das Göttliche (*ewige*

²⁴⁶ Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 14

²⁴⁷ Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 187

²⁴⁸ *Schlußfolgerungen über den Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr* S. 171-185 in Deleuze, Gilles, *Die einsame Insel*. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974, aus. Franz. von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003

²⁴⁹ Deleuze, *Die einsame Insel*, S. 178f.

Wiederkehr). Das menschliche Spiel bejahe jeden Zufall nur begrenzt und stellt ihn unter eine Gewinnhypothese, in der die Reproduktion des Zufälligen gewährleistet sein muss. Das göttliche Spiel oder „die ewige Wiederkehr ist [demgegenüber] Macht der Bejahung.“²⁵⁰ Deleuze schreibt: Es „muß das System der Zukunft ein göttliches Spiel genannt werden, weil die Regel nicht im Voraus existiert, weil sich das Spiel auf seine eigenen Regeln bezieht, weil das spielende Kind nur gewinnen kann – da der ganze Zufall jedes Mal und für allemal bejaht wird.“²⁵¹ Das spielende Kind ist hier Sinnbild für ein aufgelöstes Ich, das keinen Bewahrungsort (Gedächtnis) für Regeln hat, sondern die Regeln mit jedem Wurf gleichzeitig setzt. Anders ausgedrückt wird mit jedem Wurf der gesamte Zufall, der mit dem Wurf einhergeht, bejaht und nicht bloß hinsichtlich vorgängiger Regeln. „Eine reine Idee des Spiels“, meint Deleuze, ein Spiel, das „nicht durch die Geschäfte der Menschen fragmentiert, begrenzt, unterbrochen“²⁵² ist, also keinen stabilisierenden Regeln unterworfen ist. In Logik des Sinns macht Deleuze einmal mehr klar, dass es sich bei der ewigen Wiederkehr als Würfelwurf nicht um eine Sphäre abseits des Denkens handelt, sondern um ein Außen des Denkens als dessen Innerstes: „Das ideale Spiel, von dem die Rede ist, vermag kein Mensch und kein Gott zu spielen. Es kann nur gedacht und sogar nur als Unsinn gedacht werden. Und doch ist es die Wirklichkeit des Denkens selbst.“²⁵³ Jean-Luc Nancy nennt dieses Denken *Wurf ohne Entwurf* und Marcus Steinweg fügt hinzu: „Und reines Außersichsein. [...] Das ist der Ort, an dem wir sind. Hier atmet, hier lebt und hier stirbt jedes Subjekt: In diesem Ozean unmenschlicher Materie.“²⁵⁴ Und in Hinblick auf den Schluss unserer Untersuchung stellt Deleuze mit Rimbaud die Frage, was von dem uns Bekannten am ehesten diesem göttlichen Spiel, der Frage entspreche: „Welches menschliche Spiel kommt jenem einsamen göttlichen Spiel am nächsten? Wie Rimbaud sagt: X suchen, das Kunstwerk.“²⁵⁵ Im Kapitel über die *Ideelle Synthese der Differenz* verwendet er dieses göttliche Spiel synonym mit dem Begriff der Frage, die in ihrer ganzen Intensität „Weltanfänge“ bedeuten kann. Der gute Würfelwurf bejaht den ganzen Zufall und, so Deleuze, „gerade hierin liegt das Wesen dessen, was man Frage nennt.“²⁵⁶ „Denn jedes Ding beginnt mit einer Frage, man kann aber nicht sagen, dass die Frage selbst beginne. Hätte die Frage, wie der Imperativ, den sie ausdrückt, keinen anderen Ursprung als die Wiederholung?“²⁵⁷ Deleuze stellt hier eine enge Verbindung her,

²⁵⁰ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 153

²⁵¹ Ebd. S. 153

²⁵² Ebd., S. 353

²⁵³ Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 85

²⁵⁴ Steinweg, *Kunst und Philosophie*, S. 18

²⁵⁵ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 353

²⁵⁶ Ebd., S. 255

²⁵⁷ Ebd., S. 254

zwischen der insistierenden Frage, die in ihrer alles umfassenden Intensität den ganzen Zukunftszufall bejahen muss, und der Wiederholung in der reinen Form der Zeit als differenzierendes System, aus dem keine stabilen Ideen, sondern nur Fragen hervorgehen. Fragen sind nicht aktualisierte Virtualität – ein Feld von Singularitäten, deren jeweiliger Aktualisierungsprozess mittels Explikation zwar durch Intensität determiniert ist,²⁵⁸ die aber doch keine vorgängigen Annahmen bestehen lassen. An dieser Stelle ist vor allem die Unterscheidung zwischen Virtuellem und Möglichem zentral, denn Möglichkeiten entstehen immer erst im Nachhinein, nach der Aktualisierung – sie sind durch sie bestimmt. Virtualität hingegen umfasst das Ganze mit seiner reinen Differenz.²⁵⁹ Deleuze schreibt hierzu: „Die Differenz und die Wiederholung im Virtuellen begründen die Bewegung der Aktualisierung, der Differenzierung als Schöpfung und ersetzt somit die Identität und die Ähnlichkeit des Möglichen.“²⁶⁰ Im Durchgang durch die zweite Synthese, die als reine Vergangenheit Virtualität ist, stößt man auf die Intensität der Singularitäten – diese extreme Erfahrung ortete Deleuze in der zweiten Synthese, die diese Erfahrung jedoch noch nicht zureichend erklären konnte. Die dritte Synthese, in der die reine Form der Zeit Eingang ins Denken findet, speist sich aus diesem Intensitätsfeld, das unter der zweiten Synthese liegt.

Die Auflösung des Ichs ist der Moment der oben angesprochenen Dummheit, in dem sich das Denken der reinen Differenz in der Form der Zeit öffnet, der man nur mit Fragen begegnen kann, die eine reine Bejahung implizieren. Für Deleuze ist die Frage nach der Dummheit bezeichnenderweise daher eine transzendente,²⁶¹ denn sie spielt sich zwischen dem „Ich bin“ und „Ich denke“ ab – in einem Individuationsfeld, an das das Denken durch ein Band angebunden ist. Das im *Zeit-Bild* immer wieder vorkommende, jedoch vage bleibende Band zwischen Welt und Mensch findet in *Differenz und Wiederholung* eine konkretere Ausformulierung. Deleuze meint: „Dieses Band reicht wesentlich tiefer als dasjenige, das im Ich denke erscheint; es knüpft sich in einem Intensitätsfeld, das bereits die Sinnlichkeit des denkenden Subjekts konstituiert.“²⁶² Die Individuation als Intensitätsfeld, aus dem Ego und Ich hervorgehen, ist der reine Untergrund, die reine Differenz. Deleuze beschreibt diesen Untergrund als Spiegel des Ich und Egos, in dem sich alle vormals als stabil und gesetzt angenommen Formen sogleich auflösen. „Den Untergrund aufwühlen ist die gefährlichste Beschäftigung, aber in den Momenten von Stupor eines abgestumpften Willens auch die

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 310 ff.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 253

²⁶⁰ Ebd., S. 269

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 196

²⁶² Ebd., S. 196

verführerischste“,²⁶³ denn er bildet für das „Ich denke“ das Nicht-Erkannte – wie Deleuze mit Flaubert schreibt: „Nun entwickelt sich in ihrem Geiste ein erbärmliches Talent: die Dummheit zu sehen und sie nicht zu ertragen.“²⁶⁴ Die Dummheit verleitet alle Vermögen zu ihrem transzendentalen Gebrauch, zu einer Selbstübersteigung, in der sich Untergrund, Individuum und Denken vereinigen.²⁶⁵ Es kann nur Dummheit geben jenseits einem Bereich von stabilem Wissen – der ersten und zweiten Synthese. Und was könnte diese Dummheit anderes als eine alles bejahende Frage sein, das göttliche Spiel, dass alles vergehen lässt und gleichzeitig erschafft?

Die Ontologie ist der Würfelwurf-Chaosmos, dem der Kosmos entspringt. [...] Die Imperative [der Probleme, JH] bilden [...] die cogitanda des reinen Denkens, die Differentiale des Denkens, zugleich das, was nicht gedacht werden kann, was aber gedacht werden muß und vom Standpunkt des transzendentalen Gebrauchs aus nur gedacht werden kann. Und die Fragen sind diese reinen Gedanken der cogitanda. Die Imperative in Frageform meinen also meine größte Ohnmacht, zugleich aber jenen Punkt, [...] der die ‚Unmöglichkeit zu denken, was das Denken ist‘ bezeichnet.²⁶⁶

Die Bewegung des göttlichen Spiels im *Ungrund* bzw. die Frage oder wie Foucault schreibt, „die Gegenwart als Wiederkunft der Differenz“²⁶⁷, bezeichnet Deleuze mit Nietzsche als *ewige Wiederkehr*. Hatte die dritte Synthese ursprünglich die Aufgabe, den „allzueinfachen“ Kreis der ersten und zweiten Synthese, der Welt der Repräsentation, aufzubrechen, so taucht am Ende der geraden Linie der Zeit erneut ein Kreis auf – der Kreis der ewigen Wiederkehr. Dieser Kreis am Ende der Linie bewirkt, vereinfacht gedacht, dass das Zukünftige keine gerade verlaufende Linie, sondern ein exzentrischer Kreis ist: „Die Form der Zeit besteht nur für die Offenbarung des Formlosen in der ewigen Wiederkunft.“²⁶⁸ Die *ewige Wiederkehr* als Zukünftiges ist in der Lage, den vormals in sich geschlossenen Kreis der Zeit aufzubrechen. Sie bricht ihn jedoch auf, um ihn zu einer geraden Linie zu formen, die in ihr, der ewigen Wiederkehr, mündet, in der es keine stabilen Formen mehr gibt, demnach auch keine gerade Linie mehr.²⁶⁹ Diese Auflösung in der *ewigen Wiederkehr*, in der alles nur durch Differenzen verbunden ist, ist, was Deleuze als den Endzweck der Zeit beschreibt: „Denn die erste Synthese betrifft nur den Inhalt und die Gründung der Zeit; die zweite ihren Grund; jenseits

²⁶³ Ebd., S. 196-197

²⁶⁴ Ebd., S. 197

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 197

²⁶⁶ Ebd., S. 253

²⁶⁷ Deleuze/ Foucault, *Der Faden ist gerissen*, S. 55

²⁶⁸ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 125

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 124 f.

davon aber garantiert die dritte Synthese die Ordnung, die Gesamtheit, die Reihe und den Endzweck der Zeit.²⁷⁰ Im Kapitel über das Unbewusste findet sich eine sehr ähnliche Stelle: „Damit [mit der dritten Wiederholung der dritten Synthese] geht die Geschichte der Zeit zuende: Sie zeichnet sich dadurch aus, daß sie ihren allzu zentrierten physischen oder natürlichen Kreis auflöst und eine gerade Linie bildet, eine Linie aber, die im Sog ihrer eigenen Länge von neuem einen auf ewig dezentrierten Kreis bildet.“²⁷¹ Die *ewige Wiederkehr* ist Ort des Formlosen, unähnlicher und identitätsfreier Ort, auf den man durch die oben beschriebene Dummheit stößt, der es mit einer bejahenden Frage zu begegnen gilt. Die Lehre der *ewigen Wiederkehr* legt Nietzsche im Zarathustra²⁷² dar – sie wird jedoch an keiner Stelle erläutert und eher als Rätsel formuliert, was in der Rezeption immer wieder zur Annahme zu führen scheint, dass Nietzsche hier tatsächlich einen immer wiederkehrenden Kreislauf des immer Gleichen meinte.²⁷³ „Der Gedanke der ewigen Wiederkehr wird [...] wie ein Geheimnis vorgestellt“, schreibt Volker Gerhardt einleitend und merkt als ersten Hinweis für damit naheliegende Missverständnisse an: „auch wenn ein Buch nicht der rechte Ort ist, um Geheimnisse mitzuteilen (geschweige denn, sie aufzubewahren).“²⁷⁴ Als Grund für die ausbleibende Erläuterung des Konzepts sieht er Nietzsches Versuch, mit der *ewigen Wiederkehr* eine so individuelle Erfahrung gemeint zu haben, dass sie sich dem Sagbaren (in Form einer allgemeinen Bedeutung) entziehen muss. Deleuze arbeitet in seinem Nietzsche-Buch von 1962 heraus, dass die *ewige Wiederkehr* lediglich das *ewige Wiederkehren* der

