

---

*Christa Karpenstein-Eßbach*

## Ein Ausweg aus modernen Filmtheorien

*Gilles Deleuzes Repolitisierung des Kinos*

---

Wenn Yvan Goll 1920 programmatisch feststellen konnte, die Basis für alle neue kommende Kunst sei das Kino, um einen ästhetischen Avantgardismus in der Annäherung von Künsten und Film zu begründen, dann beginnt Deleuze mit der Frage: Was offenbart der Film, »was die anderen Künste uns nicht offenbaren?«<sup>1</sup> Anstatt Resonanzen oder Affinitäten im ästhetischen Feld herauszustellen, müssen die »Begriffe, die von der Philosophie für den Film vorgeschlagen werden, [...] spezifisch, das heißt nur dem Film angemessen sein.«<sup>2</sup> Der Film als Gegenstand der Untersuchung ist eine Singularität, und dementsprechend haben auch seine Begriffe den Charakter von Singularitäten, die von keinen Universalien, Transzendentalien oder Allgemeinheiten eingeholt werden können. Begriffe, zum Beispiel aus der Psychoanalyse, von außen an den Film heranzutragen, würde die Singularität des Films verfehlen, weil sie nicht mehr vom Film sprechen, sondern etwa vom Imaginären, von Kastrationsangst oder Partialobjekten.<sup>3</sup> Übertragungen dieser Art würden die Bewegung des Denkens auf der Ebene der Immanenz, um die es Deleuze zu tun ist, außer Kraft setzen.

Deleuzes Philosophie des Kinos versteht man besser, wenn man den Abstand sieht, den er von den Filmtheorien der klassischen Moderne nimmt, die für lange Zeit die Diskussionen und Untersuchungen in der Kulturwissenschaft der Medien orientiert haben: Walter Benjamin und Siegfried Kracauer. Beide haben sich durchaus auch auf die Besonderheit des Mediums Film konzentriert, aber sie bewegen sich – wie sich zeigen wird – allein im Horizont des Denkens der Moderne, den Deleuze überschreitet. Danach werden einige für Deleuzes Philosophie des Kinos zentrale Begriffe zu explizieren sein, die dieses Kino neu zu denken erlauben. Schließlich soll gezeigt werden, wie der audiovisuelle Rahmen, in dem sich die bisherige Rezeption der beiden Kino-Bücher von Deleuze bewegt hat, ein Stück weit geöffnet werden kann, um die speziell durch das Kino ermöglichte Philosophie und Politik in die Mediendiskussion einzubringen.<sup>4</sup> Dabei gilt dem Aspekt der Repolitisierung der Filmtheorie das besondere Interesse, nicht aber ihrem weiteren philosophischen Hintergrund, wie er sich speziell in Deleuzes Rezeption der Philosophie von Bergson und Peirce zeigt. Im Hinblick auf die jüngste philosophische Diskussion ist jedoch bemerkenswert, daß Deleuzes Filmtheorie über den Weg der englischsprachigen Gegenwartsphilosophie auch in Deutschland an Aufmerksamkeit gewinnt.<sup>5</sup>

*I. Filmtheorien im Horizont der klassischen Moderne.* - Um die Eigenwilligkeit und Radikalität der deleuzianischen Theorie des Kinos zu ermessen, ist ein Umweg über andere theoretische Konzepte vonnöten, nicht zuletzt um zu verstehen, welche Probleme Deleuze nicht interessieren. Daß der Film zu einer grundlegenden Veränderung der menschlichen Sinneswahrnehmung führt, hat Walter Benjamin in seinem Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, der zum paradigmatischen Gründungstext vieler späterer Medientheorien geworden ist, gezeigt. Die Wahrnehmung nicht mehr als natürlich aufzufassen und in den Raum der Geschichte einzurücken, gelingt Benjamin im Rekurs auf die Welt von Artefakten als »Medien« der Sinneserfahrung. Dabei wird der Film, ausgehend von seiner technisch-apparativen Beschaffenheit, als ein Medium begriffen, das von der Seite seiner Produktions- wie der seiner Rezeptionsbedingungen eine neue Weise der Wahrnehmung provoziert. Die technische Reproduzierbarkeit von Filmen ist – anders als etwa bei der Literatur – keine »von außen her sich einfindende Bedingung ihrer massenweisen Verbreitung«, sondern »unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet«. <sup>6</sup> Deren Folgen betreffen nicht allein die enorme Erweiterung der Distribution und damit die Fragen des Politischen und der Politisierung der Massen, der technische Modus der Produktion unterwirft auch zum Beispiel den Filmdarsteller den Segmentierungen durch die Apparatur. Die Apparatur macht Wirklichkeit als chirurgisch seziierte verfügbar, und der Dinge selbst kann man, durch die »Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion«, »aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft [...] werden« – womit der Film schließlich den »Sinn für das Gleichartige in der Welt« befördert. <sup>7</sup> Im Vergleich zu den Rezeptionsbedingungen traditioneller Kunstwerke sind die des Films unter anderem durch Zerstreuung, Gewohnheit auf der Basis von Schockwirkungen und eine »examinierende« Haltung des Zuschauers unter den Bedingungen der simultanen Kollektivrezeption gekennzeichnet.

Diese verschiedenen Momente der Produktion und Rezeption des Films stellen für Benjamin das Ensemble dar, das der Wahrnehmung eine neue Signatur gibt. Die menschliche Sinnestätigkeit in ihrer historischen Gestalt erweist sich darin als Effekt der apparativen Beschaffenheit des Films, und zugleich ist der Film das Gebiet, auf dem das Training der neuen Wahrnehmung stattfindet. »Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument.« <sup>8</sup> Benjamin hebt schließlich die Korrespondenz von filmischer Wahrnehmung mit den Bedingungen und Erfordernissen der Wahrnehmung in der Gegenwart überhaupt hervor: »Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder

Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.«<sup>9</sup>

So sehr an Benjamin viele Medientheorien angeschlossen haben und dies bis heute tun – in unserem Zusammenhang interessieren die Divergenzen zu Deleuze. Benjamin sieht die Wahrnehmung historisch-technisch qua Film modifiziert, aber dabei bleibt der Begriff der Wahrnehmung immer noch an eine elementare quasi-natürliche Dimension in ihrer psycho-physiologischen Einheit mit der ihr eigenen Sensomotorik gebunden, auf die der Film unmittelbar so einwirkt, daß die Übertragung in lebensweltliche Vollzüge problemlos möglich ist. Die Apparatur des Films ist reines Trainingsinstrument. Auch bei Deleuze spielt die Frage der Wahrnehmung, wie genauer zu zeigen sein wird, eine wichtige Rolle, hier jedoch nicht im Sinne einer Analogisierung oder Verschränkung von technisierter mit neuer quasi-natürlicher Sinnestätigkeit, sondern als Frage danach, welche Bilder das Kino der Wahrnehmung gibt, wobei diese Bilder – bei gleichbleibender technischer Apparatur – überaus verschieden ausfallen können. Es handelt sich um das Problem der spezifischen kinematographischen Wahrnehmung, die gerade von ihren lebensweltlichen Vollzügen abgekoppelt wird.

Man könnte hier eine Nähe von Deleuze zur Apparatus-Theorie des Kinos vermuten, wie sie insbesondere von Jean-Louis Baudry entfaltet wurde.<sup>10</sup> Hier erscheint der Kinoraum mit der Unsichtbarkeit der Projektionsapparatur im Rücken der Zuschauer und der Leinwand mit dem Spiel von Licht und Schatten vor ihren Augen der Anordnung in Platons Höhle vergleichbar, in der die Höhlenmenschen gebannt sind vom Blick auf die bewegten Bilder, die hinter ihrem Rücken ins Werk gesetzt werden, um sie ihnen als Trugbilder zu geben. Wir haben es hier mit einer technischen Bestimmung von Vorstellung zu tun, und das seelische Geschehen der Projektion entpuppt sich als Aktion der filmischen Apparatur. Der filmtheoretische Akzent liegt dementsprechend auf Begriffen wie dem Unbewußten, dem Imaginären und der Illusionierung. Deleuze hingegen betont, daß er »dem Begriff des Imaginären nicht viel Bedeutung beimißt«, weil er zu wenig spezifisch ist, um die verschiedenen »Regimes des Bildes« zu untersuchen.<sup>11</sup> Zumal aus der bloßen Anordnung der Kino-Apparatur ist kein analytischer Weg zu solchen Bild-Regimes, das heißt zu dem, was der Film als Produkt wie zu sehen gibt, zu bahnen.

