universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Bilder des Denkens. Zur Verschränkung von Zeit- und Filmphilosophie bei Gilles Deleuze“

verfasst von / submitted by

Philip Waldner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements of the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 941
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Philosophie
Betreuer / Supervisor:	Doz. Mag. Dr. Arno Böhler

Für Gerhard Waldner (1929-2014)

Danksagung

Ich möchte meinem Betreuer Arno Böhler für die große Unterstützung während des Schreibprozesses danken, sowie dafür, dass er mir die entscheidende Motivation geliefert hat, an der Tagung „The Dark Precursor – International Conference on Deleuze and Artistic Research“ in Gent (Belgien) teilzunehmen, wo ich wesentliche Impulse für meine Arbeit sammeln konnte.

Außerdem gilt mein Dank Philipp Schlögl für die genaue Lektüre und die zahlreichen, anregenden Gespräche, ohne die die vorliegende Arbeit so nie entstanden wäre.

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung 6

2. Das Bild des Denkens 10

2.1 Wie anfangen? 10

2.2 Das klassische Bild des Denkens 11

2.3 Das Modell der Rekognition am Beispiel Kants 17

2.3.1 Von der Ambivalenz des Bildes in der Einbildungskraft 19

2.3.2 Drei Synthesen 23

3. Der Schock des Kinos und die Grundideen des *Bewegungs-Bildes* 33

3.1 Der Schock 33

3.2 Das *Bewegungs-Bild* 41

3.2.1 Vorbemerkungen 41

3.2.2 Bewegung und Dauer (Bergson) 45

3.2.2.1 Kadrierung und *hors-champ* 54

3.2.2.2 Konsequenzen für den Bildbegriff 57

3.2.3 Deleuzes immanente Bildontologie 61

3.2.4 Differenzierung der Bildtypen 71

3.2.5 Jenseits des Bewegungs-Bildes … 81

4. Die Grundideen des *Zeit-Bildes* 93

4.1 Die Krise des Bewegungs-Bildes, ein „modernistisches“ Dilemma? 93

4.2 Virtualität und Wahrheit 110

4.2.1 Was sind „virtuelle Bilder“? 111

4.2.2 Differenzierung der Bildtypen: Kants Synthesen *revisited* 118

4.2.3 Virtualisierung der Zeit – Exkurs zum Verhältnis Deleuze/Heidegger 129

5. Schluss: *Adieu au Langage*… (Plädoyer für eine Zukunft der Bilder) 137

Literaturverzeichnis 147

Abstract 157

Lebenslauf 159

1. Einleitung

All diese Philosophen… Schade, dass sie keine Filme gemacht haben… Deleuze stand in der Versuchung, aber anstatt einen Film zu machen, hat er ein Buch „darüber" geschrieben…[1]

- Jean-Luc Godard

Vielleicht stellt es die größte Herausforderung dar, die Schriften von Gilles Deleuze zugleich aus der Perspektive eines Philosophen *und* eines Cineasten zu lesen. In der französischen Sprache kann „*cinéaste*" sowohl für einen Filmliebhaber, als auch für einen Filmemacher stehen. Die Grenze zwischen der passiv-rezipierenden und der aktiv-schöpferischen Seite der Filmproduktion wird in diesem Begriff also verwischt. Als Philosophen jedoch – so würden wir zunächst vermuten – können wir nicht anders, als Filme „nur" zu rezipieren, um dann auf theoretischer Ebene etwas „darüber" zu schreiben. Hat dies noch etwas mit der schöpferischen Dimension des Filmemachens zu tun? Die Unschärfe des Begriffs „*cinéaste*", mit der die Filmkultur im Frankreich der 50er/60er Jahre so spielerisch vom Feuilletonisten zum Künstler übergehen konnte (die Regisseure der *Nouvelle Vague* waren ursprünglich Filmkritiker), davon scheint ein „*philosophe*" von vornherein ausgeschlossen. Genau dies beklagt Godard im obigen Zitat, wenn er meint, Deleuze hätte lieber einen Film machen sollen, als nur darüber zu schreiben. Man kann diesen Ausspruch aber noch auf eine andere Art lesen. Vielleicht zeichnet Godard Deleuze gerade dadurch aus, dass er speziell in seinem Fall *bedauert* – und zwar aus der Sicht eines Regisseurs – dass Deleuze keine Filme gemacht hat. Kommt Godard überhaupt nur bei Deleuze auf die Idee, sich vorzustellen, wie es wäre, wenn dieser einen Film gemacht hätte (und nicht bei, sagen wir: Stanley Cavell)? Bedauert Godard hier etwas, dem ausgerechnet Deleuze besonders nahe gekommen ist?[2] Handelt es sich bei Deleuzes Kinobüchern selbst um „großes Kino"?

So drängt sich die Vermutung auf, dass Deleuze diesen Spruch Godards vielleicht als Kompliment aufgefasst hätte. Die Begeisterung und das profunde Wissen, von dem das *Bewegungs-Bild* (*L'image-mouvement*, 1983) und das *Zeit-Bild* (*L'image-temps*, 1985) beseelt sind, haben jedenfalls – zumindest in meiner persönlichen Leseerfahrung – zum ersten und einzigen Mal dazu geführt, die Bezeichnungen „Philosoph" und „Cineast" in keinem

[1] Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*. Aus dem Französischen von Michael Heitz und Sabine Schulz. Zürich/Berlin: diaphanes 2008. S. 34.

[2] Raymond Bellour hat darauf hingewiesen, wie sehr sich die Werke von Deleuze (seine beiden Kinobücher) und Godard (seine *Histoire(s) du cinéma*) in ihren Versuchen ähneln, „eine Geschichte zu schreiben". Vgl. Bellour, Raymond: „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze", in: Fahle, Oliver (Hg.); Engell, Lorenz (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. 3. korrigierte Auflage. Übersetzt von Alex Rühle. Weimar: Verlag Bauhaus-Universität / Presse de la Sorbonne Nouvelle 1999. S. 45.

Widerspruch mehr sehen zu müssen. Bei Deleuze gehen Philosophie und Kino, Wissenschaft und Kunst ein Bündnis ein, wie es in der Philosophiegeschichte selten anzutreffen ist. Das bedeutet nicht, dass Deleuze der Kunst irgendeinen privilegierten Status innerhalb eines philosophischen Systems zuweisen würde. Deleuze schreibt keine „Ästhetik" im klassischen Sinne: „[D]ie Ästhetik ist für Deleuze keine Theorie der Kunst oder der Künste; wohl aber erfährt sie in der Kunst ihre größte Herausforderung."[3] Diese Herausforderung – die Bellour auch als das „vielleicht unhaltbare Paradox des Denkens von Deleuze"[4] bezeichnet – besteht darin, dass Deleuze trotz (oder gerade wegen) dieser Betonung des Kreativen und Schöpferischen *an der Philosophie als eigenständiger Disziplin festhält*. Wie er selbst einräumt, war er an einer „Überwindung der Metaphysik" oder dem „Tod der Philosophie" nie beteiligt.[5] Stattdessen gibt Deleuze in seinem Spätwerk zusammen mit Félix Guattari eine Definition von Philosophie, welche dieses Paradox perfekt zur Geltung bringt: „Die Philosophie ist *die Kunst* der Bildung, Erfindung, Herstellung von Begriffen."[6] Diese Doppelbewegung einer klaren Unterscheidung (die Philosophie tut dies, die Kunst tut jenes…), deren Gegensätze durch ständige Differenzierung aber immer ununterscheidbarer werden (die Philosophie kann gar nichts anderes als eine Kunst sein…), ohne dass argumentative Anforderungen wie Systematizität und Konsistenz dabei aufgegeben werden müssten – dieser Bewegung werden wir bei Deleuze noch öfter begegnen.