²⁷⁰ Ebd., S. 127

²⁷¹ Ebd., S. 153

²⁷² Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*. Mit einem Nachw. von Volker Gerhardt, München: Dt. Taschenbuch-Verlag 2010

²⁷³ Im Zarathustra selbst wird die ewige Wiederkehr jedoch tatsächlich als allgemein gültiges Prinzip des ewigen Kreislaufs vorgestellt: nachdem Zarathustra von einer siebentägigen Krankheit, bei der ihm das „Unthier“ der ewigen Wiederkehr in den Schlund gekrochen war, dem er den Kopf abgebissen hatte, erwacht, stehen seine Tiere bei ihm und scheinen in seinem Namen die so gewonnene Lehre der ewigen Wiederkehr preiszugeben. Tatsächlich wird sie hier als Rad des immer Gleichen Wiederkehrenden formuliert – doch Zarathustra antwortet ihnen: „Oh ihr Schalks-Narren und Drehorgeln! [...] – ihr machtet schon ein Leier-Lied daraus? Nun aber liege ich da, müde noch von diesem Beissen und Wegspein, krank noch von der eigenen Erlösung.“ [Vgl. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* 2010, S. 219] Die ewige Wiederkehr sei eben kein Kreis, kein Leier-Lied und obwohl Zarathustra nicht widerspricht, spricht er doch von seiner eigenen Erlösung, von diesem „schwersten aller Gedanken“. Dass alles ein ewiger Kreislauf wäre, sei, wie Volker Gerhardt schreibt, der allem Anschein nach „mittelbare Gehalt der These. Aber wenn es nur um die theoretische Aussage ginge, bedürfte es weder des Rätsels noch der Tiere noch des Gesangs.“ [Volker Gerhardt, *Friedrich Nietzsche*, München: Verlag C.H. Beck 2006, S. 196] Es ist vielmehr so, dass Zarathustra all seine Thesen in klarer Form mitteilt (auch wenn er sie nur der kleinen Gruppe seiner Schüler preisgibt), doch die ewige Wiederkehr bleibt bis zum Ende ein Rätsel. Darüber hinaus beschreibt Nietzsche in *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, dass Ereignisse immer auch einen Effekt der scheinbaren Wiederholbarkeit hervorbringen, verborgen bleibt hingegen „der wahrhaft geschichtliche Connexus von Ursache und Wirkung, der, vollständig erkannt, nur beweisen würde, dass nie wieder etwas durchaus Gleiches bei dem Würfelspiele der Zukunft und des Zufalls herauskommen könne.“ [Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Stuttgart: Reclam jun. GmbH 2009, S. 24]

²⁷⁴ Gerhardt, Volker, *Friedrich Nietzsche*, München: Beck 2006, S. 195

Differenz meint, einen stets unabgeschlossenen, auf Zufall beruhenden Prozess. Denn ganz im Gegensatz zur These einer Kreisbewegung setzt Nietzsches *ewige Wiederkehr* viel eher eine Kritik an jedem End- oder Gleichgewichtszustand voraus.²⁷⁵ Ein Kreis bedarf eines Anfangs- und Endstadiums, die in eins fallen müssen, um, wie schon hinsichtlich des Loops beschrieben, überhaupt von einem Kreis sprechen zu können. Wie wir schon an einigen Stellen gesehen haben, sind solche Zustände für Nietzsche jedoch undenkbar. In diesem Zusammenhang führt Deleuze ein Zitat Nietzsches aus *Umwertung aller Werte* an: „Es gab nicht erst ein Chaos und nachher allmählich eine harmonischere und endlich eine feste kreisförmige Bewegung aller Kräfte: Vielmehr alles ist ewig, ungeordnet: Wenn es ein Chaos der Kräfte gab, so war auch das Chaos ewig und kehrt in jedem Ringe wieder.“²⁷⁶ Es ist gerade dieses Verhältnis von Chaos und ewiger Wiederkehr, das Nietzsche mit dem schon angedeuteten Würfelspiel beschreibt – es ist vorzustellen als Spiel ohne vorgängige Regeln oder Zwecke. „Darin, daß die Welt keinen Zweck hat, daß es ebensowenig einen zu erhoffenden Zweck gibt wie eine zu erkennende Ursache, liegt die Gewißheit, die einen guten Spieler ausmacht, die gut spielen läßt.“²⁷⁷ Nietzsche verhandelt mit dem göttlichen Würfelwurf, wie Deleuze schreibt, „nicht die begehrte, gewünschte, herbeigeführte Endkombination, sondern die fatale und geliebte Schicksalskombination [...]; nicht die Wiederkehr einer Kombination durch die Zahl der Würfe, sondern die Wiederholung des Würfelwurfs durch die Natur der schicksalhaften Zahl.“²⁷⁸ Nietzsche selbst legt diesen Zusammenhang zwischen Chaos und Schöpfung als Würfelspiel im Zarathustra folgendermaßen dar:

Wenn je ein Hauch zu mir kam vom schöpferischen Hauche und von jener himmlischen Noth, die noch Zufälle zwingt, Sternen-Reigen zu tanzen:

Wenn ich je mit dem Lachen schöpferischen Blitzes lachte, dem der lange Donner der That grollend, aber gehorsam nachfolgt:

Wenn ich je am Göttertisch der Erde mit Göttern Würfel spielte, dass die Erde bebte und brach und Feuerflüsse heraufschnob:–

– denn ein Göttertisch ist die Erde, und zitternd von schöpferischen neuen Worten und Götter-Würfen: –

Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft?

Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses Weib, das ich

²⁷⁵ Vgl. Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 53

²⁷⁶ Friedrich Nietzsche zit. nach ebd., S. 35

²⁷⁷ Ebd., S. 33

²⁷⁸ Ebd., S. 33

liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

*Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!*²⁷⁹

Der Würfelwurf findet nach Nietzsche immer zugleich auf zwei Tischen statt – auf der Erde, auf der die Würfel gegen den Himmel geworfen werden und dem Himmel, wo die Würfel fallen. Den Himmel nennt Nietzsche einen Tanzboden für göttliche Zufälle, von hier fallen die auf der Erde geworfenen, im Himmel gefallenen Würfel zurück auf die Erde und schlagen mit ihrer ganzen zufälligen Schicksalhaftigkeit auf.²⁸⁰ Der Würfelwurf gliedert sich in zwei Stadien: Einerseits den Wurf selbst – jeder Wurf bejaht immer den ganzen Zufall, denn man hat nicht im Vorhinein eine zu erreichende Kombination im Kopf, sondern es geht nur um das Werfen selbst, welche Kombination es auch immer zu Tage bringt. Das zweite Stadium ergibt sich daraus, dass die Welt nicht still steht oder nicht in einem Zustand verharret – jeder Wurf macht einen nächsten notwendig, ganz gleich welche Zahlenkombination vorlag. Die Würfel wurden nicht ein Mal am Beginn geworfen, sondern es besteht die permanente Notwendigkeit eines Wurfs, der jedoch keinen Zweck verfolgt, sondern den Zufall bejaht. Deleuze schlussfolgert daraus, dass

in diesem Sinn [...] das zweite Stadium des Spiels gleichermaßen auch das Gesamte der beiden Stadien oder der Spieler [ist], der für das Ganze steht. Die ewige Wiederkehr stellt das zweite Stadium dar, das Ergebnis des Wurfes der Würfel [...] aber auch die Wiederkehr des ersten Stadiums, die Wiederholung des Wurfes, die Reproduktion und Re-affirmation des Zufalls selbst.²⁸¹

Die *ewige Wiederkehr* sei ähnlich dem Tod, denn sie lässt alles Stabile, alles, was ein für alle Mal wirkt, vergehen – sie bejaht das Zufällige, Viele und schließt das Gleichbleibende, Selbe aus.²⁸² Damit schließt sie zweierlei aus: Das Identische und das Ähnliche. Denn sie ist kein Ort der Bewahrung oder des stabilen Wissens, wie er noch in der zweiten Synthese gegeben war, sondern Ort reiner Differenz – in ihr wird alles, was verneint werden *kann*, also alles Stabile und Gleichbleibende, verneint.²⁸³ Die *ewige Wiederkunft* sondert alles aus, was den Transport der Differenz verunmöglicht, demnach alles, was als stabiler Punkt (wie beispielweise die oben genannten Eigennamen) die Bewegung verhindert. *Differenz und Wiederholung* hat seinen Ausgangspunkt mit dem Problem genommen, dass Differenz in der Welt der Repräsentation immer nur in Abhängigkeit von *etwas* gedacht werde; mit der *ewigen*

²⁷⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, S. 231

²⁸⁰ Vgl. Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 31

²⁸¹ Ebd., S. 33

²⁸² Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 153

²⁸³ Vgl. ebd., S. 82

Wiederkehr ist Deleuze nun bei einem Konzept angekommen, das gänzlich anders strukturiert zu sein scheint und, jenseits eines starren Systems, eine stete differenzierende Bewegung impliziert. Indem alles Stabile in der *ewigen Wiederkehr* vergeht und nur die Differenz sich wiederholt, kann Deleuze den für die Welt der Repräsentation geltenden Satz: „Einzig, was sich ähnelt, unterscheidet sich“²⁸⁴ umkehren und für die *ewige Wiederkehr* behaupten: „Einzig die Unterschiede ähneln einander.“²⁸⁵ Ähnlichkeit und Identität sind in einem so gearteten System nur noch äußere Wirkungen und nicht mehr Grund von Bestimmung. In der ewigen Wiederkehr koexistieren alle Reihen, reale und virtuelle Reihen unabhängig von jeglicher empirischen Sukzession, denn sie ist keine Eigenschaft dieser Reihen. Einziges Organisationsprinzip sind Differenzen zwischen den Reihen sowie Differenzen zweiten Grades, die die Reihen in Kommunikation treten lassen können. „Denn die Reihen werden als koexistent, außerhalb der Bedingung der Abfolge in der Zeit, und zugleich als *different* erfaßt, außerhalb jeglicher Bedingung, der zufolge die eine Identität eines Urbilds und die andere die Ähnlichkeit eines Abbilds besäße.“²⁸⁶ Die *ewige Wiederkehr* leite sich demnach aus einer Welt reiner Differenz ab. Im Verhältnis von Bild der Tat und Tat = x geht es nicht darum, welche der Reihen, die die Tat = x ergeben, zuerst gebildet wurde, sondern es geht ausschließlich um ihr Verhältnis zum virtuellen Objekt – es gibt in diesem Raum der Koexistenz keine ursprünglichere.²⁸⁷ Die Reihen koexistieren nicht in Bezug auf *etwas*, sondern hinsichtlich der Differenzen. Es wird daher auch klar, weshalb Deleuze das Einwirken einer später gebildeten Reihe auf eine frühere als noch nicht richtig erkanntes Problem bezeichnete. Es bestehe kein Anlass zur Frage, wie sich ein Kindheitsereignis erst später auswirkt. „Es ist diese Verspätung, aber diese Verspätung selbst ist die reine Form der Zeit, die Vorher und Nachher koexistieren läßt.“²⁸⁸ Die *ewige Wiederkehr* ist dieser Chaosmos, in dem alles koexistiert und nur mittels Differenz kommuniziert. Hinsichtlich dieser Kommunikation kann man nicht mehr von einer ursprünglicheren Reihe sprechen – damit auch nicht von einer abgeleiteten. Nichts ist mehr Urbild oder Abbild, alles ist Trugbild.²⁸⁹ *Trugbild* wird damit zum Synonym für die *ewige Wiederkehr*, denn die *ewige Wiederkehr* habe einzig den Sinn, jede Form des Ursprungs zu negieren: Alles ist im Verhältnis zueinander Differenz. Die *ewige Wiederkehr* ist „die Zuweisung des Ursprungs als