Die *Theorie des Films* von Siegfried Kracauer bietet einen weiteren Hintergrund, um Deleuzes Denken des Kino zu präzisieren. Vom photographischen Charakter der Bilder zwar ausgehend, stellt Kracauer für den Film die »Affinität zum ›Fluß des Lebens‹«, das für ihn charakteristische Moment der Bewegung heraus.<sup>12</sup> »Bewegung als ein wesentliches Element der äußeren Welt« findet sich im Film wieder – selbst dort, wo sie in einer Erstarrung des Bildes angehalten wird –, so daß Kracauer über den Film sagen kann, daß er »die Realität darstellt, wie sie sich in der Zeit entfaltet.«<sup>13</sup> Objekte von Kracauers Untersuchung sind die kon-

kreten Filme, ihre Darstellungs- und Kompositionsweisen, ihre charakteristischen Elemente und Stereotype, die Inszenierungen von Objekt- und Ausdruckswelten in den Bildern, ihre phantastischen und realistischen Dimensionen bis hin zu den Beziehungen zwischen Bildern, Sprache und Ton, die alle in Hinsicht auf die Spezifik des Films gegenüber anderen Artefakten verstanden werden. Es ist nicht der Begriff der Wahrnehmung, der Kracaues Filmtheorie regiert, sondern der der Sichtbarkeit. Der Film ermöglicht eine »Sichtbarmachung«: Alles »bezieht sich auf Elemente oder Momente der physischen Realität, wie sie sich auf der Leinwand entfalten.«<sup>14</sup> Dies Sichtbarmachen weist, auch wenn Kracauer die Referenz des Films auf Wirklichkeit betont, dennoch über diese hinaus; es gibt, gerade aufgrund des Schnitts, »mehr oder minder freischwebende Bilder materieller Realität«, und gerade »filmische Filme [beschwören] eine umfassendere Wirklichkeit [...] als jene, die sie faktisch abbilden. Sie weisen über die physische Welt hinaus« und kommunizieren dadurch mit dem »Fluß des Lebens« als dem »Strom materieller Situationen und Geschehnisse mit allem, was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren.«<sup>15</sup> In dieser Überschüssigkeit des gleichwohl auf die »weiten Räume der äußeren Realität«<sup>16</sup> ausgerichteten Films sieht Kracauer jene »Errettung der äußeren Wirklichkeit« garantiert, die der Untertitel der *Theorie des Films* anspricht.

Das Motiv der Überschüssigkeit führt Kracauer bei seiner Untersuchung der Beschaffenheit von Filmen zu Aussagen über ihre theoretisch-philosophische Bedeutung. Kracauer diagnostiziert mit dem Beginn der Moderne zum einen den »Zusammenbruch umfassender Glaubensinhalte« und zum anderen ein herrschendes Prinzip der »Abstraktheit« bzw. »Abstraktion«, weshalb der moderne Mensch »die Realität nur mit den Fingerspitzen [berührt].«<sup>17</sup> Die Rettung des Films und durch den Film besteht für Kracauer in seiner doppelten Potenz: Filme »beginnen damit, physische Gegebenheiten auszukundschaften, und arbeiten sich dann in der von ihnen gewiesenen Richtung nach oben, zu irgendeinem Problem oder Glauben hin.« Sie machen physische Realität allererst sichtbar, und sie werden, »materialistisch gesinnt«, zugleich »zu einem mächtigen Ferment der Spiritualität.«<sup>18</sup> Kracaues Antwort auf die rhetorische Frage zu Beginn der *Theorie des Films*: »Vielleicht führt der Weg heute vom Körperlichen, und durch es hindurch, zum Spirituellen?«<sup>19</sup> lautet, daß der Film es leistet, eine wesentliche Wirklichkeit zurückzugeben.

An dieser Stelle ist es nötig, zu Deleuze zurückzukehren, wo wir ebenfalls eine Philosophisierung des Films auf der Grundlage der Analytik der Sichtbarkeiten, des Sichtbarwerdens im Film finden. Zunächst: Auch Deleuze geht vom Moment der Bewegung aus, aber die Nähe des Films zum »Strom des Lebens«, wie sie Kracauer herausstellt, wird nachhaltig gelockert, da von einer »grundlegenden [n] Differenz zwischen natürlicher und kinematographischer Wahrnehmung« auszugehen ist.<sup>20</sup> Deshalb werden sich die Bilder, die natürlich in einem ganz allgemei-

nen Sinne immer (kinematographische) Bewegung sind, in zwei große »Bild-Regimes«, das des Bewegungs-Bildes und das des Zeit-Bildes, aufspalten; die Art und Weise, wie sich die Bilder des Films auf Bewegung (bzw. auf Zeit) beziehen, fällt in beiden verschieden aus.

Damit hängt eine weitere Verschiebung gegenüber Kracauers Filmtheorie zusammen, auch wenn sie das gleiche Problemfeld, nämlich die Beziehung zur Wirklichkeit, betrifft.<sup>21</sup> Wo Kracauer im Film eine »Errettung der äußeren Wirklichkeit« sieht, verweist bei Deleuze der Film etwa nach 1945 auf deren Entzug. Für dessen Weise, die Bilder zu verketteten, ist es »nicht mehr angemessen, von einer realen oder möglichen Fortsetzung zu sprechen, die imstande wäre, eine äußere Welt zu konstituieren: wir haben den Glauben daran längst verloren; das Bild ist von der Außenwelt abgeschnitten.«<sup>22</sup> Die spirituelle Dimension verschärft sich gegenüber Kracauer: »das Bild [wird] Gedanke, fähig, Denkmechanismen zu erfassen«<sup>23</sup>, fähig aber zugleich auch, »diese Ohnmacht des Denkens im Herzen des Denkens zu enthüllen.« (Z-B, 217) In diesem Sinne ermöglicht das Kino nach 1945 eine »Erfahrung des Denkens« (Z-B, 221), die sich im Entzug der Wirklichkeit einstellt.

Die indirekte Annäherung an Deleuzes Theorie des Kinos über die älteren modernen Theorien dieses Mediums erlauben zunächst festzuhalten, welche Fragen Deleuze nicht interessieren. Das sind: die technischen Implikationen des Apparates, die Produktions-, Distributions- und allgemeinen Rezeptionsbedingungen, die Wirklichkeitsaffinität des Mediums, seine photographische Herkunft und das Reich des Imaginären. Es ließe sich hinzufügen, daß auch Fragen der Kommunikation oder Vergesellschaftung aus dem Raster der Fragen herausfallen. Festhalten läßt sich sodann, welche Fragen weitergeführt bzw. neu gestellt werden. Das sind: das Problem der Wahrnehmung, der Bewegung, der Sichtbarkeit, der Wirklichkeit (des Realen) und der Spiritualität bzw. des Denkens. Sie alle werden auf der Ebene des Films selbst aufgesucht, um von hier aus »die Begriffe des Kinos hervorzubringen«, nicht aber »über« das Kino oder seine Wirkungen zu handeln (Z-B, 359).

*II. Über einige Begriffe des Kinos bei Deleuze.* – Im Titel der Bücher *Bewegungs-Bild* und *Zeit-Bild* wird das »Kino« im Untertitel genannt, nicht aber der Film, obwohl der Film/Filme das Objekt der Untersuchung sind.<sup>24</sup> Film beginnt bei Deleuze offenbar erst mit dem Kino. Für die frühen Filme gab es bekanntlich keine eigens für sie vorgesehenen Vorführungsräume. Doch dies ist weniger entscheidend. Wichtiger ist, daß die frühen Filme an einen fixierten Aufnahme-standpunkt und an die Koppelung von Aufnahme- und Projektionsgerät gebunden waren. Erst die Filme des Kinos, wenn man so sagen will, führen eine neue Bewegung ins Bild ein, weshalb erst dieses Kino als Raum besonderer Sichtbarkeiten den Untertitel der beiden Bücher zu erklären erlaubt.

Deleuze beginnt mit einer scheinbar winzigen, aber folgenreichen Verschiebung: nämlich von den unbewegten Schnitten zwischen den vierundzwanzig Bildern pro Sekunde auf dem Filmstreifen zu den beweglichen Schnitten durch Montage und bewegliche Kamera. Daß unbewegte Schnitte (damit sind die Schnitte auf dem Filmstreifen selbst gemeint, auf dem man die Aneinanderreihung der voneinander abgeschnittenen Fotos sehen kann) ein Verhältnis zur Bewegung hätten, ist für Deleuze eine blanke Illusion.<sup>25</sup> Mit dem beweglichen Schnitt hingegen gibt uns der Film erst Bewegung, während er mit dem unbeweglichen Phasenbild eben nur »arbeitet«. (*B-B*, 14 f.) Es handelt sich um eine Bewegung, die zu qualitativer Veränderung in Beziehung tritt. Genau in dieser nicht-fotographischen Verbindung von Bewegung mit qualitativer Veränderung durch den beweglichen Schnitt liegt die Beziehung des Kinos auf Wirklichkeit, auf Welt, die als das »Ganze« zugleich »das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich un-aufhörlich zu verändern« (*B-B*, 24).