In meiner Arbeit will ich der Frage nachgehen, inwiefern eine *Philosophie der Zeit*, wie sie Deleuze sein gesamtes Werk über ausarbeitet, zugleich eine *Theorie des Kinos* beinhalten muss. Die Untersuchung wird ihren Ausgang vom Begriff „Bild des Denkens" nehmen, mit dem Deleuze in *Differenz und Wiederholung* (*Différence et répétition*, 1968) versucht, die impliziten Voraussetzungen des Philosophierens zu problematisieren. Die Tatsache, dass der Ausdruck „Bild des Denkens" im Spätwerk *Was ist Philosophie?* (*Q'est-ce que la philosophie?*, 1991) in einer positiveren Variante wieder auftaucht, führt mich zur zentralen These meiner Arbeit: *Der Grund für die Umwertung des Bildbegriffs bei Deleuze ist in seinen Schriften über das Kino zu suchen, weil es dort zu einer Temporalisierung des Bildes kommt, die so erst Klarheit über Deleuzes eigenes Philosophieverständnis bringt*. Es handelt sich also um mehr als „nur" eine Arbeit über Deleuzes Kinobücher, auch wenn die Kapitelstruktur dies

[3] Zechner, Ingo: *Deleuze. Der Gesang des Werdens*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003. S. 48.
[4] Bellour, Raymond: „Das Bild des Denkens: Kunst oder Philosophie, oder darüber hinaus?", in: Gente, Peter (Hg.); Weibel, Peter (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Aus dem Französischen von Ronald Voillié. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 18.
[5] Vgl. U, S. 198.
[6] WP, S. 6 [Herv. v. mir, PW].

vielleicht nahelegt. Nachdem sich Kapitel 2 mit dem „Bild des Denkens“ beschäftigen wird, ist das 3. Kapitel dem *Bewegungs-Bild* und das 4. Kapitel dem *Zeit-Bild* gewidmet, bevor das 5. Kapitel einen Ausblick auf die Zukunft der Bilder (und damit der Philosophie) zu geben versucht.

Da die Beschäftigung mit Deleuze zurzeit sehr in Mode ist, gestaltet sich die aktuelle Forschungslage eher unübersichtlich. Ich werde mich vor allem auf Studien konzentrieren, welche das Kino unter dem speziellen Aspekt der *Zeitproblematik* (bzw. ihrer Verschränkung mit der *Bildproblematik*) im deleuzianischen Denken beleuchten. Dazu gehören in erster Linie die Arbeiten Mirjam Schaubs[7] und D. N. Rodowicks[8]. Daneben hat sich Marc Röllis systematische Studie zum „Transzendentalen Empirismus“[9] für meine Fragestellung von großer Bedeutung erwiesen, weil sie in ständigem zeitphilosophischem Rekurs auf Kant bzw. Heidegger die immanenten Subjektivierungsprozesse innerhalb der Erfahrung herausarbeitet, ohne aus Deleuze dabei einen simplen Botschafter des Chaos zu machen.

Meine Arbeit positioniert sich innerhalb der vielfältigen Forschungslandschaft also zwischen allen Stühlen. Dies hängt nicht nur damit zusammen, dass eine systematische Untersuchung zum Begriff „Bild des Denkens“ im Zusammenhang mit Deleuzes Kinophilosophie bis heute aussteht.[10] Auch müssen alle filmtheoretischen oder -ästhetischen Arbeiten, die sich mit Deleuze beschäftigen, unberücksichtigt bleiben. Dazu zähle ich insbesondere Studien, die der bloßen „Veranschaulichung“ seiner filmtheoretischen Begriffe dienen.[11] Selbst wenn Deleuzes Kinobücher als genuin philosophische Werke rezipiert werden, wie man es gegenwärtig z. B. unter dem Label „philosophy of film“[12] oder „film-philosophy“[13] im anglo-amerikanischen Raum unternimmt, geschieht dies meistens auf einer zu abstrakten Ebene, die sich in Fragen nach der Verhältnisbestimmung von Kino und Philosophie erschöpft, mit dem

[7] Vgl. Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.
[8] Vgl. Rodowick, D. N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham/London: Duke University Press 1997.
[9] Vgl. Rölli, Marc: *Gilles Deleuze. Philosophie des transzendentalen Empirismus*. Zweite, veränderte Auflage. Wien/Berlin: Verlag Turia + Kant 2012.
[10] Noch am nächsten kommt dieser Untersuchung ein Aufsatz Bellours, der aber selbst zugibt, nur einen „schematische[n] Hinweis“ auf die Geschichte des Bilds des Denkens bei Deleuze zu liefern. Nichtsdestotrotz findet das Kino seine Berücksichtigung. Vgl. Bellour: Bild des Denkens. S. 13-25.
[11] Im deutschsprachigen Raum ist der Trend zu beobachten, einen Regisseur wie David Lynch herzunehmen und seine Filme mit deleuzianischen Begriffen zu erklären. Vgl. Volland, Kerstin: *Zeitspieler: Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH 2009 und Meier, Julia: *Die Tiefe der Oberfläche. David Lynch – Gilles Deleuze – Francis Bacon*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013.
[12] Vgl. Sinnerbrink, Robert: *New philosophies of film: thinking images*. London/New York: Continuum 2011.
[13] Vgl. Carel, Havi (Hg.): *New takes in film-philosophy*. Basingstroke u. a.: Palgrave Macmillan 2011.

Ziel, Deleuze neben anderen „Filmphilosophen“ (wie Cavell oder Frampton) einen Platz zuzuweisen. Konkrete philosophische Probleme, die zum Denken anstacheln, sucht man hier vergebens. Die „kritische“ Auseinandersetzung mit Deleuze beläuft sich dabei bloß auf den Vorwurf, dass auch Deleuze nicht umhin kann, das Kino als Beispiel für seine theoretischen Begriffe zu missbrauchen.[14] John Mullarkey nennt dieses illustrative Paradigma „transcendent choice of film“[15] und versucht sich dessen – so sein Vorschlag – durch eine „Nicht-Philosophie des Kinos“[16] zu entledigen. Diese Vorwürfe werden sich im Laufe der folgenden Arbeit aber als haltlos erweisen. Die Bemühungen der so genannten „film-philosophy“ stehen gerade *nicht* im Zeichen einer radikalen ästhetischen Erfahrung, die schockhaft von außerhalb der Philosophie hereinbricht (die „Nicht-Philosophie“ in Deleuzes Sinn[17]), sondern sind von der Vorsicht geprägt, sich anhand begrifflicher Verallgemeinerungen gegenüber Krisen abzusichern. Von dieser Vorsicht ist bei Deleuze nichts zu spüren, weil es ihm zufolge keinen Sinn macht, sich das Verhältnis von Film und Philosophie vorweg, abstrakt und unabhängig von singulären Problemen zu überlegen. Deswegen werde ich hier versuchen, eine „Filmphilosophie“ zu entwickeln, die sich nur in enger *Verschränkung* mit bildtheoretischen und zeitphilosophischen Konfliktfeldern denken lässt, und damit den Kontakt zur philosophischen Tradition niemals aus den Augen verliert.

Wie wir sehen werden, fordert die Auseinandersetzung mit dem „Bild des Denkens“ den Schock des Kinos geradezu heraus. Dann zeigt sich auch, dass Deleuze nicht nur „über“ das Kino geschrieben hat, sondern dass er gar keine andere Wahl hatte. Er konnte nicht einfach – Godards Vorschlag gemäß – „einen Film machen“, sondern er musste selbst ein Kino des Denkens kreieren. Die kopernikanische Revolution besteht bei Deleuze genau darin: Keinen Film *über* die Welt drehen, sondern die Welt selbst zum „Film an sich“[18] werden lassen. So stellt sich der Philosoph vielleicht doch noch als Cineast par excellence heraus.

[14] Vgl. Mullarkey, John: *Philosophy and the Moving Image. Refractions of Reality*. Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2009. S. 4f.
[15] Ebd. S. 5.
[16] Vgl. Mullarkey, John: „Film Can’t Philosophise (and Neither Can Philosophy): Introduction to a Non Philosophy of Cinema”, in: Carel: New takes in film-philosophy. S. 86-100.
[17] Zu diesem zentralen Motiv bei Deleuze, vgl. Balke, Friedrich (Hg.); Rölli, Marc (Hg.): *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*. Bielefeld: transcript Verlag 2011.
[18] BB, S. 88.