²⁸⁴ Ebd., S. 154

²⁸⁵ Ebd., S. 154

²⁸⁶ Ebd., S. 164

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 141

²⁸⁸ Ebd., S. 163

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 163 f.

die Differenz²⁹⁰, die das Differenten aufs Differenten bezieht, um es (oder sie) als solche(s) wiederkehren zu lassen. „In diesem Sinne ist die *ewige Wiederkehr* tatsächlich die Folge einer ursprünglichen, reinen synthetischen Differenz an sich [...].“²⁹¹ Und weiter schlussfolgert er im Gestus eines vorläufigen Resümees: „Wenn die Differenz das Ansich ist, so ist die Wiederholung in der ewigen Wiederkehr das Fürsich der Differenz.“²⁹² Die Wiederholung ist in einem System von sich (immer schon) differenzierenden Differenzen²⁹³, wie Deleuze schreibt, „formloses Sein“ all dieser Differenzen.²⁹⁴ Die *ewige Wiederkehr* als Wiederholung ist zu den Differenzen nicht nachträglich, sondern ist „in jeder Metamorphose gegenwärtig, gleichzeitig mit dem, was sie wiederkehren läßt.“²⁹⁵ Um nicht ein starres, rein auf Differenzen beruhendes, immer gleichbleibendes Modell entwickeln zu können, braucht Deleuze eine Bewegung, die ein stetes Werden generiert, was er in Anlehnung an Nietzsches *ewige Wiederkehr* wenig überraschend *Wiederholung* nennt. Aus diesem Grund scheint Deleuze schon im Vorwort von *Differenz und Wiederholung* hinsichtlich der zwei zentralen Begriffe zu konstatieren, dass „sich diese Begriffe einer reinen Differenz und einer komplexen Wiederholung unter allen Umständen zu vereinigen und zu verschmelzen schienen.“²⁹⁶ Die *ewige Wiederkehr* bezeichnet gleichzeitig aber auch die reine Form der Zeit als Werden – Keith Ansell Pearson nennt sie daher auch schlicht „the event of time.“²⁹⁷ Ähnlichkeiten und Identitäten werden in einem solchen System als Illusionen entlarvt, die das Differenzierende hervorbringt. Damit ist die Funktion der ewigen Wiederkehr als Welt der Trugbilder bestimmt; wie bereits der Begriff des Trugbildes verrät, stellt Deleuze die *ewige Wiederkehr* nun abschließend noch einmal der Welt der Repräsentation gegenüber – nachdem sie mit Platon eingeläutet wurde, steht die Umkehrung des Platonismus damit für Deleuze im Zentrum²⁹⁸:

²⁹⁰ Ebd., S. 164

²⁹¹ Ebd., S. 164f.

²⁹² Ebd., S. 165

²⁹³ „Die Differenz steht hinter jedem Ding, hinter der Differenz aber gibt es nichts.“ Ebd., S. 84

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 85

²⁹⁵ Ebd., S. 84

²⁹⁶ Ebd., S. 12

²⁹⁷ Ansell-Pearson, Keith, *Germinal Life. The Difference and Repetition of Deleuze*, Oxon: Routledge 1999, S. 4

²⁹⁸ Der Platonismus habe zu einer, ganz allgemein gesprochen, repräsentationalen Ausrichtung der Philosophie und des Denkens geführt, denn, so Deleuze, „[d]as vergiftete Geschenk des Platonismus liegt darin, dass er die Transzendenz in die Philosophie eingeführt hat, dass er der Transzendenz einen plausiblen philosophischen Sinn gegeben hat (Triumph des Gottesgerichts).“ [Deleuze, *Kritik und Klinik*, Frankfurt: Suhrkamp 2000, S. 185] Diese Philosophie ist durch drei Pole bestimmt: das Urbild, das Abbild und das Phantasma/Simulacrum (Trugbild). (Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Kino* 2006, S. 26) Als allgemeinstes Motiv dieser Lehre gilt mit Deleuze die Selektion bzw. Auslese. Es geht darum, das Original von der Kopie, das Urbild vom Simulacrum zu unterscheiden wobei die Teilungsmethode darauf beruht, eine Art Stammbaumlinie herauszufiltern, die einen jeweiligen Anspruch an der Idee aufzeigt, [Vgl. Deleuze, *Unterhaltungen* 1993, S. 311 f.] „denn die Welt der Repräsentation [als vorherrschendes *Bild des Denkens* seit Platon] bedingt einen bestimmten Typ seßhafter

Darum schien es uns, dass mit Platon eine philosophische Entscheidung allergrößter Bedeutung getroffen wurde: Nämlich die Unterordnung der Differenz unter die als anfänglich vorausgesetzten Mächte des Selben und des Ähnlichen [im Verhältnis zur Idee, JH], die Erklärung der Differenz zum Undenkbaren an sich selbst und ihre Rückführung, die Rückführung der Differenz und der Trugbilder, auf einen Ozean ohne Grund [Chaos].²⁹⁹

Mit Differenz und Wiederholung als Elemente des *Ungrunds* stellt Deleuze der Welt der Ur- und Abbilder die Welt der Trugbilder entgegen; die dritte Synthese erlaubte ihm den Zugriff auf diese Welt der reinen Differenzen, die als passive Synthese des Ichs jedem Denken zugrunde liegt. Die Idee des Ursprungs wird damit abgelöst von Differenzen, die immer wieder auf Differenzen verweisen und sich mittels Wiederholung verschieben –

der Denker der ewigen Wiederkunft, der sich sicher nicht aus der Höhle hervorzerren läßt, sondern eher eine weitere Höhle jenseits davon finden würde, stets eine weitere, in die er sich vergraben kann, dieser Denker kann dann mit gutem Recht sagen, er selbst sei betraut mit der höheren Form all dessen, was ist.³⁰⁰

Deleuze konstatiert in diesem Zusammenhang die enge Verbindung von differenzierenden Differenzen als das einzige Sein:

Im strengen Sinn bedeutet die ewige Wiederkunft, daß die Dinge nur als wiederkehrendes existieren, Abbild einer Unendlichkeit von Abbildern, die kein Original und sogar keinen

Verteilung, der das Verteilte teilt oder aufteilt, um ‚jedem‘ seinen festen Anteil zu verschaffen.“[Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 375] Es geht im Platonismus immer um einen Anspruch, den der/die Bewerber/ Bewerberin auf den Grund (die Idee) erhebt. Die Idee ist das, was eine Qualität ursprünglich besitzt. [Vgl. Deleuze, *Kritik und Klinik* 2000, S. 184] So ist das gesamte Gebiet durch eine intrinsische Beziehung zum Urbild miteinander verbunden, beruhend auf Repräsentation (der Idee), [Vgl. Deleuze, *Unterhaltungen* 1993, S. 317] und was ausgetrieben werden muss, sind die Simulacren, die einen fälschlichen Anspruch an die Idee stellen. Deleuze konstatiert in *Differenz und Wiederholung*, dass bereits Platon bemerkt hätte, dass das Simulacrum (Trugbild) in der Lage sei, das gesamte Konzept des Urbilds/ der Idee zu Fall zu bringen, weshalb er umso mehr gegen Simulacren angeht. [Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung* 2007, S. 168] Will man aber zu einer Differenzphilosophie kommen, müsse die (vorherrschende) repräsentationale Identitätsphilosophie überwunden werden, also jede Form von Urbild/Ursprung/Idee und demnach auch der Platonismus. Weshalb der Platonismus nun aber eben nicht einfach überwunden werden solle in Form der Negation, sondern umgekehrt, liegt sozusagen in der Sache selbst. In der Umkehrung wird das dem Platonismus entspringende Simulacrum (Trugbild) zum Verbündeten, denn das System des Trugbilds bejaht die Divergenzen und Dezentrierung; die einzige Einheit, die einzige Konvergenz aller Reihen ist ein formloses Chaos, das sie alle umfaßt. „Keine Reihe ist privilegiert gegenüber einer anderen, keine besitzt die Identität eines Urbilds, keine die Ähnlichkeit eines Abbilds. Keine steht im Gegensatz zu einer anderen oder ist ihr analog. Jede besteht aus Differenzen und kommuniziert mit den anderen über Differenzen von Differenzen.“ [Deleuze, *Differenz und Wiederholung* 2007 S. 347]

²⁹⁹ Deleuze, *Differenz und Wiederholung* 2007, S. 166

³⁰⁰ Ebd., S. 96

Ursprung fortbestehen lassen. [...] Wenn die Identität der Dinge aufgelöst ist, entweicht das Sein, erlangt es Univozität und beginnt das Differente zu umkreisen.³⁰¹

Sowohl die erste und zweite als auch die dritte Synthese der Zeit sind Wiederholungen, doch unterscheidet sich die jeweilige Wiederholung und das aus ihr Hervorgehende eminent: Die reine Vergangenheit der zweiten Synthese ist Wiederholung und zugleich der Grund des Vergehens der Gegenwart, sie ist nie gegenwärtig und rein geistig-virtuell; die Gegenwart als Ort der Gewohnheit ist demnach das *Wiederholende*, während die dritte Synthese, die Zukunft, das *Wiederholte* bedeutet. Sie wirkt zwar eben wie die anderen beiden in der Gegenwart, speist sich jedoch aus dem „Zukunftsfall“ – sie ist, wie Mirjam Schaub resümiert, „einerseits das Produkt aus Wiederholung und Wiederholendem [...], andererseits [enthält sie] jene ‚Differenz‘ *in nuce*, die sich auf den anderen Ebenen verkleiden mußte. Nur so wird Wiederholung zu einem ‚Programm der Zukunft‘, einem Programm der Differenz und des Offenen gemacht.“³⁰² Das Quäntchen Chaos, dass sich in der dritten Synthese durch die leere Form der Zeit Eingang ins Denken verschafft, speist sich aus reiner, ursprungsloser Differenz.³⁰³ Deleuze schreibt im Schluss von *Differenz und Wiederholung*, dass man immer zweimal gleichzeitig wiederhole; „einmal wiederholt man Teile, [...] mechanisch und materiell in der Breite“ – in der ersten Synthese, die das Gegenwartserleben konstituiert – „ein anderes Mal das Ganze, von dem die Teile abhängen [...], symbolisch, mit Trugbildern in der Tiefe“.³⁰⁴ Die eine Wiederholung ist eine Wiederholung von Augenblicken, die andere die der Vergangenheit; doch wäre eine Idee von Denken, die nur auf den beiden Wiederholungen beruht, eine stabilisierende, unbewegliche. In der zweiten Wiederholung der Tiefe schwingt eben auch jene Wiederholung der ewigen Wiederkehr mit – „und die tiefste, die ‚produktive‘ [Wiederholung, JH] ist offenbar nicht die sichtbarste oder die mit dem größten ‚Effekt‘.“³⁰⁵ Ihr ‚Effekt‘ ist so nichtig, dass Deleuze für sich beanspruchen kann, sie erstmals beschrieben zu haben, denn in der Welt der Repräsentation beruht das Denken auf erster und zweiter Synthese, ohne die leere Form der Zeit in ihrer Synthese zu sehen. Die dritte Synthese ist die Zeit *Ansich*, durch die die reine Differenz ins Denken Eingang findet. Mit der dritten Synthese als *Ungrund*, Chaosmos, ist das einzige *Telos* das zu konstatieren bleibt, die *ewige Wiederkehr* als Versprechen, die Differenz als Außen des Denkens ins Denken einzuführen.