Bewegung im Sinne des beweglichen Schnitts ist auf zwei Dimensionen bezogen: auf die Offenheit eines Ganzen mit seinen möglichen Relationen und auf den Wechsel der Positionen verschiedener Elemente eines geschlossenen Ensembles im Raum. Beides zeichnet das Kino des beweglichen Schnitts aus. Über die Dauer der Veränderung (das heißt über das offene Ganze der möglichen Relationen) und über die Bewegung zwischen den Objekten einer Gesamtheit (also die variierende Konstellation der Objekte im Raum) kann so die Zeit in das Denken des Kinos eingeführt werden. Von der »kleinen« Verschiebung in der Auffassung des Schnitts ausgehend, entfalten die Kino-Bücher zwei große Linien des kinematographischen Umgangs mit Bewegung und Zeit. Dabei bleibt der bewegliche Schnitt eines gleichsam im elementaren Sinne zu verstehenden bewegten Bildes natürlich erhalten,<sup>26</sup> aber die Positionen von Bewegung und Zeit als dominante Regimes der Kinobilder werden sich austauschen. Mit diesem Bewegungsbild<sup>27</sup>, das den Film »jenseits der Voraussetzungen der natürlichen Wahrnehmung« plziert (*B-B*, 15), beginnt Deleuzes Klassifikation der Bilder.

Es handelt sich um keine Bilder der Illusion, aber auch um keine, die wie bei Benjamin dem Training der natürlichen Wahrnehmung dienen. Es sind Denkbilder, die allerdings auf eigentümliche Weise mit unseren »Weltbezügen« und »Wirklichkeitsvollzügen«<sup>28</sup> zu tun haben. Wenn der Ausgangspunkt für eine Theorie des Kinos nicht das Photogramm, also der unbewegte Filmstreifen mit seinen Phasenbildern sein kann, dann lassen sich die bewegten Bilder des Kinos auch nicht mehr einfach als bloße optische Täuschung auffassen. Der Film gibt tatsächlich Bewegung zu sehen – allerdings nicht die Abbildung realer Bewegung, sondern filmisch hergestellte Bewegung. Dafür sorgen Montage und bewegliche Schnitte. Sie aber geben keineswegs natürliche Wahrnehmung wieder. Die Bewegung, die der Film gibt, hat vielmehr den Charakter einer »falschen Natürlichkeit«<sup>29</sup>, denn qua Montage sind im Film jederzeit Intervalle einzuführen oder

auch »falsche Anschlüsse« möglich. (B-B, 48) Deleuze klassifiziert die verschiedenen Bewegungsbilder im Hinblick auf die Modulationen, die »aufgeschobene Reaktionen« erfahren, also im Hinblick auf die verschiedenen großen Intervalle zwischen Reiz und Reaktion (B-B, 91). Die gleichsam wahrnehmungspsychologische Argumentation erinnert an Benjamins Ausführungen über das Schock-Training des Films, aber bei Deleuze führt die zeitliche Dimension, die mit den Abstufungen zwischen Reiz und Reaktion einhergeht, zur Unterscheidung verschiedener Bildtypen. Und genau in dem Bild schließlich, in dem sich die Spanne zwischen Reiz und Reaktion am meisten verkürzt, dem weiter unten zu erläuternden Aktionsbild, wird sich die Krise des klassischen Kinos als Krise der Bewegung anbahnen.

Die große Linie von 100 Jahren Kinogeschichte, die Deleuze zieht (und die gleichwohl weit mehr als eine bloße Geschichte des Films ist), wird allererst vor dem Hintergrund der verschiedenen Arten von Bewegungsbildern verständlich: dem Wahrnehmungsbild, dem Affektbild und dem Aktionsbild. In eine filmtechnische Sprache übersetzt, entsprechen diese Bilder weitgehend den Einstellungen von Totale, Großaufnahme und Halbnahaufnahme (B-B, 102). Doch es geht bei Deleuze darum, in die bloß technisch-formale Dimension des Bildes die theoretisch-philosophische Reflexion von Bewegung und Zeit einzuführen.

Das *Wahrnehmungsbild* zeigt, wie etwas von jemandem gesehen wird, zum Beispiel die Weite der Prärie von dem auf sie blickenden Reiter oder, so ein Beispiel von Deleuze, in der Totale einen Strand, auf dem Gruppen auf einen Punkt hin zulaufen. Man könnte dies als ein objektives Bild bezeichnen. Aber der Strand wird, so zeigt sich, von weitem von einem Balkon aus durch ein Fernrohr gesehen, durch das die Bewohner des Hauses blicken; oder wir sehen den Reiter von hinten oder von der Seite, wie er auf die weite Prärie blickt: Das objektive Bild ist zugleich subjektiv, weil es uns die Wahrnehmung in der Perspektive des Wahrnehmenden gibt. »Eine Person agiert auf der Leinwand, und ihr wird unterstellt, die Welt in einer bestimmten Weise zu sehen. Die Kamera sieht sie und ihre Welt zugleich von einem Standpunkt aus, der den Blickpunkt der Person denkt, reflektiert und transformiert.« (B-B, 106 f.) Insofern begegnet man im Wahrnehmungsbild einer »Verdopplung«, die als Hin und Her zwischen Subjektivem und Objektivem, als ein »Mitsein« beider erscheint. Im Wahrnehmungsbild wird ein Beobachtungsfeld sichtbar, in dem die Zeitspanne zwischen Reiz und Reaktion im Vergleich zu anderen Bildern am weitesten ausgedehnt ist. »Und das Gehirn ist nichts anderes: Intervall, Abstand zwischen Aktion und Reaktion.« (B-B, 92) Deshalb können die Bilder des Kinos auf ihre Implikationen für das Denken überhaupt befragt werden, und das analytische Interesse an ihnen hat nur ganz nebensächlich mit einem medienwissenschaftlichen Formalismus bildgebender Techniken zu tun.

Hinsichtlich der Spanne von Reiz und Reaktion ist das *Affektbild* zwischen Wahrnehmungsbild und Aktionsbild angesiedelt. Hier zeigt sich die Reaktion

nicht als Aufmerksamkeit oder Beobachtung, sondern als sichtbare Regung auf einem Gesicht.<sup>30</sup> Im Affektbild handelt es sich um das Intervall zwischen einem aufgenommenen Reiz und einer noch nicht vollzogenen Reaktion auf ihn, um eine Verzögerung, die mit Intensität oder Reflexion einhergeht, um eine Handlungsunfähigkeit oder Handlungshemmung, nicht aber um eine distanzierte Wahrnehmung. Eine bestimmte Qualität der Empfindung kommt hier zum Ausdruck, sie »betrifft das Neue in der Erfahrung, das Unverbrauchte, Flüchtige und dennoch Ewige« (B-B, 137). Die andere Seite der Qualität des Affektbildes ist die Potentialität, die Reihe der noch nicht realisierten Möglichkeiten von Reaktionen auf die Erfahrung eines Neuen. »Das Affektbild ist die Potentialität oder die Qualität als solche betrachtet, das heißt als Ausgedrücktes.« (B-B, 136) Die Qualität ist das »Quale« eines Objekts, und die Potentialität wird zum Handeln oder Erleiden angesichts dieses »Quale«.

Mit dem *Aktionsbild* wird der Abstand zwischen Reiz und Reaktion noch kürzer, die Reaktion ist schnell und unmittelbar im Handeln sichtbar. Wenn das Wahrnehmungsbild am ehesten substantivischen »Erfassungen« und das Affektbild dem Bereich des Adjektivischen nahesteht, so das Aktionsbild dem des Verbs (B-B, 94). Der amerikanische Western oder die Filme Charlie Chaplins oder Buster Keatons sind gleichsam prototypische Ausprägungen. »Das Aktionsbild inspiriert ein Kino des Verhaltens, denn das Verhalten ist eine Handlung, die von einer Situation zu einer anderen führt, es antwortet auf eine Situation, die es zu modifizieren oder gänzlich zu erneuern versucht. [...] einerseits muß die Situation den Protagonisten unaufhörlich durchdringen, und andererseits muß die ganz von der Situation geprägte Gestalt in unregelmäßigen Abständen »agieren«, das heißt in Handlung ausbrechen.« (B-B, 211) Im Aktionsbild dominiert das sensomotorische Schema, und damit herrscht die Bewegung vollends über die Zeit, die im Vergleich zu den anderen Bildtypen des Bewegungsbildes auf die kleinste Intervalleinheit zwischen Reiz und Reaktion geschrumpft ist.