2. Das Bild des Denkens

2.1 Wie anfangen?

In einer berühmten Bemerkung hat Gilles Deleuze die Philosophiegeschichte einmal mit der Kunst der Porträtmalerei verglichen. Darin beschreibt Deleuze die Tätigkeit des Philosophen als eine, in der „mentale, begriffliche Porträts" geschaffen werden. „Wie in der Malerei muß man Ähnlichkeit suchen, aber durch Mittel, die nicht ähnlich sind, sondern verschieden: die Ähnlichkeit muß produziert werden und darf nicht Mittel der Reproduktion sein (denn dann würde man nur das wiederholen, was der Philosoph gesagt hat)."[19] Sich diesen Spruch als Credo vorzugeben, bevor man eine Arbeit über Gilles Deleuze zu schreiben beginnt, ist vielleicht keine schlechte Strategie. Nicht nur führt sie bereits mitten hinein in die zentralen Motive und Begriffe seines Denkens – sei es sein fruchtbares Verhältnis zur Kunst, das produktive Wechselspiel von „Wiederholung" und „Differenz", die Wichtigkeit der Kreativität für das Schaffen von Begriffen etc. – die Bemerkung kann aber auch als Warnung verstanden werden, nämlich wie man auf keinen Fall über Deleuze schreiben sollte. Zu versuchen, das zu wiederholen, „was der Philosoph gesagt hat", würde Deleuzes Denken auf spektakuläre Weise verfehlen. Ob es hier gelingen wird, Deleuzes Philosophie gerade nicht so, sondern in seinem Sinne zu wiederholen, sei an dieser Stelle noch dahingestellt – im besten Fall wäre es so etwas wie *ein* „mentales, begriffliches Porträt" seiner Philosophie (neben vielen möglichen anderen). Es zeichnet sich hier bereits ab, dass dieses Porträt nicht in der Reproduktion eines als gegeben postulierten Gegenstandes (einer Person, einer Theorie, …) bestehen kann, die diesem Gegenstand besonders „ähnlich" schaut, vielmehr muss die Ähnlichkeit „mit unähnlichen Mitteln" *erzeugt* werden, sie muss ihren Gegenstand gewissermaßen erst hervorbringen! Eine Ähnlichkeit mit unähnlichen Mitteln zu erzeugen, das heißt am Ende ein überraschendes Produkt vor sich zu haben, von dem man sagen kann: Auch das ist Deleuze! Wir werden sehen, dass dem Kino in dieser Arbeit die Rolle eines solchen *unähnlichen Mittels* zufällt, weil es uns erlaubt, eine kurze Philosophie der Zeit bei Deleuze zu entfalten. (Auf den ersten Blick scheint eine Theorie des Kinos einer Zeitphilosophie keineswegs ähnlich zu sein.)

Es handelt sich bis hierher nur scheinbar um einleitende Bemerkungen. *Wir haben immer schon begonnen* und sind mit der Frage nach dem Porträt und seiner Ähnlichkeit längst zu den

[19] U, S. 197.

zentralen Fragen dieser Arbeit vorgedrungen: Was ist ein Bild und wie ist es im Verhältnis zu dem, „was es darstellt“ zu denken? Wie ist das Verhältnis zu anderen Bildern? Versuchen wir immer schon bestimmten Bildern zu entsprechen? Gibt es „wirkliche“ Bilder jenseits von Klischees? Dass diese Fragen nach dem Bild hier „am Anfang“ stehen, ist kein Zufall, weil Deleuze unter dem Begriff „Bild des Denkens“ nicht weniger als das schwierige Problem des Anfangs in der Philosophie verhandelt.

In den folgenden Abschnitten wird es darum gehen, dieses Bild des Denkens, das Deleuze als Angriffsfläche dient, genau zu erläutern, um dann zu verdeutlichen, wie das Kino durch eine *schockhafte Begegnung* auf paradigmatische Weise zu einer *Temporalisation des Bildes* führt, die zugleich eine prinzipielle Wandlung und positive Aufwertung des Bildbegriffs in Deleuzes Werk suggeriert. Damit sollte *Bewegung* in das Porträt gelangen, das ich von Deleuze zu zeichnen versuchen werde.

2.2 Das klassische Bild des Denkens

Vom „Bild des Denkens“ sagt Deleuze, dass es sich um „die Voraussetzung der Philosophie“[20] handelt. Dieses Bild ist „keine Methode, sondern etwas Tieferes, das immer vorausgesetzt ist, ein Koordinatensystem, ein System von Dynamismen, Orientierungen: eben denken und ‚sich im Denken orientieren‘.“[21] Dies ist eine Beschreibung, die Deleuze in einem späten Interview gegeben hat.[22] Daraus kann man ablesen, dass mit dem Bild des Denkens ganz allgemein die Frage nach unseren Voraussetzungen aufgeworfen wird, die wir immer schon machen, sobald wir zu philosophieren beginnen. In seinem frühen Hauptwerk *Differenz und Wiederholung* – dessen 3. Kapitel mit „Das Bild des Denkens“ überschrieben ist – nimmt dieses Bild eine besonders machtvolle und tief in uns verwurzelte Gestalt an. Was uns Deleuze hier zu verstehen gibt: Selbst an dem Punkt, wo wir glauben, besonders originell und spontan in unseren Gedanken zu sein, bleiben wir eigentlich Klischees verhaftet, die einen gewissen Konformismus begünstigen. In der Tat ist „Denken“ für Deleuze eine äußerst seltene Angelegenheit.[23] Gerade dort, wo wir das Denken als natürlichste Sache der Welt vermuten, sind wir bestimmten Voraussetzungen unterworfen und denken noch nicht wirklich. Um klar zu stellen, welche Form diese Voraussetzungen annehmen können, beginnt

[20] U, S. 216.
[21] U, S. 215.
[22] Das Gespräch stammt aus dem Jahr 1988 [Anm. PW.].
[23] Vgl. DW, S. 173: „Jedermann“ weiß sehr wohl, daß die Menschen de facto selten und eher unter Einwirkung eines Schocks als im Eifer einer Vorliebe denken.

Deleuze das dritte Kapitel mit einer Unterscheidung von *objektiven* und *subjektiven* Voraussetzungen. Eine objektive Voraussetzung wäre die Tatsache, dass ein Begriff in weitere Begriffe zerlegt wird, die ihn erklären. Dieser Voraussetzungen will sich etwa René Descartes in seiner zweiten *Meditation* gerade entledigen, wenn er kritisiert, dass die Definition des Menschen als „*animal rationale*" wiederum Erklärungen der Begriffe „animal" und „rationale" voraussetzen müsste.[24] Der springende Punkt für Deleuze ist der, dass selbst dann, wenn wir versuchen, alle objektiven Voraussetzungen über Bord zu werfen, uns nur „auf uns selbst" zu konzentrieren und alle äußeren Einflüsse auszublenden – wie es Descartes beispielhaft in seinen *Meditationen* unternimmt – selbst dann bleiben „subjektive" oder „implizite" Voraussetzungen bestehen. Diese Voraussetzungen sind von der Art: „Es wird vorausgesetzt, daß jedermann ohne Begriff weiß, was Ich, Denken, Sein bedeute."[25] Es muss also etwas geben, das dafür sorgt, dass sich z. B. Descartes überhaupt in einer Schrift an uns wenden kann, etwas, auf das man sich immer schon geeinigt hat, wenn man zu sprechen beginnt. Ansonsten wäre man radikal aus der Gesellschaft ausgeschlossen und jede Kommunikation würde verunmöglicht.