³⁰¹ Ebd., S. 95

³⁰² Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland*, S. 235

³⁰³ Schaub, S. 233

³⁰⁴ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 361

³⁰⁵ Ebd., S. 361

Pure Vernunft darf niemals siegen
Wir brauchen dringend neue Lügen
Die uns're Schönheit uns erhalten
Uns aber tief im Inneren spalten
Viel mehr noch: die uns fragmentieren
Und danach zärtlich uns berühren
Und uns hinein ins Dunkel führen
Die sich unserem Willen fügen
Und uns wie weiche Zäune biegen
Pure Vernunft darf niemals siegen³⁰⁶

„Subjekt zu sein, bedeutet eine Maschine zu sein, die mit gebotener Exaktheit dem Chaos zugewandt bleibt“³⁰⁷ schreibt Marcus Steinweg über die Bedingungen von Philosophie und Kunst. Das Einlassen auf Ungedachtes, den Chaosmos, wird immer wieder als Blindheit beschrieben³⁰⁸ – insofern das Einlassen auf diesen Bereich nur als „man“ geschehen kann, ist diese Blindheit die Blindheit des Ichs, das in diesen Gefilden nicht mehr sehen kann, weil es die Instanz, die sieht, das Ich, in dieser Begegnung aufzugeben hat. Mit Bezug auf Antigone als blindes, sich im Spalt zwischen Freiheit und Unfreiheit befindendes Subjekt schreibt Steinweg:

Im Hier und Jetzt einer Situation, in der dem Subjekt die Übersicht versagt bleibt und in der es sich dennoch aufrichtet, während es seine Objektivierung durch Determinanten konfrontiert, indem es ihrer Autorität und seine ‚negative Benommenheit‘ suspendiert, um eine Art blinder Autonomie zu riskieren, konstituiert sich das antigoneische Subjekt als Protagonistin einer Schönheit, die sich der Resistenz gegenüber seiner Neutralisierung durch Fremddappelle verdankt. Nur das Subjekt, das das Mögliche als Begrenzung des Unmöglichen begreift, überschreitet Gegebenes auf Nichtgegebenes hin.³⁰⁹

Um aus einem Loop aus erster und zweiter Synthese heraustreten zu können, sich also von der Welt der Tatsachen für einen kurzen Moment abwenden zu können um „neues Licht auf sie zu werfen“, ist ein Einlassen auf das Spiel ohne vorgängige Regeln, die *ewige Wiederkehr* oder schlicht das Chaos, unabdingbar. In diesem Zusammenhang verweist Steinweg auf Heiner Müllers Diktum, dass es „die Aufgabe der Intelligenz [sei], Chaos zu schaffen, Ordnungsvorstellungen zu stören, die ja immer illusionär sind, immer Verengungen von

³⁰⁶ *Pure Vernunft darf niemals siegen*, Tocotronic, Pure Vernunft darf niemals siegen, L'age d'or 2005.

³⁰⁷ Steinweg, *Philosophie der Überstürzung*, S. 95

³⁰⁸ Vgl. Marcus Steinweg, *Notiz zur Blindheit* in: ebd., S. 42-55

³⁰⁹ Steinweg, *Philosophie der Überstürzung*, S. 27f.

Sichten sind.“³¹⁰ Mit Deleuze lässt sich diese Aussage so verstehen, dass die illusionäre Ordnung durch eine sich gegenseitig bedingende Vorstellung von Realem (1. Synthese) und Grund (2. Synthese) entsteht. Chaos zu schaffen bedeutet demnach auch nicht, diese Ordnung zu verlassen oder aufzuwühlen, sondern ihren *Ungrund* in kleinen Rissen einblitzen zu lassen. Mit Deleuze‘ angeeignetem Begriff der *ewigen Wiederkehr* lässt sich erahnen, wie der Bereich vorzustellen ist, der jenseits der Tatsachenwelt auf diese Weise Unordnung schaffen kann. Demnach gilt, was Steinweg über Philosophie sagt, ebenso für Kunst: „Philosophie, die nicht die Hand vom Geländer nimmt, ist keine Philosophie. Zum Denken gehört Blindheit, man sieht nicht, wohin es einen führt.“³¹¹ Oder, so Steinweg an anderer Stelle:

Jeder der schreibt oder künstlerisch aktiv ist, weiß, dass die Produktion zuletzt blind ist. Man bewegt sich in Richtung dessen, was man nicht kennt. [...] Das Subjekt der Kunst und der Philosophie ist Subjekt einer Selbstüberstürzung und Hals-über-Kopf-Dynamik, die es über sich hinaus beschleunigen lässt. [...] Es affirmiert, was es nicht kennt.³¹²

Diese Selbstüberstürzung ist das Einlassen auf die dritte Synthese der Zeit, in der sich das Ich auflöst um in der ewigen Wiederkehr einer beweglichen Ordnung zu begegnen, sich also im Sturz hinter sich lässt. Mit Deleuze ist es aber nicht so, dass man mit dem Einlassen auf diesen Bereich in einen Bereich des „Nichtseins“ vordringt, sondern alles, auch das Chaos, partizipiert am Sein, genauso wie sich das Sein von all dem Differenten aussagt und keine vorgängige Kategorie ist. „In jedem genuinen Kunstwerk – sofern es gelungen ist – erscheint etwas, was es nicht gibt“³¹³ schreibt Steinweg mit Adorno und postuliert dadurch, dass es das Nichtsein ist, in das Kunst eintaucht. Wie eingangs erwähnt ist für Kunst das Auftauchen von etwas Überraschendem wesentlich. Mit Deleuze lässt sich jedoch sagen, dass dieses Überraschende nicht aus einem Nichtsein herrührt, sondern sich in der gleichen Sphäre bewegt, wie alles andere – dies hat den Vorteil, dass man weder eine hierarchisierende Ordnung einführt noch Welten wechseln muss, um über Kunst sprechen zu können.

³¹⁰ Heiner Müller, zit. nach ebd., S. 31

³¹¹ Ebd., S. 137

³¹² Ebd., S.146

³¹³ Theodor W. Adorno, zit. nach ebd., S. 39

III/ VI Sein und Geschichte

Die Differenz ist im ontologischen Sinn das einzig alles umfassende Sein. Mit der dritten Synthese beschreibt Deleuze ein Eindringen in diesen ontologischen Bereich, der als *Ungrund* allem zu (Un-)Grunde liegt. Die zweite Synthese ermöglichte ein unwillkürliches Eindringen in die reine Vergangenheit, in der, in ihrer Unwillkürlichkeit, Differenz und Wiederholung vorherrschen. Doch bleibt man bei der Wiedererinnerung noch eng angebunden an den Punkt S (körperliche Gegenwart, Ich), von dem aus die Wiedererinnerung zustößt – sie kann noch in ein stabiles Netz aus erster und zweiter Synthese hinübergerettet werden, indem man sie in einen Kreislauf aus erster und zweiter Synthese zu überführen versucht – wie Proust mit Combray. Was dabei deutlich wurde, ist, dass man in den *Ungrund* nur unwillkürlich eintreten kann, da jeder willentliche Versuch zwangsläufig in einen Kreislauf aus erster und zweiter Synthese gerät. Die dritte Synthese hingegen dringt in den Bereich des reinen Werdens ein, in dem es kein Ursprünglicheres gibt und in dem alles zugleich *Ansich* und Differenz ist. Was Deleuze nun in *Differenz und Wiederholung* beschäftigt, ist die Frage, wie in einem steten Werden, also einer kontinuierlichen, differenzierenden Bewegung, überhaupt noch ein Sein zu denken sei. Einer der paradigmatischsten Sätze in *Differenz und Wiederholung* ist: „Es gibt immer nur einen ontologischen Satz [*proposition*]: Das Sein ist univok.“³¹⁴ Das Sein kann nur univok sein, wenn es einerseits nicht unabhängig von dem ist, wovon es ausgesagt wird, da sonst eine je entsprechende Verteilung des Seins vorgenommen werden müsste, es aber auch nicht erst durch das gesetzt wird, wovon es sich aussagt. Deleuze kritisiert ein Denken, das, basierend auf Ähnlichkeiten, damit Unterschiede eine Hierarchisierung bzw. Verteilung des Seins einführt, in dem das Sein immer nur in Form einer starren Verteilung begriffen werden kann und sich Kategorien unterordnet. Demgegenüber entwickelt er mit vor allem Nietzsche ein Bild des Denkens, das auf differenzierenden Differenzen beruht, in dem ‚nur‘ das Sein univok ist. Dass das Sein univok ist, ist eine der Hauptsetzungen des gesamten Buchs und wird ausführlich im zweiten Kapitel über *die Differenz an sich selbst* und nochmal im *Schluss* in auffallend ähnlichen Formulierung verhandelt – „eine einzige Stimme erzeugt das Gebrüll des Seins“³¹⁵ bzw. „ein und dieselbe Stimme für das Viele, das tausend Wege kennt, ein und derselbe Ozean für alle Tropfen, ein einziges Gebrüll des Seins für alle Seienden.“³¹⁶ Oder, so Deleuze in Logik des Sinns: „Kurz, die Univozität des Seins zeigt drei Bestimmungen: Ein einziges Ereignis für

³¹⁴ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 58

³¹⁵ Ebd., S. 58

³¹⁶ Ebd., S. 377

alles; ein einziges und selbes *aliquid* für das, was geschieht, und das, was gesagt wird; ein einziges und selbes Sein für das Unmögliche, das Mögliche und das Wirkliche.“³¹⁷ Wesentlich für eine Konzeption von Univozität des Seins ist, dass das Sein genauso wie alles, von dem es sich aussagt, im Werden ist. „Das Sein sagt sich allein von der Differenz aus – es sagt sich von allem in der gleichen Bedeutung aus, „das aber, wovon es sich aussagt, differiert.“³¹⁸ Deleuze kehrt mit dieser Postulierung eines univoken Seins die gemeinhin gültige „Aufteilung“ um: „Wenn es stimmt, daß die Analogie das Sein als eine gemeinsame Gattung zurückweist, weil die (artbildenden) Differenzen ‚sind‘, so ist umgekehrt das univoke Sein tatsächlich gemein in dem Maße, wie die (individuierenden) Differenzen ‚nicht sind‘ und nicht sein dürfen.“³¹⁹ Das Sein *ist* nicht, sondern ist im Werden – wenn das Sein im Werden ist, also immer schon in Bewegung, dann werden Identitäten und Kategorien in diesem Werden mit-gesetzt und sind ebenfalls im Werden begriffen.³²⁰ Deleuze nennt diese Umkehrung eine kopernikanische Revolution, denn erst die Verbindung von Sein und Werden ermögliche es, einen reinen Begriff von Differenz zu denken, der sich nicht immer schon gesetzten Identitäten und Ähnlichkeiten unterordnet. Diese kopernikanische Revolution sieht Deleuze in Nietzsches Begriff der *ewigen Wiederkehr* verwirklicht.³²¹ In *Umwertung aller Werte* schreibt Nietzsche: „Wäre sie (die Welt, d.Ü.) überhaupt eines Verharrens und Starrwerdens fähig, und gäbe es in ihrem Verlauf nur *einen* Augenblick ‚Sein‘ im strengeren Sinne, so könnte es kein Werden mehr geben, also auch kein Denken, kein Beobachten eines Werden.“³²² Der Begriff der *ewigen Wiederkehr* fungiert in *Differenz und Wiederholung* als dieses, im Werden begriffene, univoke Sein.³²³ Sowie das Sein das univoke (in allem Werdenden) Seiende ist, so ist die *ewige Wiederkehr* das einzige Selbe, das wiederkehrt – „Wiederkehren ist das Identisch-Werden des Werden selbst.“³²⁴ Es kann nicht durch Ähnlichkeiten oder Kategorien stillgestellt werden, da gerade sie diese mit jedem Mal neu mit hervorbringt.