Im Kino des Bewegungs-Bildes mit seinen drei verschiedenen Bildtypen<sup>31</sup> ist »Bewegung als sichtbare Überbrückung eines Intervalls von Reiz und Reaktion zu denken«; die Verkettung der Bilder führt zu einer »in sich logischen und für den Betrachter nachvollziehbaren Überbrückung vom »Ende« des einen Bildes zum Anfang des nächstfolgenden.«<sup>32</sup> Das Bewegungs-Bild korrespondiert einer gewissen Auffassung von Bewegung, wonach diese, der Logik von Reiz und Reaktion folgend, in sensomotorischen Verbindungen auf ein Ziel zuläuft. Im Kino des Bewegungs-Bildes wird sich deshalb immer eine Geschichte ergeben und die Beziehung des Denkens zur Welt dem Modell der sensomotorischen Aktion verpflichtet sein.

Diese ausgeprägte Nähe des Bewegungs-Bildes zur Sensomotorik begründet seine Koppelung an das Reale bzw. die Materie und geradezu eine Auffassung des Realen nach dem Modell dieses Bildtypus. Bei Deleuze ist »das Bewegungs-Bild

gleichzeitig ›Bild-Materie‹ (das Reale) und *Materie-Bild* (das Kino) l. . . l Wenn man in der ›Bild-Materie‹ (die bereits Bewegungs-Bild ist) die Qualitäten, die Perceptionen und die Aktionen ›zuschneiden‹ kann, kann man im kinematographischen Bild die gleichen ›Schnitte‹ wiederfinden: Affekt-Bild, Wahrnehmungsbild, Aktions-Bild.«<sup>33</sup> Für das Bewegungs-Bild gilt, daß es Abstufungen des Realen in Bewegungen gibt, die sich perzeptiv, affektiv oder dramatisch-aktionsbezogen qualifizieren lassen. Nichts spricht dagegen, diesen Bildtypus als »eine Art moderne ›Kosmologie‹« aufzufassen, in der die Bilder des Realen sich mit einem Denken der Bewegung vereinen. Sofern diese Bilder »dem Realitäts-Fluxus entnommenen ›Aufnahmen‹ entsprechen«<sup>34</sup>, mag man darin jenen »Strom des Lebens« wiedererkennen, den Kracauer für den Film schlechthin in Anschlag brachte. Deleuze hingegen führt vor, daß es ein hiervon grundlegend unterschiedenes anderes Kino gibt, das nicht dem organischen Modell der Bewegung, sondern dem nicht-organischen der Zeit verpflichtet ist. Das Kino des Zeit-Bildes ist mit völlig anderen psychologischen und geistigen Akten, anderen Bildern des Denkens verbunden. Tatsächlich ist die Zweiteilung der Kino-Bücher »ideengeschichtlich begründet.«<sup>35</sup> Wir lesen die Differenz als eine von modernen und postmodernen Denkfiguren.

Deleuze sieht den Umbruch in der Ordnung der Bilder mit den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges gegeben. Die sinnhafte Verknüpfung des Handelns zu einer zielgerichteten Aktion als Antwort auf eine Situation zerbricht, es kommt zu einem »Scheitern der sensomotorischen Schemata«<sup>36</sup>, die »Leute [sind] in Situationen gestellt, die nicht mehr in Reaktionen, in Aktionen weitergehen können.«<sup>37</sup> Das bedeutet zunächst, daß der Film mit dem an Sensomotorik orientierten Prinzip der Narration bricht, um an seine Stelle »die rein optische und akustische Situation in einem ›beliebigen Raum‹« zu setzen; nicht das, was in der Zeit geschieht, wird gezeigt, sondern »die Zeit selbst, ›ein wenig Zeit in reinem Zustand‹«, wie sie insbesondere in Bildern erscheint, die den Charakter von Stilleben haben (*Z-B*, 17, 31) Die Alltäglichkeit, »die Gegenstände und Milieus werden zu einer autonomen materiellen Realität« im Zeit-Bild, indem »die sensomotorischen Verkettungen einer Sukzession von Mannigfaltigkeiten Platz machen« (*Z-B*, 15 f.) Indem reine optische und akustische Situationen den Vorrang gewinnen, erscheint das Kino nach 1945 als ein Kino der Sehenden, das Wahrnehmungen gegenüber Bewegungen autonomisiert und in dem Zeit Bewegung dominiert (vgl. *Z-B*, 60).

Die Spielarten des Zeit-Bildes lassen sich naturgemäß nicht nach dem Modell der Intervalle zwischen Reiz und Reaktion bestimmen wie im Fall des Bewegungs-Bildes, bei dem die Schnitte zwischen den Bildern durch die Logik der gezeigten Bewegung überbrückt werden konnten. Im Fall des Zeit-Bildes zerbricht diese Art der Verkettung der Bilder. Zwischen die Bilder tritt das Intervall selbst als das Moment der Zeit zwischen ihnen. Das Intervall ist hier narrativ »unüberbrückbar« geworden.<sup>38</sup> Um dies an einigen Szenen eines berühmten Beispiels zu ver-

deutlichen: In dem Film von Alain Resnais und Alain Robbe-Grillet *Letztes Jahr in Marienbad* dringt der mit X bezeichnete Gast des Hotels in das Zimmer der mit A bezeichneten Dame ein, und dabei ist unklar, ob die Tür vorher offen oder geschlossen war, da sie im Wechsel sowohl geöffnet wie geschlossen gezeigt wird; in zwei Szenen, die sich gleichen (werden sie wiederholt?) trägt A einmal ein weißes, dann ein schwarzes Kleid; A befindet sich im Park, der Erzähler X beschreibt ihre Bewegungen und Aussagen aus den Off – aber die zu sehenden Bilder lassen vermuten, daß es sich hier um eine falsche Erinnerung oder vielleicht auch um eine bewußte Fälschung von X handelt.<sup>39</sup> Die Zeit dringt als Intervall zwischen die Bilder ein, die nicht mehr chronologisch in einer nachvollziehbaren Ordnung erscheinen. Die Anschlüsse zwischen ihnen sind verfälscht, und über die Wahrheit oder Falschheit der Bilder kann, weil das Vergangene das Folgende, das Folgende das Vergangene und das akustische Off das Sichtbare der Bilder dementiert, keine eindeutige Aussage mehr gemacht werden. Deshalb steht der »falschen Natürlichkeit« des Bewegungs-Bildes die »natürliche Falschheit« des Zeit-Bildes gegenüber.<sup>40</sup> Für dieses Kino sowie – und darin liegt die philosophische Relevanz der Befragung seiner Bilder – für die »Geschichte des Denkens« gilt, »daß die Zeit beständig den Begriff der Wahrheit in die Krise geführt hat« (Z-B, 173).

Das Kino des Zeit-Bildes ist »nicht mehr wahrhaftig und verkettet sich nicht mehr mit den realen (sensomotorischen) Beschreibungen« (Z-B, 175). Dem tragen die Begriffe Rechnung, die Deleuze zur Klassifikation seiner Bilder einführt und in deren stufenweiser Entfaltung die Zeit zunehmend direkt in Erscheinung tritt. Die konventionellste Spielart des Zeit-Bildes stellt das *Erinnerungsbild* dar, das durch die Rückblende als solches auch kenntlich gemacht wird; ihm vergleichbar ist das *Traumbild*, das sich Mitteln wie der Überblendung, Doppelbelichtung oder verschiedenartiger Kamerabewegungen und Spezialeffekte bedient (vgl. Z-B, 82). Weil diese Bilder allein über bestimmte technische Indices (wie zum Beispiel die Rückblende) die Verzweigungen und Kreisläufe der Zeit verdeutlichen, handelt es sich noch nicht um echte bzw. direkte Zeitbilder.

Einen zweiten Typus bezeichnet Deleuze als *Kristallbild*, womit auf die »achronologische Zeit« und das »nicht-organische Leben« angespielt wird (Z-B, 112). Der Spiegel ist hierfür das bekannteste Beispiel. Im Spiegelbild doppelt sich das Bild, es tritt in einen Austausch ein, in dem sich ein aktuelles Bild und ein virtuelles miteinander verschränken. Das »Spiegelbild ist in Bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurückläßt und sie aus dem Bild – hors champ – verdrängt.« (Z-B, 97) Ob es sich um ein Spiegelbild handelt oder nicht, ob das, was zu sehen ist, unmittelbar oder eben mittelbar gegenwärtig ist, ist nicht unbedingt gleich zu erkennen, sondern zeigt sich erst im

nachhinein, wenn etwa die Objekte im Spiegel auch vor dem Spiegel zu sehen sind. Das Spiegelbild vervielfältigt das Sichtbare, indem es über das Aktuelle hinaus auf das Virtuelle als ein gleichermaßen Mögliches verweist – eine weitere mögliche Sicht auf das Objekt – und beides gleichzeitig darzustellen erlaubt. Wie in einem gefrorenen Moment werden die Objekte von verschiedenen Seiten sichtbar, das Bild selber zeigt den Blick als Selbstbespiegelung, das heißt seine eigene Bildhaftigkeit. Die kristalline Beschreibung dieses Bildtypus ist als »eine »gezügelter« modal- und sukzessionslogisch restringierte Zeit« zu verstehen<sup>11</sup>; die Kontinuität des Gegenwärtigen, die Chronologie eines Geschehens werden angehalten bzw. abgebrochen, und damit entsteht ein Bild der Zeit.