Die Voraussetzungen nehmen dabei die Form „Jedermann weiß, dass…", „Niemand vermag zu bestreiten, dass…" usw. an, sodass auch das scheinbar voraussetzungslose Cogito bei Descartes bloß den *Anschein* eines Anfangs darstellt. Das zentrale Element

> […] besteht nur in der Setzung des Denkens als natürlicher Ausübung eines Vermögens unter Voraussetzung eines naturwüchsigen Denkens, das zum Wahren fähig und geneigt ist, und zwar unter dem doppelten Aspekt eines *guten Willens des Denkenden* und einer *rechten Natur des Denkens*. Denn jedermann denkt von Natur aus, und jedermann sollte doch implizit wissen, was Denken bedeutet. Die allgemeinste Form der Repräsentation liegt also im Element eines Gemeinsinns als rechter Natur und guten Willens […].[26]

Wenn Deleuze hier davon spricht, dass die „allgemeinste Form der Repräsentation" im „Gemeinsinn" liegt, so heißt das: Auch wenn wir uns auf nichts mehr verlassen können, muss es immer noch das Element des Gemeinsinns geben, in dem wir uns guten Willens um Verständigung bemühen und das Denken von Natur aus zum Wahren geneigt ist. *En passant* spielt Deleuze in diesem Zusammenhang auf den berühmten Spruch Descartes' an, wonach der gesunde Verstand („bon sens") die bestverteilte Sache der Welt sei, weil sich ja niemand

[24] Vgl. Descartes, René: *Meditationes de Prima Philosophia / Meditationen über die Erste Philosophie*. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Gerhart Schmidt. Stuttgart: Reclam 2008. S. 81: Was aber ist ein Mensch? Soll ich sagen: ein vernünftiges Tier? Nein, denn dann würde sich die Frage anschließen, was ein Tier und was vernünftig sei, und so wäre ich aus einer Frage in mehrere schwierigere hineingeraten.
[25] DW, S. 169.
[26] DW, S. 171 [Herv. i. O.].

darüber beklagen würde, zu wenig davon zu haben.[27] Genau dies ist mit dem Wort „Gemeinsinn“ intendiert, nämlich ein Denkvermögen, das „von Natur aus bei allen Menschen gleich ist.“[28]

So nehmen die beiden Begriffe „Repräsentation“ und „Gemeinsinn“ eine zentrale Rolle bei der Charakterisierung dessen ein, was Deleuze schließlich das „Bild des Denkens“[29] nennt. Das heißt, wir haben hier eine Auffassung von „Bild“ vor uns, welche durch ein Repräsentationsverhältnis zu einer identitätsstiftenden Instanz (dem Element des Gemeinsinns, auf das sich alle beziehen können) als letzten Orientierungspunkt bestimmt wird.

Dies ist die erste wichtige Komponente: Sie umfasst jene impliziten, vorphilosophischen Voraussetzungen, die ein Bild des Denkens festschreiben, nach dem wir immer schon wissen, was Denken bedeutet. Die zweite Komponente betrifft die Unterscheidung zwischen „de jure“ und „de facto“. *De facto* denken wir doch alle verschieden, wir machen Fehler, meinen unterschiedliche Dinge etc.; das heißt, wir schaffen es eigentlich gar nicht, das einzuhalten, was uns ein naturwüchsiges Denken vorschreibt – und trotzdem gibt es eine normgebende Kraft des Bildes, das nicht aufhört, *de jure* zu gelten.[30] Jedermann *sollte* doch wissen, wie das Denken funktioniert. Das meint Deleuze mit der Aufteilung zwischen Faktischem und Rechtsanspruch – eine Aufteilung, die er vor allem Kant verdankt, ist auf der Ebene des Rechtsanspruchs doch bereits die entscheidende Trennung zwischen Empirischem und Transzendentalem angelegt.[31]

Es gibt also ein Bild, das dem Denken *von Rechts wegen* zukommt. Deleuze räumt ein, dass dieses Bild im Laufe der Philosophiegeschichte verschiedene Gestalten angenommen hat, was aber immer gleich bleibt, ist die *moralische* Grundhaltung, die von einer natürlichen Neigung des Denkens zum Wahren und Guten ausgeht. Man sieht hier, dass Deleuze mit dem Bild des

---

[27] Vgl. Descartes, René: *Discours de la Méthode / Bericht über die Methode*. Französisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Holger Ostwald. Stuttgart: Reclam 2009. S. 9: Der gesunde Verstand ist die am besten verteilte Sache der Welt, denn jeder denkt, so gut damit versehen zu sein, dass selbst diejenigen, die in allen anderen Dingen am schwersten zufrieden zu stellen sind, gewöhnlich überhaupt nicht mehr davon verlangen, als sie haben. Vgl. auch DW, S. 172f.

[28] Descartes: Discours. S. 9.

[29] DW, S. 172: In diesem Sinne ist die implizite Voraussetzung des philosophischen Begriffsdenkens ein vorphilosophisches und naturwüchsiges Bild des Denkens, das dem reinen Element des Gemeinsinns entlehnt ist.

[30] Vgl. DW, S. 173f.

[31] Vgl. DW, S. 174: Sofern es von Rechts wegen gilt, setzt dieses Bild eine gewisse Aufteilung des Empirischen und Transzendentalen voraus; und eben diese Aufteilung muß beurteilt werden, d. h. jenes transzendentale Modell, das im Bild impliziert wird. Vgl. auch KrV, B116/A84.

Denkens keineswegs nur Descartes und Kant im Auge hat, sondern das Problem so alt wie die Philosophie selbst zu sein scheint. Unter starker Berufung auf Nietzsche holt Deleuze zu einem polemischen Rundumschlag aus, wenn er die implizit moralischen Voraussetzungen des Philosophen entlarvt.[32]

Es stellt sich nur die Frage, wie Deleuze selbst diesem Bild zu entgehen versucht, oder ob es gar darum gehen soll, dem „klassischen" Bild des Denkens ein neues entgegenzusetzen. Die Lösungsvorschläge, die uns Deleuze anbietet, sind durchaus vielfältig, um nicht zu sagen: widersprüchlich. Das hängt damit zusammen, dass der Begriff Bild des Denkens im Laufe der Zeit bei Deleuze verschiedene Formen annimmt. Man wird der polemischen Kritik daran also nur in dem Maße gerecht, in dem man einen gewissen Wandel dieses Begriffs innerhalb von Deleuzes Werk mit berücksichtigt. In *Differenz und Wiederholung* steht – wie wir gesehen haben – das Bild des Denkens noch ganz im Banne der Repräsentation und dient Deleuze als Anlass für eine groß angelegte Kritik an der abendländischen Philosophietradition. Als Ausweg scheint sich hier ein „bildloses Denken" anzubieten, das sich von den impliziten, moralischen Vorentscheidungen frei machen kann. Wie eine solche „Philosophie, die ohne Voraussetzungen irgendwelcher Art wäre"[33] aussehen würde, beschreibt Deleuze wie folgt:

> Anstatt sich auf das moralische Bild des Denkens zu stützen, würde sie ihren Ausgangspunkt in einer radikalen Kritik des Bilds und der von ihm implizierten „Postulate" nehmen. Sie würde ihren wahren Anfang nicht in einem Einverständnis mit dem *vorphilosophischen* Bild, sondern in einem unerbittlichen Kampf gegen das als *Nicht-Philosophie* verurteilte Bild finden. Entsprechend würde sie ihre *echte Wiederholung in einem bildlosen Denken* [Herv. v. mir, PW] finden, […] die nur das Paradox als Verbündeten hätte und auf die Form der Repräsentation wie auf das Element des Gemeinsinns verzichten müßte. Als ob das Denken nur durch die *Befreiung vom Bild* [Herv. v. mir, PW] und von den Postulaten zu denken beginnen und immer von Neuem beginnen könnte.[34]

Hier scheint Deleuze wirklich eine „Befreiung vom Bild" zu propagieren, indem er die „echte Wiederholung" – also eine Wiederholung, die sich nicht an der Ähnlichkeit zu einem vorgängigen Bild des Denkens orientiert – stark an ein „bildloses Denken" bindet. Dennoch muss uns die durchgängige Verwendung des Konjunktivs im obigen Zitat stutzig machen. Dass ein bildloses Denken für Deleuze tatsächlich *keinen* realistischen Ausweg aus dem Dilemma des voraussetzungslosen Anfangs in der Philosophie bereithält, hat etwa Ingo

[32] Vgl. NP, S. 114: Von Kant bis Hegel hat sich die Erscheinung des Philosophen als einer, alles in allem, staatsbürgerlich-gesitteten und frommen Persönlichkeit durchgehalten, die es liebte, die Zwecke der Kultur mit dem Wohle des Staates, der Moral und der Religion verschmelzen zu lassen. Vgl. auch DW, S. 172.
[33] DW, S. 172.
[34] DW, S. 172f.