Wiederkehren ist folglich die einzige Identität, die Identität aber als sekundäre Macht, die Identität der Differenz, das Identische, das sich vom Differenten aussagt, um das Different kreist. Eine solche, durch die Differenz hervorgebrachte Identität wird als Wiederholung bestimmt. Daher besteht auch die Wiederholung in der ewigen Wiederkehr darin, das Selbe

³¹⁷ Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 225

³¹⁸ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 59

³¹⁹ Ebd., S: 63

³²⁰ Vgl. ebd., S. 64

³²¹ Vgl. ebd., S. 65

³²² Friedrich Nietzsche zit. nach Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S: 53

³²³ Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 65

³²⁴ Ebd., S. 65

ausgehend vom Differenten zu denken. [...] Die ewige Wiederkunft, die Wiederkehr drückt das allen Metamorphosen gemeine Sein aus, das Maß des gemeinsamen Seins all dessen, was extrem ist, aller Grad von Macht, sofern sie verwirklicht sind. Sie ist das Gleich-Sein all dessen, was ungleich ist und seine Ungleichheit vollständig verwirklichen konnte. Alles was extrem ist und das Selbe wird, kommuniziert in einem gleichen und gemeinsamen Sein, das dessen Wiederkunft bestimmt.³²⁵

Das univoke Sein als *ewige Wiederkehr*, das als einzige Ontologie benannt wird, ist in seinem Werden gezeichnet durch Differenzen und Wiederholung, die zwischen den Differenzen stattfindet. Differenz und Wiederholung haben damit, als anderer Name für ein univokes Sein, ontologischen Charakter. Bezeichnend für dieses Sein ist ihre stete Bewegung, die immer intensiv ist. In diesem Sinn schreibt Friedrich Balke, dass das Sein als Immanenzebene zu denken ist, „auf der sich die Dinge bewegen, ohne einen vorgegebenen Plan zu verfolgen oder ein bestimmtes Ziel anzustreben.“³²⁶ Die Bewegung im *Ungrund*, im Chaos, ist, wie Deleuze schreibt, eine „Genese ohne Dynamik, die sich notwendig im Element einer Übergeschichtlichkeit entwickelt, *statische Genese*.“³²⁷ Wie bereits an anderer Stelle erläutert, schließt das Konzept des Werdens jedes Ziel per se aus. Die Zeitkonzeption Deleuze‘ beruht dabei auf Nietzsches Zeitverständnis, der „Zeitunendlichkeit nach hinten“, die ein stetes Werden setzt. Das Sein als *ewige Wiederkehr* ist die Immanenzebene, auf der alle Ereignisse als reine Differenzen verbunden sind: „Es tritt also wie ein einziges Ereignis für all das ein, was den unterschiedlichsten Dingen zustößt, *Eventum tantum* für alle Ereignisse, äußerste Form für alle Formen, die in ihr disjunkt bleiben, ihre Disjunktion aber widerhallen lassen und verzweigen.“³²⁸ Ereignisse generieren sich aus Differenz und Wiederholung und sind die gegenwartslose Zeit, ein Werden in zwei Richtungen (ein Vorher und Nachher, Vergangenheit und Zukunft) – die Zeit in Reinform, die sich im Ereignis gibt. Ereignisse, in denen sich die reine Form der Zeit in ihrer Gesamtheit zeigt, sind, wie Deleuze schreibt, „transhistorisch, suprahistorisch [und sie] zeugen von einem genialen Chaos, einer schöpferischen Unordnung, die sich auf keine Ordnung reduzieren läßt.“³²⁹ Daran anschließend setzt Deleuze das Chaos mit Nietzsches *ewiger Wiederkehr* gleich – was vor allem auf den Aspekt des Transhistorischen abzielt. Denn historische Koordinaten sind stabile Punkte, die im Ereignis keine schöpferische Funktion haben, sondern als Ähnlichkeiten äußere Effekte sind. In diesem Zusammenhang wird klar, weshalb der Begriff der Geschichte

³²⁵ Ebd, S. 65

³²⁶ Balke, *Gilles Deleuze*, S. 49

³²⁷ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 235

³²⁸ Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 223

³²⁹ Deleuze, *Die einsame Insel*, S. 183

für Deleuze im krassen Gegensatz zu einem reinen Werden steht – in einem späten Interview (1990) über Werden versus Geschichte meint er: „Was die Geschichte vom Werden erfasst, ist seine Verwirklichung in Zuständen, aber das Ereignis in seinem Werden entgeht der Geschichte.“³³⁰ Geschichte ist in dieser Form zu verstehen als eine Verbindung aus erster und zweiter Synthese, in der der Grund für das Gegenwartsgeschehen in der Vergangenheit gesucht wird und die Gegenwart auch immer erst der Vergangenheit Sinn verleiht. Ereignisse sind selbst nicht historisch, doch verleiht der historische Kontext den Ereignissen Bestimmung – „ohne Geschichte bliebe das Experimentieren unbestimmt“³³¹ – Geschichte bildet „das Ensemble der Bedingungen [...] von denen man sich abwendet, um zu werden, das heißt, etwas Neues zu schaffen.“³³² Mit Verweis auf Bergsons Begriff des Ensembles ist damit auch gesagt, dass Geschichte ein geschlossenes System von Zuständen ist, das Ereignisse nicht hervorbringt, sondern umgekehrt, erst in einer oberflächlichen Stillstellung des Werdens können sich Zustände versammeln. Damit dreht sich das Verhältnis von Geschichte und Ereignis um 180°, denn es ist nicht die Geschichte, die das Neue hervorbringt, sondern die reine Form der Zeit mit ihre Virtualitäten bzw. Ereignissen, die die Geschichte als stillgestellte Punkte hervorbringt. Žižek findet für dieses Verhältnis das anschauliche Beispiel aus der Quantenphysik über das Verhältnis von Partikeln und ihren Interaktionen:

Im ersten Moment scheint es so, als gäbe es [...] Partikel, die im Modus von Wellen, Schwingungen usw. interagieren; in einem zweiten Moment sind wir dann aber gezwungen, einen radikalen Perspektivenwechsel vorzunehmen: Das ontologische Urphänomen sind die Wellen selbst [...] und die Partikel sind nichts anderes als die Knotenpunkte, an denen sich die verschiedenen Wellen überschneiden.³³³

Die Wellen sind hier als Werden zu verstehen, als Virtualität, die an Knotenpunkten als Aktuelles erscheinen – Geschichte als diese Überschneidungen einer tieferliegenden Bewegung. Die Identifikation mit einer historischen Vergangenheit als Ensemble von Bedingungen ist damit zwar immer Ausgangspunkt von Ereignissen, sie selbst spielen sich jedoch auf einer anderen Ebene ab – „die Wiederholung ist eine Bedingung der Tat, bevor sie zu einem Reflexionsbegriff wird.“³³⁴ Und einige Zeilen davor schreibt Deleuze: „Es gibt in der Geschichte keine Wiederholungstatsachen, die Wiederholung ist vielmehr die historische

³³⁰ Deleuze, *Unterhandlungen*, S. 244

³³¹ Ebd., S. 245

³³² Ebd., S. 245

³³³ Žižek, *Körperlose Organe*, S. 14

³³⁴ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 124

Bedingung, unter der etwas Neues wirklich entsteht.“³³⁵ An ganz anderer Stelle, in einem Vorwort zu Carmelo Bene, meint er: „Die Stärke eines Künstlers ist die Erneuerung. Carmelo Bene ist der Beweis dafür. *Dank* allem, was er gemacht hat, kann er *brechen* mit dem, was er gemacht hat.“³³⁶ Historiker/Historikerinnen können wohl, so Deleuze wiederum in *Differenz und Wiederholung*, „empirische Korrespondenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit suchen; wie ergiebig es auch immer sein mag, bildet dieses Netz aus historischen Korrespondenzen Wiederholungen doch nur durch Gleichartigkeit und Analogien.“³³⁷ Ein auf Analogien beruhendes System setzt zwangsläufig Allgemeinheiten, denn wie hinsichtlich des Loops beschrieben, wird nicht jeder Vorgang/ jedes Ereignis für sich erfasst, sondern immer im Verhältnis zu einem anderen, das damit immer schon den Rahmen des Erfassens vorgibt. Der Vorwurf ist klar: Historiker/Historikerinnen verbleiben, so Deleuze in der Welt der Repräsentation, indem sie die erste und zweite Wiederholung betrachten, dabei aber die tieferliegende dritte Wiederholung außer Acht lassen, die das Zukünftige miteinschließt indem Ereignisse in ihr gerade nicht ‚vergleichbar‘ sind. In einem 1984 erschienen Artikel schreibt er dazu ausführlicher:

In historischen Phänomenen wie der Revolution von 1789, der Pariser Kommune, der Revolution von 1917 steckt immer etwas von einem *Ereignis*, das sich nicht auf die gesellschaftlichen Determinationen, die kausalen Reihen reduzieren läßt. Die Historiker mögen diesen Aspekt nicht sehr: sie stellen Kausalitäten nachträglich wieder her. Aber das Ereignis selbst koppelt sich von den Kausalitäten ab oder bricht mit ihnen: es ist eine Abzweigung, eine Abweichung in Bezug auf die Gesetze, ein instabiler Zustand, der ein neues Feld von Möglichkeiten öffnet.³³⁸

Das Werden eines Phänomens zu beobachten bedeute vielmehr, den Funken Ewigkeit oder die potentielle Virtualität wahrzunehmen, die in jedem Ereignis vorhanden ist. In einem auf Analogie beruhenden Geschichtsmodell ist Fortschritt also immer nur im Verhältnis zu schon Bestehendem denkbar – dadurch ist zwar auch nicht vordenklich/vorhersehbar, was folgen wird, und doch ist der eminenteste Unterschied zu einem reinen Werden die Richtung, aus der sich Fortschritt speist: In einem auf Analogien beruhendem Geschichtsdenken ergibt sich Zukünftiges aus dem Aktuellen, ist also der Möglichkeitsraum des Aktuellen. Wie Deleuze ausführt, ist die reine Form der Zeit mit ihrem Zukunftszufall jedoch reine Virtualität, die

³³⁵ Ebd., S. 123

³³⁶ Deleuze, Gilles, *Schizophrenie und Gesellschaft*. Texte und Gespräche 1975 - 1995 (Hg. David Lapoujade), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 179

³³⁷ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 123

³³⁸ Deleuze, *Schizophrenie und Gesellschaft*, S. 220

nicht erst mit einer Aktualisierung entsteht, sondern immer unabhängig von ihr ist. Das bedeutet für ein Geschichtsmodell, dass Fortschritt aus der Zukunft als rein virtuelles Element insistiert, ohne ein bereits Aktualisiertes als Voraussetzung zu benötigen, sondern sich lediglich aus reiner Differenz speist. Auch in diesem Modell treten Ereignisse nicht im Vakuum ein, sondern in einem historischen Kontext, aber sie speisen sich eben nicht aus der Richtung der Vergangenheit als deren Möglichkeitsraum, sondern aus Richtung der Zukunft als Virtualität. Ein Ereignis verliert damit auch nicht im Lauf der Zeit seinen Ereignischarakter, sondern wird in dem Moment, in dem es nachträglich historisch erfasst, nur mit stabilen, vergleichbaren Punkten versehen. Das Neue im Ereignis, das sich als reine Differenz formiert hat, bleibt ereignishaft, oder, so Žizek, „ein wirklich neues Werk *bleibt für immer neu*, seine Neuheit hat sich nicht erschöpft, wenn sein ‚Schockwert‘ verfallen ist.“³³⁹ Und mit Deleuze lässt sich hier fortfahren: „Denn das Eigentliche des Neuen, d. h. die Differenz, liegt darin, Kräfte im Denken zu erwecken, die weder heute noch morgen der Rekognition zugehören, Mächte eines ganz anderen Modells, in einer niemals Wiedererkannten oder Wiedererkennbaren *terra incognita*.“³⁴⁰ Das univoke Sein bezieht sich demnach nicht auf etwas *in* der Geschichte, sondern auf das Werden in der Tiefe. Hinsichtlich der in diesem Zusammenhang als Schlüsselkonzept geltenden ewigen Wiederkehr beschreibt Deleuze in einem Vortrag 1964 zwei verschiedene Dimensionen – die der mittleren Formen und die der extremen Formen. Die mittleren Formen bezeichnen die historische, zeitgemäße Dimension; die Dimension der extremen Formen ist hingegen die der ewigen Wiederkehr, deren Formen stets unzeitgemäß und damit transhistorisch sind. Es ist die Dimension, in der nach Nietzsche neue Werte geschaffen werden, die auf ewig neu bleiben:

Es gibt also Werte, die als etablierte entstehen und nur in Erscheinung treten, indem sie eine Ordnung der Rekognition beanspruchen, auch wenn sie auf günstige historische Bedingungen warten müssen, um tatsächlich anerkannt zu werden. Dagegen gibt es ewig neue, ewig unzeitgemäße, ihrer Schaffung stets zeitgleiche Werte, die, selbst wenn sie anerkannt, von der Gesellschaft assimiliert zu sein scheinen, sich in Wirklichkeit an andere Kräfte [...] wenden.³⁴¹

Von den so entstandenen Werten oder Formen habe man, so Deleuze in seinem Vortrag, keine Idee vor ihrer *ewigen Wiederkehr*; es gehe darum, etwas ein für allemal zu bejahen, womit der Ausgang dieser Bejahung ‚unvordenklich‘ bleibt. Ausgeschlossen wird in der *ewigen*

³³⁹ Žizek, *Körperlose Organe*, S. 29

³⁴⁰ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 177

³⁴¹ Deleuze, *Die einsame Insel*, S. 183

Wiederkehr alles Feststehende – sie ist wie eine Prüfung, in der alles verneint wird, was ihr nicht standhalten kann. „In allen Dingen hat die *ewige Wiederkehr* die Funktion, die höheren Formen von den mittleren Formen zu trennen. [...] ‚Trennen oder ‚extrahieren‘ sind nicht einmal hinreichende Wörter, da die *ewige Wiederkehr* die höheren Formen *hervorbringt*.“³⁴² Aus diesem Grund bedient sich Deleuze des Begriffs der *ewigen Wiederkehr* für die Produktion von Neuem, das in seinem *Willen zur Macht*, seinem Willen zur n'ten Potenz als Kraft transhistorisch ist. Dass in allem der Welt eine Kraft vorherrscht, entnimmt Nietzsche der Physik seiner Zeit, doch alleine Kraft sei nicht ausreichend, um die Welt in einem Werden zu beschreiben.³⁴³ Wie Deleuze ausführt, fügt Nietzsche daher der Kraft einen Willen zu ihrer Entfaltung hinzu, den *Willen zur Macht*. Die Kraft und der Wille sind dabei aufs Engste verwoben, bleiben aber stets distinkt: „Die Kraft kann, während der Wille zur Macht will.“³⁴⁴ Die *ewige Wiederkehr* gibt diesem Willen der Kräfte eine Regel – dass jeder Gedanke, jedes Wollen nur in seiner n'ten Potenz gewollt wird. Daher fasst Deleuze das Zusammenspiel aus *ewiger Wiederkehr* und *Wille zur Macht* als einen reinen Schöpfungsakt auf: „Es ist der *Gedanke* der ewigen Wiederkehr, der züchtet, auswählt. Er macht aus dem Wollen etwas Ganzes. Er eliminiert im Willen alles das, was aus der ewigen Wiederkehr herausfällt, er macht aus dem Wollen einen Schöpfungsakt, er vollzieht die Gleichung *wollen = erschaffen*.“³⁴⁵ Was hier am Werk ist, sind Differenz und Wiederholung in ihrer reinen Form, denn in der Wiederholung der *ewigen Wiederkehr* besteht nur die Differenz. Žižek fasst daher das Verhältnis von Geschichte versus der Produktion von Neuem bei Deleuze wie folgt auf: „Die Wiederholung wiederholt nicht die Art und Weise, wie die Vergangenheit ‚tatsächlich‘ war, sondern die *Virtualität*, die ihr innewohnt und die durch ihre vergangene Aktualisierung verraten wurde,“³⁴⁶ und „die Emergenz des Neuen ereignet sich dann, wenn ein Werk seinen historischen Kontext überwindet.“³⁴⁷ Beide Formulierungen spielen auf die Unterscheidung zwischen Chronos und Äon an; Chronos als die Gegenwart, „die die Aktion der Körper als Ursache bemisst, sowie der Zustand ihrer Mischung in der Tiefe“³⁴⁸ im Gegensatz zu Äon, als „unbegrenzte Vergangenheit und Zukunft“. ³⁴⁹ Äon ist das Werden in zwei Richtungen als gerade Linie der Zeit, die von den Ereignissen bevölkert wird, die „in beide Richtungen der

³⁴² Ebd., S. 182

³⁴³ Vgl. Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 56

³⁴⁴ Ebd., S. 57

³⁴⁵ Ebd., S. 76

³⁴⁶ Žižek, *Körperlose Organe*, S: 25

³⁴⁷ Ebd., S. 24

³⁴⁸ Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 86

³⁴⁹ Ebd., S. 86

Vergangenheit und der Zukunft zugleich fliehen.“³⁵⁰ In *Logik des Sinns* denkt Deleuze diese beiden Zeiten folgendermaßen zusammen:

So sehr die Gegenwart die zeitliche Verwirklichung des Ereignisses misst, das heißt seine Verkörperung in der Tiefe der agierenden Körper, seine Verkörperung in einem Dingzustand, so wenig ist das Ereignis für sich und in seiner Unempfindbarkeit, seiner Undurchdringbarkeit eines der Gegenwart, sondern weicht zurück und schreitet voran, in zwei Richtungen.³⁵¹

Chronos ist die oben beschriebene Zeit der Geschichte, in der die Ereignisse bestimmbar sind – als Verkörperung. Wie Deleuze hier schreibt, bleiben Ereignisse für sich jedoch immer unempfindbar. Sie sind in der leeren Form der Zeit und eben wie diese entziehen sie sich jedem Zugriff oder Nachvollzug. Chronos ist der Teil der Zeit, auf den wir mit der ersten und zweiten Synthese Zugriff haben – von unserem Ort in der Gegenwart aus. Sowohl die Synthese der Gewohnheit arbeitet vom Punkt S ausgehend – dem körperlichen Punkt in der Gegenwart – als auch die Erinnerung als zweite Synthese: wir erinnern immer von der Gegenwart aus und die erinnerte Vergangenheit verliert dadurch nie die Eigenschaft einer vormals gewesenen Gegenwart. Die Ereignisse und die reine Form der Zeit, Äon, sind jedoch nie gegenwärtig, sie sind immer gerade nicht mehr und gleich erst und man kann es nur noch als „man“ fassen – der Punkt S als Ich hat sich aufgelöst; erst so dringt man zur reinen Form der Zeit vor. Ähnliches gilt für das Ereignis selbst, denn so klein man den Punkt auch macht, an dem man ein Ereignis fassen möchte, er wird sich immer noch in Vergangenheit und Zukunft teilen – es gibt keinen stillstehenden Punkt, an dem es gegenwärtig wäre. Oder, wie Mirjam Schaub schreibt: „Spürbar wird [...] nur die *Unvereinbarkeit des Vorher und Nachher*, der radikale Bruch, der zwischen beiden stattgefunden haben muß, ohne daß das Kontinuum des Geschehens je unterbrochen gewesen wäre.“³⁵² Damit ist verständlich dass, versucht man ein Ereignis welcher Art auch immer zu fassen, ein Nachvollzug seiner aktualisierten Punkte nicht ausreicht, um es in seiner Gesamtheit zu begreifen – Chronos kann das Ereignis nicht wiedergeben. Es ist daher nicht nur so, wie Žižek schreibt, dass „die Emergenz des Neuen sich dann [ereignet], wenn ein Werk seinen historischen Kontext überwindet“,“³⁵³ sondern das Neue als Wille zur Macht in der *ewige Wiederkehr* ereignet sich in Äon und schreibt sich in Chronos ein, braucht den historischen Kontext also nicht zu überwinden, sondern tritt erst nachträglich in ihn ein. Als Trugbild bringt es seine Verkörperlichung in Chronos so hervor, dass man die Verkörperlichung als das Ereignis zu

³⁵⁰ Ebd., S. 88

³⁵¹ Ebd., S. 88

³⁵² Schaub, *Deleuze im Wunderland*, S. 118

³⁵³ Žižek, *Körperlose Organe*, S. 24

begreifen glaubt, wohingegen sich das Ereignis in der leeren Form als reine Virtualität jedem Zugriff immer und immer entzieht. „Ein wirklich neues Werk *bleibt für immer neu*“³⁵⁴ gilt daher grundsätzlich auf der geraden Linie der Zeit, die aus der Richtung der ewigen Wiederkehr durch reine Differenz insistiert. Die Geschichte findet also in Äon statt und tritt in Chronos als Oberflächeneffekt zutage, und genauso wie die reine Form der Zeit und ihre Bewegung, die *ewige Wiederkehr*, kein Ziel verfolgen, da sie sonst längst zum Stehen gekommen wäre, genauso ist die Geschichte ein Werden. „Stories without endings can do nothing but go on forever, and to be caught in one means that you must die before your part is played out.“³⁵⁵ Volker Gerhard bringt in seinem Nietzsche-Buch die Lehre der *ewigen Wiederkehr* dementsprechend in Zusammenhang mit Geschichte, wenn er schreibt: „Auch für die Geschichte gilt, daß sie ihr Ziel längst erreicht haben müßte, wenn sie wirklich eines hätte. Auch sie ist ganz und gar dem Werden und Vergehen unterworfen.“³⁵⁶ Wenig später hebt er den positiven Impetus der ewigen Wiederkehr hervor, denkt man sie zusammen mit dem Begriff der Geschichte; das es kein Ziel, sondern nur Nichts ohne Finale gibt, ist, wie Nietzsche schreibt, „die extremste Form des Nihilismus“³⁵⁷, doch betont Gerhard gerade hier den positiven Antrieb, der sich hieraus gewinnen lässt: „Wo mit Blick auf die Geschichte das Nichts droht, stellt die Wiederkunft erneut den *eigenen* Sinn in Aussicht. Darin liegt ihr heilendes, ihr rettendes Moment, auch wenn sie keine allgemeine Besserung und erst recht keine Erlösung von den Übeln des Daseins verspricht.“³⁵⁸ Auch bei Deleuze gilt für Geschichte ähnliches wie für den Begriff der *ewigen Wiederkehr* – sie sei, fasst man sie als Zyklus oder Kreis auf „so schlecht begriffen, daß sie dem entgegensteht, womit sie innig verwachsen ist“³⁵⁹: Einer steten Differenz, die sich auf nichts Vorgängiges zurückführen lässt. Indem Deleuze hervorhebt, dass er es für unzureichend hält, „unsere historische Zeit“ (also ein zeitgenössisches Geschichtsverständnis) als linear im Gegensatz zum antiken Zyklus zu begreifen, legt er ein drittes Modell vor – Geschichte als *ewige Wiederkehr*, eine gerade Linie die stets am Ende in einen dezentrierten Kreis mündet, aus dem sie sich speist. Die Geschichte als *ewige Wiederkehr* ist die Welt der Trugbilder, die an der Oberfläche, in Chronos, Analogien produziert. „Wir haben gesehen, daß die beiden Formeln: ‚das Ähnliche differiert‘ und ‚das Differente ähnelt sich‘ zu Welten gehören, die einander gänzlich fremd sind.“³⁶⁰ Es

³⁵⁴ Ebd., S. 29

³⁵⁵ Auster, Paul, *The locked room* in Auster, Paul, the New York, London: Faber and Faber 1999, S. 237

³⁵⁶ Gerhard, *Friedrich Nietzsche*, S. 200

³⁵⁷ Friedrich Nietzsche zit. nach ebd., S. 201

³⁵⁸ Ebd., S. 201

³⁵⁹ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 306

³⁶⁰ Ebd., S. 372

sind bei Deleuze eben nicht die auf die Erde gefallenen Würfel und ihre (vergleichbaren) Kombinationen, die den Antrieb des Werdens generieren, sondern die Würfe, die erst in einem zweiten Schritt ein Feststellen von Analogien ermöglichen.