Als dritten Bildtypus führt Deleuze schließlich das *direkte Zeitbild* ein. Während alle bisherigen Bildtypen durch Verweise auf spezifische filmische Darstellungsmittel wie Totale, Nahaufnahme, Rückblende oder das Spiegelbild mehr oder minder illustrierbar waren, ist dies im Fall des direkten Zeitbildes schwierig. Man wird hier von einer Auflösung des konventionellen Bildbegriffs sprechen dürfen, denn dieses Bild ist eher ein »Denkbild« (Z-B, 134), als daß es sich in einer besonderen »Einstellung« zu erkennen gäbe. Anders als in der Sprache, die ihre eigene Modalzeitlichkeit hat, um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Logik der Sukzession zu ordnen, gibt es im direkten Zeitbild die Simultaneität von verschiedenen Zeitschichten. Es handelt sich um eine »neue Erzählart«, die insofern »eine höhere Form des Unsinnns ist«, als es hier keine »Aufeinanderfolge der vorübergehenden Gegenwarten, wohl aber die Simultaneität einer Gegenwart der Vergangenheit, einer Gegenwart der Gegenwart, einer Gegenwart der Zukunft« gibt (Z-B, 136 f.).

Man kann, wie in *Letztes Jahr in Marienbad*, nicht wissen, ob sich das, was sich da ereignet, auch wirklich ereignet oder ereignet hat, ob es sich um eine Erinnerung handelt, die ihren Anschluß an die Gegenwart verfehlt, oder um die Vergangenheit einer Person, die diese vielleicht nur halluziniert und die inkommensurabel mit allen anderen Vergangenheiten ist, denn unentscheidbar ist auch geworden, was eine Rückblende ist und was nicht (Z-B, 163). Das direkte Zeitbild zeigt etwas, was auf direktem Wege – deshalb gibt es auch kein illustrierendes Beispiel einer bestimmten »Einstellung« – gar nicht sichtbar gemacht werden kann. Denn nicht *im* Bild, sondern *zwischen* den Bildern zeigt sich erst, daß die Bilder mit ihren Zeitindices nicht zueinander passen, daß es zum Beispiel die Erinnerungsbilder von X sind, die von der Gegenwart A's zugleich dementiert werden, um vielleicht erst in der Zukunft einzutreten. Die chronologischen Anschlüsse stimmen nicht mehr, der Schnitt, der im Bewegungs-Bild fast unsichtbar ist, weil es den Schnitt der sensomotorischen Verkettung unterordnet<sup>12</sup>, gewinnt »für sich selbst Geltung«, so daß der »Schnitt oder Zwischenraum zwischen zwei Bildserien [...] keiner der beiden Bildserien mehr angehört« (Z-B, 275). »Auf diese Weise gelangen wir zur achronologischen Zeit.« (Z-B, 164) Zeit selbst prä-

sentiert sich hier, aber sie kann als solche nicht sichtbar werden, weshalb das direkte Zeitbild im Kern eine Krise der Sichtbarkeit birgt.

Das direkte Zeitbild, in dem sich kein Ganzes und keine Geschichten mehr sehen lassen, seine Entkettungen der Bilder, die gegeneinander unabhängig werden, fordern schließlich »die Unendlichkeit der Interpretation« heraus (Z-B, 273). Mit den Verschiebungen vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild »wird die Sichtbarkeit des Bildes zur Lesbarkeit«, allerdings zu einer »Lesbarkeit, die keine Sprache impliziert.«<sup>43</sup> Von ihr nimmt Deleuze jedoch an, daß sie »unser gesamtes zerebrales Wissen l. . . J erneuern« und »das neue Bild des Denkens konstituieren« kann (Z-B, 264, 277). Nach der Klassifikation der verschiedenen Bild-Regimes setzt der zweite Band der Kino-Bücher mit dem siebten Kapitel neu ein, um die Philosophie des Kinos auf die Philosophie und das Politische hin zu öffnen.

*III. Das Kino im Horizont der Postmoderne.* – Es ist bemerkenswert, daß sich die explizit medienwissenschaftlichen, wenn auch nicht sehr zahlreichen, Auseinandersetzungen mit Deleuzes Kino-Büchern vorzugsweise auf der Ebene der filmwissenschaftlichen Klassifikation der Bilder bewegen, ohne auf die Umbrüche im Denken und der Politik weiter einzugehen. Es scheint, als finde hier die Tradition des avantgardistischen Formalismus der Moderne eine ungebrochene Fortsetzung auf wissenschaftlicher Ebene.<sup>44</sup> Und wenn Raymond Bellour – weitergehend – notiert, daß Deleuzes Kino-Theorie »auch ein Roman über das 20. Jahrhundert, sozusagen ein historischer Roman« ist<sup>45</sup>, dann plazierte er diesen Roman einfach auf einer Linie, die vom klassischen zum modernen Kino führt. Entscheidend ist jedoch, daß bei Deleuze gerade auch dasjenige Kino, das als das »moderne« angesprochen wird, nicht mehr im Horizont der Kino-Theorien der Moderne, sondern unter postmodernen Vorzeichen verhandelt wird. Erst dadurch gelingt die Öffnung auf das Denken und die Politik der Gegenwart. Das Kino macht nicht nur eine Geschichte durch, sondern sein vorläufiges, mit dem direkten Zeitbild markiertes Ende mündet in eine, wie Mirjam Schaub im letzten Kapitel von *Gilles Deleuze im Kino* eindrücklich zeigt, viel weiter führende Frage, die unbegriffen bleiben muß, wenn man sich allein mit einer allgemeinen Medialität des Kinos und ihren technischen Möglichkeiten befaßt: in das »Problem der Modernität«, was für Deleuze bedeutet, »daß das Denken im 20. Jahrhundert selbst nicht bei sich ist, daß es sich *als ohnmächtig und hilflos erfährt*, gerade weil ihm der Kontakt zur Welt verloren gegangen ist.«<sup>46</sup> Deleuze bewegt sich im Ensemble der Suchstrategien, die nach den 1945 offenbar gewordenen Modernitätskatastrophen des 20. Jahrhunderts einer postmodernen Problematisierung der Moderne zustreben. Angesichts des »Unerträglichen«, und das ist der »permanente Zustand der alltäglichen Banalität«, geht es Deleuze wie immer um einen »Ausweg« oder einen »Widerstandsakt« (Z-B, 222, 327). Die Kino-Theorie der Moderne, die, wie Deleuze geradezu beiläufig im Hinblick auf Kracauer und Benjamin

bemerkt, dem Denken dieser Moderne verpflichtet sind (Z-B, 337 f.), bietet zu wenig »Auswege« an. Einige solcher »Auswege« sollen hier dargestellt werden; sie betreffen Verschiebungen des Politischen und des Denkens.

Gegenüber den modernen Theorien des Films suspendiert Deleuze zunächst den fundamentalen Konnex von Kino und Masse. Suspendiert wird die Vorstellung, das Kino sei ein »subjektiver und kollektiver Automat für eine automatische Bewegung: »Massen«-Kunst« (Z-B, 206). Für ein Aktions-Denken mag die Konstituierung eines kollektiven Körpers über die Formierung seiner Bewegung – sei es durch Training oder durch Schock –, wie sie sich im sowjetischen, im nationalsozialistischen, aber auch im Hollywood-Kino findet, selbstverständlich sein.<sup>47</sup> »Bewegung« als die Kraft, die ein Ganzes (das Proletariat, die Massen) formiert, hat, wie sich anhand der Bild-Regimes des Films gezeigt hat, ihre dominierende Position verloren. Man kann dies durchaus in Resonanz zum Verfall von politischen Massenbewegungen nach 1945 lesen. Das Feld des Politischen mit dem Film neu zu begreifen heißt zu erkennen: »das Volk fehlt« (Z-B, 279). Weder ist es, wie noch im sowjetischen oder im amerikanischen Kino, als vorhanden vorauszusetzen, noch wird es heute vom »modernen« Kino in einer Machtergreifung hervorgebracht.