Zechner erkannt: „Keineswegs plädiert Deleuze für ein ‚bildloses' Denken. Mit der Kritik an der Repräsentation ist nur ein bestimmtes Konzept des Bildes gemeint, nicht jegliches Bild als solches."[35] Die Sache verhält sich aber noch komplexer. Nicht nur scheint Deleuze eine positiver besetzte Auffassung vom „Bild *als solchem*" in der Hinterhand zu haben, sondern auch der speziellere Ausdruck „Bild *des Denkens*" macht eine Wandlung durch, die zu einer affirmativeren Einschätzung führen wird. So taucht die Rede vom Bild des Denkens im Spätwerk *Was ist Philosophie?* im Kontext dessen wieder auf, was Deleuze zusammen mit Félix Guattari als „Immanenzebene" bezeichnet:

> Die Immanenzebene ist kein gedachter oder denkbarer Begriff, sondern das Bild des Denkens, das Bild, das das Denken sich davon gibt, was denken, vom Denken Gebrauch machen, sich im Denken orientieren… bedeutet. Das ist keine Methode, denn jede Methode betrifft möglicherweise die Begriffe und setzt ein derartiges Bild voraus.[36]

Wie der Titel bereits anklingen lässt, haben Deleuze und Guattari hier eine äußerst klare Vorstellung davon, *was Philosophie ist*, nämlich: „die Kunst der Bildung, Erfindung, Herstellung von Begriffen."[37] Was Deleuze und Guattari genau unter einem Begriff verstehen, sei an dieser Stelle dahingestellt, wichtig ist hier nur, dass diese Begriffe auf einer *Immanenzebene* entstehen, die selbst kein Begriff ist, auch nicht der „Begriff aller Begriffe"[38]. Es gibt also so etwas wie eine vorphilosophische Ebene, ein Bild des Denkens, das sich das Denken davon gibt, was „sich im Denken orientieren" bedeutet. Die Frage, die sich hier sofort stellt: Fällt Deleuze hier nicht hinter seine eigene Kritik am Bild des Denkens – die er in *Differenz und Wiederholung* noch forciert – zurück? Lesen wir weiter.

> Das Bild des Denkens impliziert eine strenge Aufteilung von Faktischem und Rechtsanspruch: Was dem Denken als solchem zukommt, muß von den Zufällen getrennt werden, die auf das Gehirn oder auf historisch bedingte Meinungen verweisen. „Quid juris?" Das Gedächtnis verlieren oder verrückt werden etwa – kann dies dem Denken als solchem zugehören, oder sind das nur Wechselfälle des Gehirns, die als bloße Fakten angesehen werden müssen? […] Das Bild des Denkens hält nur fest, was das Denken rechtmäßig beanspruchen kann. Das Denken beansprucht „nur" die Bewegung, die bis ins Unendliche getrieben werden kann. Was das Denken in rechtlicher Beziehung beansprucht und auswählt, ist die unendliche Bewegung oder die Bewegung des Unendlichen. Sie ist es, die das Bild des Denkens konstituiert.[39]

Wie schon in *Differenz und Wiederholung* wird auch an dieser Stelle das Bild des Denkens durch eine Unterscheidung von *de jure* und *de facto* charakterisiert. Die entscheidende

[35] Zechner: Deleuze. S. 34.
[36] WP, S. 44.
[37] WP, S. 6.
[38] WP, S. 42.
[39] WP, S. 44f.

Wendung liegt aber darin, dass nun nicht mehr das starre Modell der Repräsentation das Bild determiniert, um implizite moralische Vorentscheidungen (Gemeinsinn) widerzuspiegeln. Außerdem werden jetzt all jene *faktischen* Abweichungen von der Norm – „das Gedächtnis verlieren oder verrückt werden" – nicht mehr *de jure* in ein Rahmenwerk eingegliedert, das uns erklärt, wie das Denken eigentlich funktionieren sollte. Sondern: Das einzige, was das Denken für Deleuze von Rechts wegen noch für sich beanspruchen kann, ist die *unendliche Bewegung*, weil nur so dem Wahnsinn und all jenen Formen des Denkens, von denen wir noch nichts wissen, genug Platz eingeräumt wird, ohne sie gleich von vornherein durch heuchlerische, moralische Voraussetzungen zu brandmarken.

Wie ist diese Umwertung im Bild des Denkens passiert, oder anders gefragt: *Wie kam die Bewegung ins Bild?* Man merkt schnell, dass eine Auseinandersetzung mit dem Kino unausweichlich ist. Die zentrale These dieser Arbeit stellt gerade die Behauptung dar, dass die Antwort auf die Frage nach dem Wandel des Bildbegriffs in den Kinobüchern gesucht werden muss. Ein starker Bezugspunkt ist dabei die umfassende Studie von Mirjam Schaub über das Kino bei Deleuze, auch wenn eine systematische Untersuchung zum Bild des Denkens dort fehlt. Dennoch findet sich eine interessante Bemerkung, wonach die zentrale Stellung der Kinobücher damit zusammenhängt, dass sich Deleuze darin ein eigenes Bild des Denkens entwirft, auch um seine eigene Philosophie gewissermaßen abzusichern.[40] Deleuze „entkommt" den Bildern also nicht (auch nicht durch ein „bildloses Denken"!), sondern sucht vielmehr danach, welches Bild er als Voraussetzung für sein eigenes Philosophieren akzeptieren kann, um nicht selbst in die Falle des falschen und nur scheinbar voraussetzungslosen Anfangs zu tappen. In *Differenz und Wiederholung* zeichnet sich diese Suche bereits ab, wenn Deleuze davon spricht, dass das Bild des Denkens mehrere „Varianten" besitzt.[41] Besonders klare Konturen gewinnt eine mögliche *positive* Variante des Bilds des Denkens sogar schon in *Nietzsche und die Philosophie* (*Nietzsche et la phiosophie*, 1962), wo er ein „dogmatisches" einem „neuen" Bild des Denkens gegenüberstellt, in dem der schlechte Gegensatz von Wahrheit und Irrtum durch andere Begriffe ersetzt werden soll.[42] Dieses dogmatische oder „orthodoxe"[43] Bild des Denkens ist es, welches Deleuze in *Differenz und Wiederholung* hauptsächlich meint und kritisiert. In *Was ist Philosophie?* scheint die

[40] Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 20f.
[41] Vgl. DW, S. 172.
[42] Vgl. NP, S. 114f.: Ein neues Bild des Denkens bedeutet zunächst: daß das Wahre kein Element des Denkens mehr bildet. […] Nicht das Wahre und Falsche machen dessen Kategorien aus, sondern das *Vornehme* und das *Gemeine*, das *Hohe* und *Niedrige*, entsprechend den Kräften, die sich des Denkens bemächtigen. [Herv. i. O.]
[43] DW, S. 172.

Suche schließlich beendet. Genau dieser Weg vom dogmatischen Bild des Denkens zu den unendlichen Bewegungen der Immanenzebene soll anhand der Schriften über das Kino nachvollzogen werden.