IV Kunst als transhistorisches Ereignis

„Welches menschliche Spiel kommt jenem einsamen göttlichen Spiel am nächsten? Wie Rimbaud sagt: X suchen, das Kunstwerk.“³⁶¹ Es ist gerade Kunst eine Welt, die im Gegensatz zur Welt der Repräsentation auf keinen gemeinsamen Nenner zurückzuführen ist – es ist ein aussichtsloses Projekt, Kunst aufgrund von Ähnlichkeiten hinsichtlich Differenzen zu untersuchen; sie ist eine Welt, die auf Differenzen gründet, in der womöglich, wie Deleuze es für die *ewige Wiederkehr* beschreibt, sich nur das Differente ähnelt. So schreibt Deleuze über die Verbindung zwischen Philosophie und Kunst: „Wenn das moderne Kunstwerk [...] seine permutierenden Reihen und seine Zirkelstrukturen entfaltet, so weist es der Philosophie einen Weg, der zur Preisgabe der Repräsentation führt.“³⁶² Raymond Bellour weist in seiner Abhandlung über den Begriff des *Bild des Denkens* bei Deleuze darauf hin, dass Deleuze gerade in seinem Buch über Francis Bacon seine eigene Philosophie und damit sein *Bild des Denken* am deutlichsten entfaltet: „In diesem Buch [...] entfaltet Deleuze anhand dieser Bilder der Malerei seine neu bestimmte Methode als Philosoph; er zeichnet sein eigenes und gutes Bild von der Philosophie als Kunst, deren Dimensionen alleine die Kunst öffnet.“³⁶³ Was Deleuze explizit an Kunst interessiert, ist ihre stets differente Wiederholung – obwohl Kunst innerhalb der Welt der Repräsentation agiert, repräsentiert sie selbst nicht und auch wenn sie Alltägliches wiederholt, dann doch immer im Modus einer differenten Wiederholung, die Analogieloses zum Ausdruck bringt.

Die Kunst ahmt nicht nach, ahmt aber vor allem deswegen nicht nach, weil sie wiederholt und aufgrund einer inneren Macht alle Wiederholungen wiederholt. [...] Noch die mechanischste, alltäglichste, gewöhnlichste und völlig stereotype Wiederholung findet ihren Platz im Kunstwerk und wird dabei stets im Verhältnis zu anderen Wiederholungen verschoben, und

³⁶¹ Ebd., ; S. 353

³⁶² Ebd., S. 97

³⁶³ Bellour, Raymond, *Das Bild des Denkens: Kunst oder Philosophie, oder darüber hinaus?* S. 15 in: Gente, Peter /Weibel, Peter (Hg.), *Deleuze und die Künste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007

zwar unter der Bedingung, daß man ihr eine Differenz für diese anderen Wiederholungen abzulocken vermag.

Wenngleich sich Kunst aufs Engste dem alltäglichen Leben annähert (zu nennen wäre hier Arthur Dantos Beispiel der Brillo-Boxen von Andy Warhol, mit denen er das Ende der Kunst konstatierte)³⁶⁴, so wiederholt sie doch immer als Trugbild und ergänzt, so Deleuze, „das Bildnis der Dummheit um das der Grausamkeit“³⁶⁵ – Kunst legt offen, dass auch dem Alltäglichsten nur eine in sich, aber keine von außen bedingte Logik zugrunde liegt, dass es selbst also auch nur Trugbild ist:

Sie muß die Illusion und Mystifikation, die das wahre Wesen dieser Zivilisation ausmachen, ästhetisch reproduzieren, damit die Differenz schließlich zum Ausdruck gelangt, mit einer im Zorn selbst repetitiven Kraft, die die fremdartigste Selektion herbeizuführen vermag, und wäre es nur eine Kontraktion hier und da, d.h. eine Freiheit zum Ende einer Welt.³⁶⁶

Der Kunst als offen praktizierende Welt der Trugbilder kommt daher in *Differenz und Wiederholung* für einen kurzen Moment eine fundamentale Rolle zu; es erinnert an Adornos Einsicht, dass sich in Kunst etwas Nicht-Identisches, also Nicht-Nachahmendes „durchs Subjekt hindurch“ materialisiert: „Das Ansichsein, dem die Kunstwerke nachhängen, ist nicht Imitation eines Wirklichen sondern Vorwegnahme eines Ansichseins, das noch gar nicht ist, eines Unbekannten und durchs Subjekt hindurch sich Bestimmendes.“³⁶⁷ Ohne dass Deleuze den Zusammenhang von Differenz, Wiederholung und Kunst ausführlich darstellt, scheint er doch ihrer Kraft mit folgendem, an das obere Zitat anschließenden Satz eine große Tragweite zu geben:

Jede Kunst hat ihre eigene Technik von verzahnten Wiederholungen, deren kritische und revolutionäre Gewalt den höchsten Punkt erreichen kann, um uns von den öden Wiederholungen der Gewohnheit zu den tiefen Wiederholungen des Gedächtnisses und dann zu den letzten Wiederholungen des Todes zu führen, in denen unsere Freiheit auf dem Spiel steht.³⁶⁸

Die große Kraft der Kunst liegt darin, dass sie sich offen in der dritten Wiederholung, der *ewigen Wiederkehr* bewegt und die erste und zweite Wiederholung (Gewohnheit und Gedächtnis) paraphrasiert. Die „letzten Wiederholungen des Todes [...], in denen unsere

³⁶⁴ Michael Lüthy, *Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst* in: Menke, Juliane, *Kunst-Fortschritt - Geschichte*, 2006, S. 57-66

³⁶⁵ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 364f.

³⁶⁶ Ebd., S. 365

³⁶⁷ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 121

³⁶⁸ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 365

Freiheit auf dem Spiel steht“, kann als ein nahezu unübertrefflich euphorischer Satz über Kunst gelesen werden, denn es ist die zukünftige Freiheit des Spiels ohne vorgängige Regeln, ohne Hierarchie, die mit der Kunst Eingang ins Leben findet. „Jedes Ding, jedes Wesen muß seine eigene Identität in der Differenz vernichtet sehen, wobei jedes nichts als eine Differenz unter Differenzen ist.“³⁶⁹ Ab der modernen Kunst sieht Deleuze den Versuch, dieses, der Repräsentation gegenüberstehende Postulat, zu verwirklichen. Sobald Kunst das Gebiet der Repräsentation verlassen und ihre Autonomie erlangt habe, sei sie „ein Theater ohne Fixpunkte, ein Labyrinth ohne Faden.“³⁷⁰ Mit einem großen Bogen zurück zum Anfang postuliert Deleuze, dass Kunst transzendentaler Empirismus sei – Vermögen also zu ihrem transzendentalen Gebrauch verleite, wodurch Denken auf die leere Form der Zeit stößt, in der die *ewige Wiederkehr* ein identitäts- und zielloses Denken bereithält – das Würfelspiel ohne vorgängige Regeln. In *Logik des Sinns* wird dieser Zusammenhang nochmals deutlicher: „Und wenn man dieses Spiel anders als im Denken zu spielen versucht, ereignet sich nichts; und wenn man ein anderes Ergebnis als das Kunstwerk hervorzubringen versucht, entsteht nichts.“³⁷¹ Und auch hier schließt Deleuze seinen kurzen Exkurs zur Kunst mit einem ähnlich emphatischen Satz wie schon in *Differenz und Wiederholung* - Denken und Kunst seien das einzig Wirkliche und das einzige, was „die Wirklichkeit, die Moralität und die Ökonomie der Welt stören.“³⁷² Was hiermit nahegelegt wird ist, dass sich Kunst aus einem reinen Denken speist, dass sie ein Ergebnis eines Denken ist, das sich von der ersten und zweiten Synthese löst, um sich in der ewigen Wiederkehr durch reine Bejahung auf das ‚Unvordenkliche‘ einzulassen. Dieses Ereignis bleibt dann jedoch nicht mehr in der Sphäre des Unsagbaren, sondern findet seinen Niederschlag in der Kunst als Ereignis. In Zusammenhang mit einem Fortschreiten der Kunst wird zudem klar, dass sich Kunst nicht aus dem Möglichkeitsfeld der aktualisierten Gegenwart, sondern immer aus dem Zukunftszufall speist, und nachträglich als historische Begebenheit erfasst werden kann. Es ist aber gerade der Begriff des Fortschritts immer schon hinderlich, diese Zukunftsbejahung zu erfassen – Juliane Rebentisch und Christoph Menke weisen darauf hin, dass „‘Fortschritt‘ [...] eine Kategorie des Urteils über Kunst [ist]. Oder umgekehrt: Fortschritt ist (nur) deshalb und (nur) so lange eine Grundkategorie des erfahrbaren wie kritischen Umgangs mit Kunst, wie dieser Umgang als ein normativer und dieser normative Umgang als einer von bestimmter Art verstanden

³⁶⁹ Ebd., S. 83

³⁷⁰ Ebd., S. 84

³⁷¹ Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 85

³⁷² Ebd., S. 85

wird.“³⁷³ Es ist eben ein auf Analogie beruhendes Verständnis von Geschichte, das zwar einerseits erst die Möglichkeit bietet, von Fortschritt sprechen zu können, andererseits gerade den Gegenstand, Kunst, nicht zu fassen vermag. Wenn sich die Frage nach einem Fortschritt in der Kunst dennoch stellt, dann weil Kunst stets fortschreitet, stets schöpferisch ist und Neues zum Vorschein bringt – was davon geschichtlich erfasst werden kann, ist jedoch nur ihr



Abb. 6-9
Filmstills,
8 ½, Federico Fellini

Effekt an der Oberfläche.

„Das Subjekt der Kunst überspringt den eigenen Schatten, durchquert seine situative Gebundenheit, zerreißt den Schleier der Geschichte“³⁷⁴ schreibt Marcus Steinweg; es findet sich so auf offener See wie in einem kleinen lebendigen Wirbel wieder: Der Fischer wird beim Auswerfen des Netzes zwar selbst in den Ozean des Chaos – in den Bereich der Probleme – mitgerissen, doch an der Wasseroberfläche, der dünnen Zone zwischen Chaos und Welt der Repräsentation, taucht etwas als Kunstwerk auf und treibt an der Meeresoberfläche – jede Suche nach seinem Ursprung verliert sich in den Tiefen des ‚grundlosen‘ Ozeans. Kunst als reine Bejahung ist wie die Frage, die nicht durch ihre Antwort verschwindet, denn die Frage entsteht in einem Bereich reiner Differenzen und kann nicht durch Aktualisierung beantwortet werden.

V.

ACHT

Das Meer so lang nicht mehr gesehen, aber jetzt könnte ich es gewinnen, in der Tombola könnte ich vielleicht das Meer gewinnen, müßte dafür aber selbst mindestens ein Strom sein. Sonst komm ich dort nicht hin. Doch kein Strom tritt still zur Tür herein.

Abb. 10, Jelinek, Elfriede, Winterreise. Ein Theaterstück, Hamburg: Rowohlt Verlag 2012, S. 105

³⁷³ Menke, Christoph /Rebentisch, Juliane (Hgg.), *Kunst-Fortschritt - Geschichte*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006, S. 11

³⁷⁴ Steinweg, *Behauptungsphilosophie*, S. 33

VI Anhang

VI/ I Abbildungen



Abb. 11.

Ulla von Brandenburg, 8, 2007

Ausstellung in der *Docking Station project Space* in Stedelijk Museum, Amsterdam, Niederlande



Abb. 12

Ulla von Brandenburg, 8, 2007

Ausstellung in der *Docking Station project Space* in Stedelijk Museum, Amsterdam, Niederlande



Abb. 13.

Ulla von Brandenburg, 8, 2007

Ausstellung in der *Docking Station project Space* in Stedelijk Museum, Amsterdam, Niederlande



Abb. 14.