Deleuze bezeichnet das neue Kino als ein »Kino der Minoritäten«, ein Kino, das »mit enttäuschten Gefühlen oder zerstörten Trieben korrespondiert« und das »nicht mehr wie das klassische von der Möglichkeit von Evolution und Revolution lebt, sondern von Unmöglichkeiten oder, wie bei Kafka, vom *Unerträglichen*« (Z-B, 282 f.). Wo Minoritäten an die Stelle des Volkes treten, gibt es keine totalisierenden, sondern partikularisierende Situationen. Sie zeigen sich in den ziellosen Bewegungen des Herumstreifens der »Helden« in einem beliebigen Raum, der seiner geschichtsteleologischen Besetzung durch die Masse enthoben ist (vgl. B-B, 276 ff.). Sie zeigen sich im Aufstieg der kleinen privaten Elemente des Lebens, die sich mit dem Sozialen und Politischen unmittelbar vermischen, ohne noch auf eine »Generallinie« oder eine klassische »Bewußtwerdung« gebracht werden zu können, weil sich alle diese Elemente »auf die Triebverfassung in einer heutigen Gesellschaft [...] beziehen, nämlich auf den Hunger, den Durst, die Sexualität, die Macht, den Tod und die Vergötterung« (Z-B, 281 f.).

Man sieht, daß der Körper im Horizont des Politischen einen neuen Status erhält. Er hält sich jenseits des Aktions-Denkens, des Handelns auf ein Ziel hin, in einem »Raum vor der Aktion« auf (Z-B, 262). Was das Zeit-Bild offenbarte, war – wie erläutert – nichts anderes als die Störung, die Intervention eines Körpers in die bruchlose Kontinuität von Bewegungsablauf. Das Zeit-Bild erfüllt die Forderung: »Gebt mir einen Körper! (aber nicht den Wunsch: »laßt mich wahrnehmen, laßt mich handeln!). Denn es macht »eine zentrale Hemmung« sichtbar, in der das Zufällige, das Gewaltsame und Unverfügbare selbst, die Kontinuität unterbrechend, erfahren werden kann, das bei Deleuze auch »das »Ungedachte«, das Le-

ben« heißt (Z-B, 244, 217, 245). Indem die Zeit anstelle der Bewegung in den Körper versetzt wird, wird der Körper zum ›Startpunkt‹ eines anderen Denkens, eines »Außen«. Politisch formuliert, handelt es sich um den Körper minus Bewegung, minus Masse, minus Volk, um den fragmentierten Körper der Minoritäten, der nicht mehr in der Immanenz eines »Ganzen« zu situieren ist. Dem entspricht durchaus der Begriff der »Meute«.48

Mit der Abwesenheit des Volkes – insbesondere im Film der Dritten Welt – verbindet Deleuze eine neue Weise des Erzählens, bezeichnet als »Fabulieren« (Z-B, 286). Sie ist vergleichbar mit dem, was Jean-François Lyotard angesichts des Endes der großen Erzählungen von der Geschichte des Geistes und der Emanzipation der Menschheit als Aufstieg von Sprachspielen bezeichnet hat, die nicht mehr eine synthetisierende Kraft, sondern den Status einer »kleinen Erzählung«, einer »imaginativen Erfindung« haben, die »lokal« ist.49 Lyotard geht von der Untersuchung der Beschaffenheit des postmodernen Wissens aus, das sich auf »Vielfalten endlicher Metaargumentationen, d.h. also raum-zeitlich begrenzter Argumentationen« zubewegt.50 Deleuze rekurriert nicht zuerst auf Wittgenstein, sondern geht vom Artefaktbereich des Fiktiven aus, aber im Ergebnis sind die Parallelen erstaunlich. Das »Fabulieren« steht außerhalb der totalisierenden Erzählungen, da sich der Autor nicht »zum Ethnologen seines Volkes machen« kann, und es steht außerhalb einer Fiktion, »die noch eine private Geschichte wäre: denn jede persönliche Fiktion ebenso wie jeder unpersönliche Mythos findet sich auf der Seite der ›Herren‹ wieder« (Z-B, 285). Das Fabulieren findet in der Zwischenlage des unpersönlichen Erfindens ohne Anspruch auf etwas Allgemeines statt und ist insoweit ebenso minoritär wie Lyotards »begrenzte Argumentationen« im Bereich des Wissens.

Den »Sprachspielen« bei Lyotard geradezu entsprechend, bezeichnet Deleuze das politische Kino als ein »Kino des Sprechakts«. Das Politische erscheint dabei nicht als Repräsentation der Bewegung oder des Volkes, sondern als ein Werden, in dem es sich darum handelt, »dem Unerträglichen einen Sprechakt zu entreißen, den man nicht zum Schweigen bringen könnte, einen Akt des Fabulierens, der nicht eine Rückkehr zum Mythos bedeutete, sondern eine Produktion kollektiver Aussagen wäre, die die Misere in eine eigentümliche Positivität aufzuheben vermöchte: in die Erfindung eines Volkes.« Dies jedoch hat nicht *eine* Stimme, denn der »Sprechakt spricht mit vielen Stimmen«. (Z-B, 286 f.) Das Fabulieren spricht nicht innerhalb eines Ganzen, das Anspruch auf Wirklichkeit oder Verwirklichung erhebt, sondern auf einem Ausweg, der auf Mögliches bezogen ist; Deleuze beschreibt es als Trance, Übergang, Durchgang oder ein »Werden« (Z-B, 286).

Die Rede vom Fabulieren als Werden mag an organische Prozesse erinnern, aber in das Kontinuum des Werdens interveniert ein Bruch, ein Riß, zumindest eine Irritation als etwas, das über das Konzept der Sprachspiele oder kleinen

Erzählungen Lyotards zugleich hinausführt. Denn für das Kino gilt, im Unterschied zu jeder Untersuchung von Sprache oder Sprachspielen, daß sie neben dem Sprechen zugleich mit dem Visuellen konfrontiert ist. Deshalb widmet Deleuze dem Verhältnis von Sprechakt und Bild die ausführlichen Untersuchungen im neunten Kapitel des *Zeit-Bildes*. Das Politische des neuen Kinos entsteht aus der Art, in der Sprechakt und Bild ins Verhältnis gesetzt werden. Unter den Bedingungen des Zusammenbruchs des sensomotorischen Schemas im Kino »fügt sich der Sprechakt nicht mehr in die Verkettung von Aktionen und Reaktionen ein und deckt nicht mehr ein Gewebe von Interaktionen auf. Er zieht sich auf sich selbst zurück, er drückt keine Abhängigkeit vom oder Zugehörigkeit zum visuellen Bild mehr aus, er wird zu einem vollwertigen akustischen Bild, er gewinnt eine kinematographische Autonomie und das Kino wird wahrhaft audio-visuell.« (*Z-B*, 311) Es ist die Disjunktion von Hören und Sehen, die eine neue politische Qualität erzeugt. Wenn der Sprechakt keine Explikation des von ihm begleiteten Handelns ist, erhält er einen eigenständigen Wert; die Stimme zählt für sich, was man kinematographisch wie politisch zu verstehen hat. Auf der anderen Seite gewinnt das visuelle Bild einen neuen Status, es erschließt »eine neue Lesbarkeit der Dinge«, gewinnt eine eigene Kraft mit seinen pikturalen Eigenschaften und erfordert eine neue Wahrnehmung, eine »Anstrengung des Gedächtnisses und der Imagination, anders gesagt, eine *Lektüre*«, wobei mit *Lektüre* gemeint ist, daß es sich einfach um eine »Funktion des Auges, eine Wahrnehmung der Wahrnehmung« handelt, die immer zugleich »deren Rückseite« erfährt.<sup>51</sup> Das moderne audio//visuelle Kino ist nicht organisch, es besteht aus einem Bruch, einer Disjunktion zwischen »einem visuellen und einem akustischen Bild«, aus einem »Hin und Her zwischen Rede und Bild« (*Z-B*, 321, 316).