2.3 Das Modell der Rekognition am Beispiel Kants

Zunächst wenden wir uns aber noch der von Deleuze kritisierten Seite des Bilds des Denkens zu. Da die bisherige Darstellung zwangsläufig eher schematisch, pauschal und polemisch geblieben ist, lohnt es sich, ein konkretes Beispiel für das klassische Bild des Denkens zu analysieren, um genauer zu verstehen, was Deleuze dem entgegensetzt. Wie wir gesehen haben, gibt es zwei wichtige Schlagworte, unter denen Deleuze die problematischen Aspekte des Bilds des Denkens behandelt, nämlich „Repräsentation" und „Gemeinsinn". Deleuze bringt aber noch ein drittes ins Spiel, um dieses Bild zu kennzeichnen, und zwar den Begriff der „Rekognition". Damit ist folgendes gemeint: „Die Rekognition definiert sich durch Ausübung aller Vermögen auf ein Objekt, das als dasselbe vorausgesetzt wird: Dasselbe Objekt ist es, das gesehen, berührt, erinnert, begriffen … werden kann."[44] Zum moralischen Charakter des Bilds des Denkens gehört also auch ein Modell, das sicherstellt, dass wir uns immer auf *denselben* Gegenstand beziehen können, obwohl wir ja de facto sehr verschieden denken und es zunächst nicht klar ist, warum mehrere Vorstellungen auf ein und dasselbe Objekt verweisen sollen. Über Abweichungen, Differenzen etc. wird aber hier gerade hinweggesehen und ein selbstidentisches Objekt vorausgesetzt, das über Ähnlichkeiten Konstanz unter den Vorstellungen zu erzeugen vermag: *Dasselbe Objekt ist es, das gesehen, berührt, erinnert, begriffen usw. werden kann*.

Es ist kein Geheimnis, dass Deleuze hier in erster Linie Immanuel Kant im Auge hat. Bereits das Wort „Gemeinsinn" („sensus communis") weckt freilich Assoziationen zu Kant, auch wenn dieser – wie Zechner im Verweis auf die *Kritik der Urteilskraft* festhält – „unter *sensus communis* eher einen stets uneingelösten Anspruch auf ein gemeinschaftliches Urteil verstand."[45] Wo Deleuze – wie oben beschrieben – mit „Gemeinsinn" die natürliche Grundausstattung des Denkens im Sinne Descartes' infrage stellt, kommt mit Kant eine neue Bedeutung von „Gemeinsinn" ins Spiel, indem es nun darum geht, die einzelnen Vermögen

[44] DW, S. 174.
[45] Zechner: Deleuze. S. 30 [Herv. i. O.]. Vgl. auch KdU, §§ 18-22.

(deren Differenzierung Deleuze als eine von Kants großen Errungenschaften feiert[46]) in Einklang zu bringen (*concordia facultatum*) und dadurch die Einheit sowohl des Subjekts, als auch des Objekts zu garantieren.[47]

Der Begriff, mit dem Deleuze aber präzise auf Kant abzielt, ist die „Rekognition", die er in *Differenz und Wiederholung* als systematisches Modell, ja als Grundhaltung des Bilds des Denkens überhaupt, aufbaut, um sie dann umso wirkungsvoller kritisieren zu können. Auch ein machtvoller Gegner muss schließlich konstruiert werden! Dabei ist das Verhältnis Deleuzes zu Kant durchaus ambivalent (anders als etwa das Verhältnis zu Descartes, das eindeutig von einer tiefen Abneigung geprägt ist) und daher sehr aufschlussreich, weil es vielleicht mehr über die deleuzianische Praxis des schöpferischen Interpretierens und Kommentierens verrät als die deutlich „affirmativeren" Lektüren Spinozas und Nietzsches. Deleuze selbst sagt über sein fünf Jahre vor *Differenz und Wiederholung* veröffentlichtes Kant-Buch, dass er es „als Buch über einen Feind geschrieben" habe, und setzt in einer äußerst radikalen und berühmt gewordenen Formulierung hinzu:

> Ich stellte mir vor, einen Autor von hinten zu nehmen und ihm ein Kind zu machen, das seines, aber trotzdem monströs wäre. Daß es wirklich seins war, ist sehr wichtig, denn der Autor mußte tatsächlich all das sagen, was ich ihn sagen ließ. Aber daß das Kind monströs war, war ebenfalls notwendig, denn man mußte durch alle Arten von Dezentrierungen, Verschiebungen, Brüchen, versteckten Äußerungen hindurchgehen, was mir nicht wenig Spaß bereitet hat.[48]

Dadurch, dass Deleuze – wie er selbst meint – die Philosophiegeschichte als „eine Art Arschfickerei"[49] betrachtet, geht es darum, Autoren bewusst gegen den Strich zu lesen, das heißt, sie monströse Abkömmlinge gebären zu lassen, in denen sie sich selbst nicht wiedererkennen würden – gegen die Repräsentation soll also eine unvorhergesehene „Ähnlichkeit", mit unähnlichen Mitteln (durch „Dezentrierungen, Verschiebungen, Brüche") buchstäblich *gezeugt* werden. In diesem Sinne spricht Marc Rölli in Bezug auf Deleuze von der „Zweideutigkeit des Kantischen Denkens", „[…] wonach es die ‚Herrschaft der Repräsentation' begründet, und doch über kritische Ressourcen verfügt, die konsequent

[46] Vgl. KP, S. 56: Einer der originellsten Punkte des Kantianismus ist die *Idee einer wesentlichen Differenz zwischen unseren Vermögen*. [Herv. i. O.].
[47] Vgl. DW, S. 174: Die Rekognition beansprucht also ein subjektives Prinzip der Zusammenarbeit der Vermögen für „jedermann", d. h. einen Gemeinsinn als *concordia facultatum*; und gleichzeitig beansprucht die Identitätsform des Objekts für den Philosophen einen Grund in der Einheit eines denkenden Subjekts, dessen andere Vermögen alle notwendig Modi sind. Dies ist der Sinn des Cogito als Anfang: Es verleiht der Einheit aller Vermögen im Subjekt Ausdruck […] [Herv. i. O.].
[48] U, S. 15.
[49] U, S. 15.

ausgedeutet, eben diese Herrschaft untergraben."[50] In den folgenden Unterabschnitten will ich zunächst Kants Bildauffassung im Schematismus skizzieren, um dann jene Textpassage aus der *Kritik der reinen Vernunft* als Beispiel für das dogmatische Bild des Denkens zu analysieren, in welcher der Ausdruck „Rekognition" prominent vorkommt. Ab dem nächsten Kapitel wird dann das Kino auf paradigmatische Weise in Stellung gebracht, wenn es darum geht, der Kantischen Vorstellung vom harmonischen Zusammenwirken der Erkenntnisvermögen einen Schock zu versetzen. Dabei soll der „Zweideutigkeit des Kantischen Denkens" insofern Rechnung getragen werden, als sich *die Einschreibung der Zeit in das klassische Bild des Denkens* – die zu einer Transformation des Bildes führen wird – bei Kant schon angelegt findet, auch wenn er vor deren letzter Entgrenzung noch zurückgeschreckt ist. Eine derartig *monströse Geburt* vermag dann erst Deleuze zu leisten.

2.3.1 Von der Ambivalenz des Bildes in der Einbildungskraft

Dasselbe Objekt ist es, das gesehen, berührt, erinnert, begriffen usw. werden kann: so die kürzeste und prägnanteste Beschreibung, die uns Deleuze vom Modell der Rekognition gegeben hat. Damit es sich immer um „dasselbe" Objekt handeln kann, muss es aber eine besondere Fähigkeit geben, die dafür sorgt, dass wir mehrere Eindrücke überhaupt als ähnlich auffassen und dadurch erst miteinander in Bezug setzen. Diese Fähigkeit liegt darin, „sich ein Bild zu machen", das heißt, sich auch unter Abwesenheit des wahrgenommenen Gegenstandes ein Bild vorzustellen, das diesem Gegenstand ähnlich ist – eine Fähigkeit, die traditionell in der Philosophiegeschichte als „Einbildungskraft" bezeichnet wird.[51] Dass diese Kraft im Zeichen der Repräsentation steht, hat kaum jemand deutlicher herausgearbeitet als Michel Foucault, der in *Die Ordnung der Dinge* (*Les mots et les choses*, 1966) den engen Zusammenhang zwischen Imagination, Ähnlichkeit und Repräsentation innerhalb der klassischen, abendländischen „*episteme*"[52] folgendermaßen beschreibt:

> Wenn es aber in der Repräsentation nicht die *dunkle Kraft* gäbe, sich einen vergangenen Eindruck erneut zu vergegenwärtigen, würde keiner einem vorangehenden ähnlich oder unähnlich erscheinen. Diese Kraft, zu erinnern, impliziert zumindest die Möglichkeit, zwei Eindrücke gewissermaßen als ähnlich (als benachbart und

[50] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 44.
[51] Vgl. Trede, J. H.: „Einbildung, Einbildungskraft", in: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. CD-ROM. Basel: Schwabe 2007. S. 346ff.
[52] Der Ausdruck „episteme" bildet, grob gesprochen, Foucaults Version des deleuzianischen Ausdrucks „Bild des Denkens", also jene Bedingungen, die das, was innerhalb einer Epoche gedacht werden kann, festlegen. Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. S. 24f.

zeitgleich, auf fast die gleiche Weise existierend) erscheinen zu lassen, von denen dennoch eine gegenwärtig ist, während die andere vielleicht seit langer Zeit aufgehört hat zu existieren. Ohne die Imagination gäbe es keine Ähnlichkeit zwischen den Dingen.[53]

Jene „dunkle Kraft", von der Foucault zu Beginn des Zitats spricht, kann in enger Verbindung zu Kant gelesen werden, der die Verfahrensweise der Einbildungskraft im so genannten „Schematismus" der reinen Verstandesbegriffe auch als „verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele"[54] bezeichnet. Formulierungen wie „dunkle Kraft" oder „verborgene Kunst" legen bereits eine grundlegende Skepsis gegenüber der Einbildungskraft und dem, was sich da wohl in den Tiefen unserer Subjektivität abspielen mag, nahe – eine Skepsis, die sich vor allem mit Kant in das klassischen Bild des Denkens einzuschreiben beginnt. Gleichzeitig ist eine tiefgehende, die Repräsentation sichernde Abhängigkeit damit ausgesprochen, denn: „Ohne die Imagination gäbe es keine Ähnlichkeit zwischen den Dingen", wie Foucault klarmacht. Diese der Einbildungskraft zufallende, doppelte Rolle einer *Grundlegung*, die gleichzeitig ein Element der *Verunsicherung* in sich trägt, gilt es nun am Beispiel Kants herauszuarbeiten.

In der Tat scheint Kant die klassische, von der Ähnlichkeit geprägte *episteme* des 16. Jahrhunderts insofern zu untergraben, als er im Schematismus eine Bildkonzeption entwickelt, die *nicht* über ein Abbildungsverhältnis gedacht wird.[55] Die Ambivalenz des Ausdrucks „Bild" bei Kant beschreibt er selbst wie folgt:

[W]enn ich fünf Punkte hinter einander setze . . . . . , ist dieses ein Bild von der Zahl fünf. Dagegen, wenn ich eine Zahl überhaupt nur denke, die nun fünf oder hundert sein kann, so ist dieses Denken mehr die Vorstellung einer Methode, einem gewissen Begriffe gemäß eine Menge (z. E. Tausend) in einem Bilde vorzustellen, als dieses Bild selbst, welches ich im letztern Falle schwerlich würde übersehen und mit dem Begriff vergleichen können. Diese Vorstellung nun von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, nenne ich Schema zu diesem Begriffe.[56]

Unter einem Bild versteht Kant also einerseits die konkrete sinnliche Gestalt, eine Art Abbild oder Abdruck (so wie die fünf hintereinander gesetzten Punkte die Zahl fünf „abbilden"). Andererseits meint er aber „den *Akt* und das *methodische Verfahren*, das am Werk ist, wenn die Einbildungskraft sich gewissen Begriffen gemäß etwas ‚in einem Bilde' intuitiv

[53] Ebd. S. 104. [Herv. v. mir, PW].
[54] KrV, B181/A141.
[55] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 79: Kant verwirft im Schematismus die Abbildtheorie des Begriffs. Die Schemata reiner Begriffe sind nicht Bildern ähnlich, die ihrerseits die empirische Realität abbilden.
[56] KrV, B179f./A140.

*vor*stellt.“[57] Klarerweise ist dieses Verfahren selbst kein Bild, sondern eher ein bildgebendes Regelwerk, das erst dafür sorgt, Gegenstände (wie die Zahl fünf) „in einem Bilde vorzustellen“. Befreit von seiner Rolle als „Bild von …“, existiert das Bild hier *in seinem Vollzug*, das heißt, im Bild wird nicht automatisch schon der Gegenstand, *wovon* es ein Abbild ist, mitgeliefert. Nun ist Kant der Überzeugung, dass es gewissermaßen eine Schicht unterhalb dieser bildgebenden Kraft gibt, einen gemeinsamen Grundzug der Bilder, der losgelöst vom dargestellten Gegenstand uns gleichsam sagt, *wie es aussehen würde*, sich auf dieses oder jenes zu beziehen – diese ursprünglichen, inhaltslosen Formen bezeichnet Kant als „Schemata“. Das Bild ist nun nicht mehr mit dem konkreten, sinnlichen Einzelbild gleichgesetzt, sondern letzteres fungiert vielmehr als *Sinnbild* für ein allgemeines Verfahren, das für seine Hervorbringung vonnöten ist. Dadurch eröffnet sich nicht weniger als die *metaphorische Lesart von Bildern überhaupt*, worauf Arno Böhler emphatisch hinweist.[58]

Natürlich wird hier keineswegs der Anspruch erhoben, eine erschöpfende Analyse des sehr komplexen, und in der Kant-Forschung umstrittenen Schematismus-Kapitels geliefert zu haben. Es ist vielmehr jene Doppelbewegung von *Denotation* und *Performativität* des Bildes, auf die es mir hier ankommt. Bei Kant ist der Schematismus natürlich in ein größeres Projekt eingegliedert und wird durch die Suche nach einer Vermittlung zwischen reinen Verstandesbegriffen und sinnlicher Anschauung motiviert.[59] Die transzendentalen Schemata stellen Kants Lösung für dieses Vermittlungsproblem dar. Dem angesprochenen Vollzugscharakter, in dem die Einbildungskraft den Begriff „in ein Bild bringt“, entspricht die Tatsache, dass Kant die Schemata (als Anwendungen der Kategorien auf die Erscheinungen) eleganter Weise über die transzendentale *Zeitbestimmung* des inneren Sinns interpretiert.[60] „Das reine Bild […] aller Gegenstände der Sinne […] überhaupt“[61] erweist sich bei Kant also als das *reine Bild der Zeit*. Diese Interpretation ist für unsere Zusammenhänge deswegen

[57] Böhler, Arno: *Singularitäten. Vom zu-reichenden Grund der Zeit. Vorspiel einer Philosophie der Freundschaft*. Wien: Passagen Verlag 2005. S. 34. [Herv. i. O.].
[58] Vgl. ebd. S. 46f.: Was uns das Schema folglich in Bezug auf konkrete Anschauungen lehrt ist die *metaphorische Lesart* von Bildern! Denn als Bild, das als Exempel für einen allgemeinen Horizont einer Vielzahl möglicher Bilder steht, ist das konkrete Bild notwendig ein *Sinnbild für anderes*, auf das es in seiner Vereinzelung von sich her verweist. [Herv. i. O.].
[59] Vgl. KrV, B177f./A138: Nun ist es klar, daß es ein Drittes geben müsse, was einerseits mit der Kategorie, andererseits mit der Erscheinung in Gleichartigkeit stehen muß, und die Anwendung der ersteren auf letzte möglich macht. Diese vermittelnde Vorstellung muß rein (ohne alles Empirische) und doch einerseits *intellektuell*, andererseits *sinnlich* sein. Eine solche ist das *transzendentale Schema*. [Herv. i. O.].
[60] Vgl. KrV, B178/A139: Daher wird eine Anwendung der Kategorie auf Erscheinungen möglich sein, vermittelst der transzendentalen Zeitbestimmung, welche, als das Schema der Verstandesbegriffe, die Subsumtion der letzteren unter die erste vermittelt.
[61] KrV, B182/A142.

wichtig, weil gerade die Zeit auch eine Möglichkeit bereithält, sich so in unsere Subjektivität einzuschreiben, dass die Stabilität von Ich, Begriff und Gegenstand – der Kant trotz allem noch verpflichtet bleibt – radikal zersetzt wird.