Hubert Robert, Ansicht des Château de Chamarande, 1780, 277 x 203 cm



Abbildung 15
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 16
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 17
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 18
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 19
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 20
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 21
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 22
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 23
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 24
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 25
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 26
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg

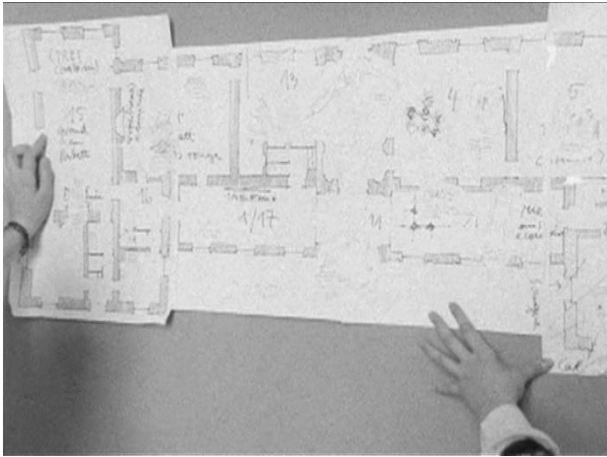


Abbildung 27
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 28
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 29
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 30
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 31
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 32
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 33
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 34
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 35
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg



Abbildung 15
Filmstill, 8, Ulla von Brandenburg

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Ansell-Pearson, Keith, *Germinal Life. The Difference and Repetition of Deleuze*, Oxon: Routledge 1999.

Auster, Paul, *The locked room* in Auster, Paul, the New York, London: Faber and Faber 1999.

Badiou, Alain, *Das Endliche und das Unendliche*, aus dem Franz. von Richard Steurer, Wien: Passagen-Verlag 2012.

Balke, Friedrich, *Gilles Deleuze*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verlag 1998.

Balke, Friedrich/ Marc Rölly (Hg.), *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze aktuelle Diskussionen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2011.

Bellour, Raymond, *Das Bild des Denkens: Kunst oder Philosophie, oder darüber hinaus?* in: Gente, Peter /Weibel, Peter (Hg.), *Deleuze und die Künste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007

Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis. Und andere Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer, 1964.

Bergson, Henri, *Philosophie der Dauer. Textauswahl von Gilles Deleuze*, Hamburg: Meiner 2013.

Bergson, Henri, *Schöpferische Entwicklung. Nobelpreis 1927*, Zürich: Coron 1970.

Brandenburg, Ulla von, *Dort hausten vormals Elentiere*, Kunstverein für Rheinlande und Westfalen (Hg.) [erschienen anlässlich der Ausstellung „Ulla von Brandenburg – wo über dem Grün ein rotes Netz liegt], Düsseldorf: Kunstverein für Rheinlande und Westfalen 2008.

Brandenburg, Ulla von, Interview mit Henneke Molhoek im Rahmen der Ausstellung La Maison – 18.01. – 02.03.2008, Stedelijk Museum, Amsterdam 2008 in:
<http://www.youtube.com/watch?v=WVdb5V09-ZU> (04.08.2014)

Buchmann, Sabeth (Hg.), *Wenn sonst nichts klappt. Wiederholung wiederholen* in: Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis, Hamburg/Berlin: Materialverlag 2005.

Deleuze, Gilles, *Das Aktuelle und das Virtuelle* in: Gente, Peter /Weibel, Peter (Hg.), *Deleuze und die Künste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, aus dem Französischen von Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, aus dem Französischen von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles, *Die einsame Insel*. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974, aus. Franz. von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 2007

Deleuze, Gilles, Foucault, Michel, *Der Faden ist gerissen*, Berlin: Merve-Verlag, 1977.

Deleuze, Gilles, *Henri Bergson zur Einführung*, Martin Weinmann (Hg.), Hamburg: Junius 2007.

Deleuze, Gilles, *Kritik und Klinik*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Deleuze, Gilles, *Nietzsche und die Philosophie*, Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt 2013.

Deleuze, Gilles, *Schizophrenie und Gesellschaft*. Texte und Gespräche 1975 - 1995 (Hg. David Lapoujade), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen*. 1972-1990, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix, *Was ist Philosophie?* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Diedrichsen, Diedrich, Gespräch mit Rainald Goetz, Aufzeichnung der Mosse-Lecture vom 03.05.2012 in der Humboldt-Universität zu Berlin in:
http://www.youtube.com/watch?v=i1cAk_RoAeQ (04.08.2014)

Didi-Huberman, Georges, *Das Nachleben der Bilder*. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg, aus dem Franz. von Michael Bischoff, Berlin: Suhrkamp 2010.

Engelhardt, Miriam, *Deleuze als Methode*. Ein Seismograph für theoretische Innovationen durchgeführt an Beispielen des feministischen Diskurs, München: Wilhelm Fink Verlag 2008.

Gente, Peter /Weibel, Peter (Hg.), *Deleuze und die Künste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Gerhardt, Volker, *Friedrich Nietzsche*, München: Beck 2006.

Gombrich, Ernst H., *Kunst und Fortschritt*. Wirkung und Wandlung einer Idee , Köln: DuMont 1978; (Orig. The idea of progress and their impact on art, New York: the Cooper union School of Art and Architecture 1971).

Gombrich, Ernst H., *Die Geschichte der Kunst*, London: Phaidon Press¹⁶ 1996.

Hartmann, Katrin, *Das artistische Denken von Gilles Deleuze*. Eine Analyse der Verschränkung von Philosophie und künstlerischer Praxis dargestellt anhand der Kino-Bücher, Univ. Wien, Dipl.-Arbeit 2008.

Kraus, Ralf, Deleuze. *Die Differenz im Denken*, Berlin: Parados 2011

Krieger, Verena (Hg.), *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst*. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln/Wien (u.a.): Böhlau 2008.

Lüthy, Michael, *Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkung zu Dantos These vom Ende der Kunst* in: Menke, Christoph /Rebentisch, Juliane (Hgg.), *Kunst-Fortschritt - Geschichte*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006.

Menke, Christoph /Rebentisch, Juliane (Hgg.), *Kunst-Fortschritt - Geschichte*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006.

Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*. Mit einem Nachw. von Volker Gerhardt, München: Dt. Taschenbuch-Verlag 2010.

Nietzsche, Friedrich, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Stuttgart: Reclam, 2013.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris: Delcourt, 2013.

Proust, Marcel, *Combray*, aus dem Franz. von Michael Kleeberg, München: Liebeskind 2002.

Rebentisch, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius 2013.

Rölly, Marc, *Phänomenologie der ewigen Wiederkehr*. Deleuze liest Nietzsche, deleuze international 2003 in: <http://deleuze.tausendplateaus.de> (04.08.2014)

Röttgers, Kurt, *Es wiederholt sich* in: Balke, Friedrich/ Marc Rölly (Hg.), *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze aktuelle Diskussionen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2011

Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Kino*. Das Sichtbare und das Sagbare, München: Fink, 2006.

Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Wunderland*. Zeit als Ereignisphilosophie, München: Fink 2003.

Somers-Hall, Henry, *Deleuze's Difference and repetition*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

Steinweg, Marcus, *Behauptungsphilosophie*, Berlin: Merve 2006.

Steinweg, Marcus, *Kunst und Philosophie* (Hg. Marius Babias) [anlässlich der Ausstellung und Vortragsreihe "Kunst und Philosophie" im Neuen Berliner Kunstverein, 3. September - 30 Oktober 2011], Köln: König 2012.

Steinweg Marcus, *Das Unendliche retten*. Kunst und Philosophie im Denken von Deleuze in: Gente, Peter /Weibel, Peter (Hg.), *Deleuze und die Künste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Steinweg, Marcus, *Philosophie der Überstürzung*, Berlin: Merve 2013.

Williams, James, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition. A critical Introduction and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press: 2013.

Williams, James, *Gilles Deleuze's Philosophy of time. A critical Introduction and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press: 2012.

Zechner, Ingo, *Deleuze. Der Gesang des Werdens*, Paderborn: Fink, 2003.

Zizek, Slavoj, *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

VI/ III Abbildungsnachweis

Abbildung 1 – 5

Jelinek, Elfriede, *Winterreise. Ein Theaterstück*, Hamburg: Rowohlt Verlag 2012.

Abbildung 6-9

8 ½, Federico Fellini 1963.

Abbildung 10

Jelinek, Elfriede, *Winterreise. Ein Theaterstück*, Hamburg: Rowohlt Verlag 2012

Abbildung 11 – 13

Ulla von Brandenburg, 8, 2007

Ausstellung im Docking Station project Space im Stedelijk Museum, Amsterdam, Niederlande (curator : Martijn van Nieuwenhuyzen), du 18 janvier au 24 février 2008, photos : Gert Jan van Rooij.

Abbildung 14

Hubert Robert, *Vue du château de Chamarande*, vers 1785, 277 x 203 cm, Domaine départemental de Chamarande, Conseil général de l'Essonne © Yves Morelle in <http://www.ressource0.com/?agenda=exposition-vues-au-domaine-departemental-de-chamarande> (08.08.2014).

Abbildung 15 – 35

Filmstills, 8, Ulla von Brandenburg, 16mm, 8 min, 2007 (Sammlung Goetz)

VI/ VI Abstract

Ausgehend von der Frage, um welches Geschichtsverständnis es sich handelt, in dem *Fortschritt* und im speziellen *Fortschritt in der Kunst* verhandelt werden kann, wird deutlich, dass die Kategorie der Analogie unumgänglich ist. Um von *Fortschritt* sprechen zu können, müssen Ereignisse in ein Verhältnis zu setzen sein, d.h. analog zueinander betrachtet werden. Gilles Deleuze nennt dieses Modell *Welt der Repräsentation*, der nicht nur unsere Vorstellung von Geschichte, sondern auch unser Bild von Denken unterliegt. In *Different und Wiederholung* entwirft Deleuze 1968 ein gänzlich anders strukturiertes *Bild des Denkens* und damit eine andere Sicht auf die Welt – die Welt der Trugbilder: in Deleuze Differenzphilosophie erscheinen Analogien als Oberflächeneffekte von reinen, ursprungslosen Differenzen, die sich durch Wiederholung in einem steten Werden befinden. Um sie zu erfassen und beurteilen zu können, wird diese Bewegung seit Platon vermittelt, also repräsentiert, wodurch der Blick auf die singulären Differenzen verstellt wird. Kunstgeschichte vermittelt in dieser Form Kunst, indem sie Analogien zwischen Werken aufspürt; Kunst als singuläres Ereignis bleibt auf diese Weise verdeckt. Kunst und Geschichte sind zwei geschiedene Modelle des Denkens, die im *Fortschritt der Kunst* ihre Schnittstelle finden – diese These wird in der vorliegenden Arbeit in enger Verbindung mit dem geloopten, achtminütigen Film *8* der deutschen Künstlerin Ulla von Brandenburg entwickelt.

VI/ VII Lebenslauf

Mag. Julia Haugeneder

* 1987 in Wien

- Seit 2011* Studium Bildende Kunst, Akademie der Bildenden Künste,
Klasse Kunst und digitale Medien, Constanze Ruhm sowie Klasse für Grafik und druckgrafische Techniken,
Gunter Damisch
- Seit 2010* Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
- SS 2014* ERASMUS-Auslandsstipendium, University of the arts London - Central Saint Martins
- Juli 2013* KWA (kurzfristige wissenschaftliche Arbeiten im Ausland) Stipendium der Universität Wien für
selbstständige Studien in München und Paris im Rahmen der Diplomarbeit *looping forward*
- WS 12/13* sowie *WS 13/14* Übung Kunstbeschreibung, Steop-Assistentin am Institut für Kunstgeschichte,
Universität Wien
- SS 2011* Erasmus University Rotterdam, Media and Communication
- 2007-2011* Studium der Philosophie, Universität Wien
- 2010* Diplom Kunstgeschichte, Universität Wien (2005-2010)
-Diplomarbeit: 'Du kannst es, denn er will es - zum Verhältnis von Autor - Werk und Betrachter_innen
innerhalb zeitgenössischer partizipativer Kunst anhand von Martin Walde'
- 2010* Diplom fotoK, Lehrgang für künstlerische Fotografie (2007-2010)