In das Bild-Regime, das aus der Krise des Bewegungs-Bildes und der Störung der sensomotorisch gesicherten Ganzheit hervorgegangen ist, ist seinerseits ein Bruch eingelagert. Es präsentiert zwei »dissymmetrische, nicht totalisierbare Seiten« in Gestalt seiner beiden Bilder, dem akustischen und dem visuellen, deren eines jeweils das Außen des anderen bildet (*Z-B*, 334). Mit dieser Doppelung, einer unmöglichen Ganzheit, ist im modernen Kino selbst das Moment des Außen, eines Denkens des Außerhalb gegeben. Allein weil es diese Form des »Auswegs« in den »wahrhaft« audio//visuellen Bildern gibt, die keinen Bezug zu Wirklichkeit haben, sondern Abweichungen auf der Ebene der divergenten Bilder selber inkorporieren, kann man an dieses Kino »glauben«. Die Argumentation von Deleuze bewegt sich ganz und gar auf der Ebene der Immanenz des Kinos, um *in* dieser Immanenz eine Öffnung auf ein Außen hin zu entdecken, eine Kraft, die es erlaubt, in dieser Immanenz einen »transzendentalen Gebrauch von sich selbst zu machen«.<sup>52</sup> Insofern ist anlässlich des Kinos von einem Glauben zu sprechen, der sich auf ein Jenseits des Wirklichen, auf ein Mögliches bezieht.<sup>53</sup>

An dieser Stelle ist schließlich die Beziehung des Kinos zum Denken noch ein

Stück weiterzuführen. Neben der Forderung des Kinos »Gebt mir einen Körper!« – die die Absetzbewegung von der Bedeutung als Körper der Massen in den Kino-Theorien der Moderne bezeichnete – steht: »Gebt mir ein Gehirn!« (Z-B, 263) Im Unterschied zu den modernen Kino-Theorien bezeichnet sie die Absetzbewegung von einem an Ideologie bzw. Ideologiekritik orientierten theoretischen Zugriff. Deleuze zufolge lautet die neue Frage: »Was gibt es auf dem Bild zu sehen? Nicht mehr: was gibt es dahinter zu sehen?«<sup>54</sup> Das Kino ist weder Ideologie noch Ideologiekritik.<sup>55</sup> An deren Stelle tritt der Begriff des Gehirns. Gegenüber einer alten Vorstellung vom Gehirn, wonach man es mit einem »organische[n] Prozeß der Integration« zu tun hatte – eine Beschreibung, die sich mühelos auf die Wirkungsweise von Ideologie übertragen läßt –, versteht Deleuze das Gehirn mit der neueren Hirnforschung als ein »uncertain system« mit einer »azentrischen Struktur« von »Mikro-Spaltungen« und »aleatorische[n] Mechanismen« (Z-B, 272).

Deleuze parallelisiert die Azentrität des Gehirns mit den Bildern des neuen Kinos, wenn es heißt: »Wir glauben nicht mehr an ein Ganzes, auch nicht mehr an ein offenes Ganzes, als Innerlichkeit des Denkens [ . . . ] wir glauben an Einschnitte, die einen absoluten Wert annehmen und sich jede Assoziation unterordnen.« (Z-B, 273) Wie das Gehirn Einschnitte vollzieht, so auch das audio//visuelle Bild, wenn es die Disjunktionen zwischen akustischem und visuellem Bild betreibt und den »organischen Prozeß der Integration« außer Kraft setzt. »Zerstückelung«, das heißt »keine Bewegung der Vereinnahmung oder Veräußerlichung, der Integration oder Differenzierung mehr, sondern die [ . . . ] eines Denkens, das »außer sich« ist« – das sind die Bestandteile des »zerebralen« Kinos (Z-B, 355, 277). Statt sich den Ideologien eines falschen Bewußtseins zu verschreiben, fördert es für Deleuze »eine intelligible Materie zutage« (Z-B, 335). Deleuze nimmt das Kino damit als ein Denken, das außerhalb des modernen Denkens über das Kino steht. Dieses betrachtete das Kino »als mechanisch und als geistigen Automaten«; es ist im Denken der Moderne lediglich »ein zur geistigen Kunst gewandelter Automatismus, das heißt zunächst Bewegungs-Bild« (Z-B, 336 f).

Wo der Schnitt selbst Geltung erlangt, die Einheit des akustisch-visuellen Kontinuums zerbricht und der Körper selbst eine zentrale Hemmung sichtbar macht, dort ist jenes filmtheoretische Denken im Zeichen einer »Kunst der automatischen Bewegung« suspendiert, das für Kracauer und Benjamin im filmtheoretischen Zentrum stand. Es war bei Kracauer umgedeutet in die Hoffnung auf die Errettung der Wirklichkeit durch die Konkretheit der bewegten Wiedergabe, bei Benjamin in die Emanzipation der Massen durch die Kunst der Reproduktion, »wie er auf zweideutige Weise sagte« (Z-B, 337). Deleuzes postmoderne Reflexion des modernen Kinos sieht demgegenüber den Ausweg in einer Politik des Kinos, die nicht zur Wirklichkeit der Bewegung, sondern zum Denken der Zeit führt. Die Klassifikationen des Bewegungs-Bildes und des Zeit-Bildes mit ihren verschiedenen Varianten ermöglichen eine neuartige Untersuchung des Films/von Filmen,

die deren Bedeutungsdimensionen tatsächlich herauszuarbeiten vermag, weil sie in den Bildern eine Kraft entdeckt, die sie auf das Politische und das Denken hin öffnet. Die Voraussetzung einer solchen Untersuchung liegt freilich darin anzuerkennen, daß aus dem Gegenstand Film auf der Ebene seiner bloßen Technizität – so die Optionen aller modernen Kino-Theorien – heute keine zureichenden Fragen und keine zureichende analytische Praxis mehr gewonnen werden können.

Für jede allgemeine Medientheorie bedeuten Deleuzes Kino-Bücher eine Herausforderung, der nicht mit dem Hinweis, es ist ja nur Kino, begegnet werden kann. Vielmehr gilt es, das Konzept der Medienkonkurrenz, in dem nach den Spezifika von Kunst, Literatur, Musik, Film, Radio, Fernsehen etc. in ihren Abgrenzungs- und Austauschprozessen gefragt wird, zu vertiefen, indem die Medienkonkurrenz auch auf der Ebene der durch die Singularität des jeweiligen Mediums in unterschiedlicher Weise eröffneten Möglichkeiten des Denkens und der Politik befragt wird.<sup>56</sup> Dafür wird der modernisierungstheoretische Bezug zu Differenzen im Fortschritt der Medientechnik vom Buchdruck zum Internet nicht ausreichen.

#### Anmerkungen

---

1 Gilles Deleuze: *Über »Das Zeit-Bild«*, in: Deleuze: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/Main 1993, S. 87.

2 Ebd., S. 87.

3 Ebd., S. 89.

4 Während zu Deleuzes Philosophie im allgemeinen inzwischen eine ganze Reihe von Untersuchungen vorliegen, sind Auseinandersetzungen mit den beiden Kino-Büchern in Deutschland vergleichsweise nicht sehr zahlreich. Dabei dominiert oftmals mimetisches »deleuzieren« gegenüber transparenter Darstellung. Die Analytik des Audiovisuellen explizieren die Beiträge zum Internationalen Filmwissenschaftlichen Kolloquium »Gilles Deleuze: Le cinéma« in Oliver Fahlé, Lorenz Engell (Hg): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Weimar 1997. – In demselben Band findet sich eine kurze Skizze des klassischen und modernen Denkens/Kinos von Joost Raessens: *Deleuze und die kinematographische Modernität*. – Martin Schwab: *Unsichtbares - sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts »Film«*, München 1996, setzt sich mit Deleuzes Deutung des »Films« auseinander. – Elisabeth Büttner: *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et ailleurs) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps)*, Wien 1999, geht ein Stück weit auf die politische Wirkkraft des Kinos ein; dort ist der Hinweis zu lesen, daß ein »produktiver Disput zwischen Godard und Walter Benjamin« denkbar wäre (S. 109) – warum nicht auch zwischen Deleuze und Benjamin? – Den allein medienwissenschaftlichen Rahmen der Analyse des Audiovisuellen verläßt die umfangreiche Monographie von Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003; es handelt sich hier um einen fundierten philosophischen Zugriff (dort findet sich auch eine umfangreiche Bibliogra-

- phie). – Der Aufsatz von Clemens-Carl Härle: *Philosophie und Politik bei Deleuze*, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl (Hg): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996, erläutert die Frage des Politischen bei Deleuze im Rahmen des philosophischen Denkens, wobei die Kino-Bücher eine eher beiläufige Berücksichtigung finden (S. 144 ff.). – In demselben von Balke und Vogl herausgegebenen Band behandelt Tom Holert das Verhältnis von Welt und Film bei Deleuze: Tom Holert: *Bewegung der Suspension*. – Suzanne Heme de Lacotte: *Deleuze: philosophie et cinéma. Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*, Paris 2001, fragt nach dem Übergang von einem »klassischen« zu einem »modernen« philosophischen Denken in den beiden Kino-Büchern von Deleuze. – Ronald Bogue: *Deleuze on cinema*, New York-London 2003, rekapituliert die in den Kino-Büchern entwickelten verschiedenen Bild-Typen und gibt dem Leser einen hilfreichen Kommentar an die Hand; die von Bogue vorgenommene Parallelisierung von Zeit-Bild und Television (S. 194 ff.) ist allerdings wenig nachvollziehbar. – Barbara M. Kennedy: *Deleuze and cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh 2000, politisiert Deleuze für eine poststrukturalistische feministische Filmtheorie. – Eine Öffnung der Filmtheorie auf die Frage der Politik findet sich, verbunden mit konkreten Filmanalysen, bei Patricia Pisters: *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford 2003, sowie in den Beiträgen des von Patricia Pisters herausgegebenen Bandes: *Micropolitics of Media Culture. Reading the Rhizoms of Deleuze and Guattari*, Amsterdam 2001. – Insgesamt ist zu sagen, daß man es hier mit zwei großen Linien zu tun hat: zum einen mit einem filmwissenschaftlichen Strang, der sich eng an Deleuze anlehnt, der aber die beachtlichen Verschiebungen gegenüber anderen Filmtheorien und die damit einhergehenden weiteren medientheoretischen Konsequenzen kaum thematisiert; und zum anderen mit einem Reflexionshorizont, der Deleuzes Philosophie mehr im allgemeinen betrifft und nicht so sehr die Profilierung medienwissenschaftlicher Fragestellungen.
- 5 Ludwig Nagl: »Wenn Philosophie ins Kino geht«. *Neue angloamerikanische Literatur zur Filmphilosophie (Cavell, Deleuze)*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 52(2004)5, stellt den deutschen Lesern im Hinblick auf Deleuze insbesondere die Arbeiten von Ronald Bogue vor (s. Anm. 4), der die »oftmals überknappeln, ja kryptischlenk« film-philosophischen Darlegungen von Deleuze in ihren Hauptgedanken expliziere (S. 800) Insgesamt stellt Nagl das produktive Potential einer Begegnung von Philosophie und Kino heraus.
- 6 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974, S. 481.
- 7 Ebd., S. 479 f.
- 8 Ebd., S. 505.
- 9 Ebd., S. 503, Anm. 29.
- 10 Vgl. Jean-Louis Baudry: *The Apparatus. Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*, in: Philip Rosen (Hg): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York 1986.
- 11 Gilles Deleuze: *Zweifel am Imaginären*, in: Deleuze: *Unterhandlungen 1972-1990*, S. 98 f.
- 12 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1964, S. 95, vgl. auch S. 109.
- 13 Ebd., S. 74 und 71.
- 14 Ebd., S. 71 und 399.
- 15 Ebd., S. 108 f.

- 16 Ebd., S. 13.
- 17 Ebd., S. 375, 379, 382.
- 18 Ebd., S. 400.
- 19 Ebd., S. 14.
- 20 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/Main 1997, S. 15 (im folgenden als *B-B* im Text).
- 21 Es gibt, über die hier skizzierten hinaus, weitere Problemfelder, in denen sich Deleuze und Kracauer zu kreuzen scheinen, auf die die Antworten aber sehr verschieden ausfallen, so etwa beim Begriff der Trance oder des Glaubens. Auch wenn sich Deleuze meines Wissens an keiner Stelle auf die *Theorie des Films* bezieht, sondern allein *Von Caligari zu Hitler* erwähnt (in: *Das Zeit-Bild*, S. 337 f.), wären die Resonanzen und Differenzen eine eigene, weitere Untersuchung wert, die die postmoderne Theorie des Kinos gegenüber einer modernen noch expliziter machen könnte.
- 22 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/Main 1997, S. 355 (im folgenden als *Z-B* im Text).
- 23 Gilles Deleuze: *Über »Das Bewegungs-Bild«*, in: Deleuze: *Unterhandlungen 1972-1990*, S. 79.
- 24 Die beiden Kino-Bücher behandeln eine beachtliche Fülle von Filmen von den Anfängen des Kinos bis heute. Darauf kann hier nicht eingegangen werden. Die Register der Filmtitel dürften für einen künftigen Kanon grundlegend sein.
- 25 Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 23. Bekanntlich wird in den meisten Filmtheorien immer wieder von jenen 24 Bildern pro Sekunde ausgegangen, deren Projektion mit den für das Auge unsichtbaren Intervallen uns dann »Bewegung« zu sehen gäbe – ein theoretischer Startpunkt, der aus dem Illusions- und Imaginationscharakter des Films nicht mehr herauszufinden und ihn deshalb auch nicht philosophisch zu befragen vermag.
- 26 Filmanalyse als Beschreibung des filmischen Bildes bezieht sich im allgemeinen allein auf die Techniken dieses beweglichen Schnitts, also Größe der Einstellung, Bewegung von Kamera und Objekt, Zoom, Bewegungsfluß usw. Vgl. zum Beispiel Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 1996.
- 27 Das hier ohne den Trennungsstrich geschrieben wird; als Bewegungs-Bild notiert, bezeichnet es ein spezifisches Bild-Regime im Unterschied zum Zeit-Bild. Vgl. hierzu Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003, S. 93, Anm. 9. Es handelt sich bei dieser Monographie nicht nur um eine kongeniale Interpretation der Kino-Bücher von Deleuze, sondern auch um deren philosophische Reflexion.
- 28 Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, S. 85.
- 29 Vgl. hierzu ausführlich ebd., S. 89 ff.
- 30 Allerdings muß das Affektbild nicht immer ein Gesicht zeigen: »jede beliebige Einstellung kann den Status einer Großaufnahme bekommen«, so daß etwa auch »der Regen als Affekt« erscheinen kann. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 150 und 155.
- 31 Deleuze führt zudem noch das zwischen Affekt- und Aktionsbild liegende Triebbild ein und unterscheidet im Hinblick auf das Aktionsbild eine große von einer kleinen Form; darauf muß in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden.
- 32 Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, S. 115.
- 33 Maurizio Grande: *Die nicht-derivativen Bilder*, in: Oliver Fahlé, Lorenz Engell (Hg): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Weimar 1997, S. 305.
- 34 Ebd., S. 305 f.
- 35 Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, S. 117.

- 36 Deleuze: *Über »Das Zeit-Bild«*, S. 89.
- 37 Gilles Deleuze: *Die Fürsprecher*, in: Deleuze: *Unterhandlungen 1992-1990*, S. 178.
- 38 Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, S. 114.
- 39 Zu *Letztes Jahr in Marienbad* siehe auch ausführlich Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, S. 171 ff.
- 40 Vgl. ebd., S. 117 ff.
- 41 Ebd., S. 131.
- 42 Man spricht vom »unsichtbaren Schnitt« des klassischen (Hollywood-)Kinos.
- 43 Deleuze: *Über »Das Bewegungs-Bild«*, S. 80 f. Das zweite Kapitel von *Das Zeit-Bild* ist unter anderem mit einer ausführlichen Kritik an Christian Metz' Semiologie des Films befaßt.
- 44 Dies läßt sich nahezu durchgängig bei allen Beiträgen zum filmwissenschaftlichen Kolloquium über Deleuze beobachten: Fahle/Engell (Hg): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*.
- 45 Raymond Bellour: *Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze*, in: Fahle/Engell (Hg): *Der Film bei Deleuze*, S. 45.
- 46 Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, S. 236.
- 47 Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 215. Eine Kritik am Schock-Denken des Kinos S. 206 ff.
- 48 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 52 ff. und 489 ff.
- 49 Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, in: *Theatro machinarum*, Heft 3/4, Wien 1982, S. 23 und 113 f. Zur Rolle des Volkes im Rahmen großer Legitimierungserzählungen bei Lyotard vgl. S. 58 ff.
- 50 Ebd., S. 123.
- 51 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 314 f. Es geht also auch hier nicht darum, die Semiotik in die Kino-Theorie zu inserieren.
- 52 Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*, S. 257. Damit ist die Kino-Theorie in der Problematik der Philosophie seit Nietzsche situiert.
- 53 Mit Ludwig Nagl ist durchaus davon zu sprechen, daß hier »Argumentationsfiguren einer negativen Theologie nachklingen«, die jedoch von Deleuze »sogleich nietzscheanisch anti-theologisch« gebrochen werden. Nagl: *»Wenn Philosophie ins Kino geht«*, S. 805.
- 54 Gilles Deleuze: *Brief an Serge Daney: Optimismus, Pessimismus und Reisen*, in: *Unterhandlungen 1972-1990*, S. 103. Vgl. auch *Das Zeit-Bild*, S. 348.
- 55 Ideologie gehört statt dessen in den Bereich der Information, die »selbst einen Verfall darstellt« mit ihren »herrschenden Mythen« und »geläufigen Reden«. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 345.
- 56 Zum Konzept der Medienkonkurrenz vgl. den Abschnitt »Spektren der Medienwirkung und Medienkonkurrenz«, in: Christa Karpenstein-Eßbach: *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*, Paderborn 2004, S. 216 ff., sowie ein früherer Versuch: dies: *Literarische Antworten auf die Technisierung von Kommunikation*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 75: *Technikkultur*, 19(1990).