Die Mittlerfunktion des Schematismus zwischen Verstand und Sinnlichkeit führt jedenfalls zu einer „doppelten Affinität“[62] (Böhler), die Kant tendenziell *zugunsten* des Verstandes auflöst. Die Rolle der Einbildungskraft wird vor allem in der zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* zurückgedrängt, und die Schemata zu einer „bloßen“ Darstellung im Dienste der reinen Verstandesbegriffe degradiert. Diese Überbetonung des Verstandes ist es, auf die Deleuze explizit hinweist[63], und die es ihm erlaubt, den Schematismus in seiner Vermittlertätigkeit als der Repräsentation verhaftet abzulehnen.[64] Dabei beklagt Deleuze keineswegs, dass diese Vermittlung nicht gelingt, sondern vielmehr die Art der Problemstellung grundsätzlich.[65] Wo Deleuze die Kantische Aufteilung der Vermögen begrüßt, stellt er kritisch die Frage: Warum muss überhaupt die Harmonie zwischen den Instanzen (Verstand, Einbildungskraft, Sinnlichkeit…) angestrebt werden? Woher der Primat einer *Einheit* des Schemas im Begriff? „Außerhalb des Begriffs jedoch ist nicht ersichtlich, wie es die Harmonie von Verstand und Sinnlichkeit gewährleisten kann, da es von selbst – ohne Berufung auf ein Wunder – nicht seine eigene Harmonie mit dem Verstandesbegriff zu garantieren vermag.“[66] Wo sich Kant das harmonische Zusammenwirken der Vermögen so schwer wie möglich macht, gleicht eine geregelte Arbeitsteilung geradezu einem „Wunder“. Einer der Hauptkritikpunkte, die Deleuze in seiner Analyse des Bilds des Denkens herausstrich, war gerade jene unwahrscheinliche *concordia facultatum*, weswegen die Vermögen in der Konfrontation mit dem Kino – wie zu zeigen sein wird – unüberbrückbar auseinanderklaffen. Deleuze nimmt Kant unter Rimbauds Motto einer „Entgrenzung aller Sinne“[67] wieder auf, in dem die zahlreichen Vermögen nicht mehr über Verstand und Gemeinsinn reguliert, sondern bewusst in Zwietracht versetzt werden sollen.[68]

[62] Vgl. Böhler: Singularitäten. S. 52.
[63] Vgl. KP, S. 50: Der Schematismus ist ein originaler Akt der Einbildungskraft: sie allein schematisiert. Aber sie schematisiert nur, wenn der Verstand den Vorsitz führt oder die gesetzgebende Macht hat.
[64] Vgl. DW, S. 355: Das kantische Schema würde seinen Aufschwung nehmen und sich in Richtung auf eine Konzeption der differentiellen Idee überschreiten, wenn es nicht unbegründeterweise den Kategorien untergeordnet bliebe, die es auf den Stand einer bloßen Vermittlung in der Welt der Repräsentation reduzieren.
[65] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 76.
[66] DW, S. 275.
[67] KP, S. 14.
[68] Vgl. DW, S. 185f.

Dort, wo bei Kant – wie wir gesehen haben – eine durchaus *dynamische, nicht referentielle* Bildauffassung ausfindig gemacht werden kann, indem die Einbildungskraft als souveräne, bildende Kraft zu wirken vermag, mündet sie letztendlich doch in der sicheren Stabilität reiner Verstandesbegriffe. Damit bleibt Kant im Schematismus der Repräsentation verhaftet, in der die Einbildungskraft beim Schematisieren des Begriffs jenen „benachbarten Ähnlichkeiten" in verschiedenen Wahrnehmungen zu einem Bild verhilft, die Foucault im obigen Zitat so treffend der Repräsentation zuschrieb. Im folgenden Abschnitt verbleiben wir ein letztes Mal bei jenem von Deleuze kritisierten Modell, indem wir der Einbildungskraft in ihrer Unterwerfung unter das Modell der Rekognition sozusagen „bei der Arbeit zusehen".

2.3.2 Drei Synthesen

Den Terminus „Rekognition" bringt Kant auf entscheidende Weise in der so genannten A-Deduktion der Kategorien ins Spiel, wo er drei Synthesen beschreibt, die als apriorische Bedingungen für jede mögliche Erfahrung dienen sollen und in der „Synthesis der Rekognition im Begriffe" kulminieren. Auch diese „transzendentale Deduktion" steht – wie der Schematismus – ganz unter dem Zeichen des Vermittlungsproblems, das Deleuze hinter sich lassen will. Auch in der Deduktion bleibt nämlich die Frage dominierend, wie die Kategorien auf sinnliche Erscheinungen bezogen, das heißt miteinander in Einklang gebracht werden können.[69] Die genauen Unterschiede zwischen Deduktion und Schematismus brauchen uns hier nicht zu beschäftigen[70], wichtig ist nur, dass Deleuze innerhalb der Einbildungskraft präzise zwischen Synthesis und Schema unterscheidet, genauso wie er auf der scharfen Trennung zwischen dem Tätigkeitsbereich des durch Begriffe urteilenden Verstandes und der schematisierenden Einbildungskraft als solcher beharrt.[71] Dabei kritisiert er, wie oben erwähnt, den „Vorsitz" und die „gesetzgebende Macht" des Verstandes. Einem scharfsinnigen Kommentator wie Deleuze ist dabei natürlich nicht entgangen, dass Kant, der in dem gleich zu besprechenden Textabschnitt drei Synthesen beschreibt (bei denen es sich eben auch um Funktionen der Einbildungskraft handelt!), diese Stelle in der zweiten Auflage unterdrückt.[72] Dies verleitet ihn aber im Umkehrschluss nicht dazu, die Rolle der

[69] Vgl. KrV, B118/A85: Ich nenne daher die Erklärung der Art, wie sich Begriffe a priori auf Gegenstände beziehen können, die *transzendentale Deduktion* derselben [Herv. i. O.].
[70] Für die Frage nach deren Arbeitsteilung vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 77 (Fußnote 197).
[71] Die Tatsache, dass es auch in der Einbildungskraft synthetisierende Funktionen gibt, heißt nicht, dass die Kategorien des Verstandes gänzlich auf diese zurückgeführt werden können. Vgl. KP, S. 49f. und Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 77f.
[72] Vgl. DW, S. 176f.

Einbildungskraft zu überschätzen. Auf Textstellen wie die A-Deduktion hat sich vor allem Martin Heidegger in seinem Kant-Buch berufen, um den „ursprünglicheren“ Charakter der transzendentalen Einbildungskraft stark zu machen, in welcher der Verstand „wurzelt“ und vor der Kant selbst noch zurückgewichen ist.[73] Im Gegensatz dazu kommt es Deleuze gerade *nicht* darauf an, die eine Instanz auf Grundlage der anderen zu erklären, sondern darauf, beide Vermögen jeweils bis an ihre Grenze zu treiben und so stark wie möglich in Konflikt zu bringen. Dennoch gibt es Parallelen zwischen Heideggers und Deleuzes Interpretation der Synthesen, die vor allem die Grundeinsicht teilen, dass die eigentliche Entdeckung der Transzendentalphilosophie darin besteht, *die Zeit in das Denken eingeführt zu haben*.[74]

Nach diesen strategischen Vorbemerkungen wenden wir uns nun dem Text selbst zu. Darin will Kant die „subjektiven Quellen, welche die Grundlage a priori zu der Möglichkeit der Erfahrung ausmachen […] nach ihrer transzendentalen Beschaffenheit“[75] erläutern. Diese bestehen in einer „dreifachen Synthesis“, welche bei jeder Erkenntnis beteiligt sein muss, nämlich in der „Apprehension in der Anschauung“, der „Reproduktion in der Einbildung“ und der „Rekognition im Begriffe“.[76] Kant räumt also insofern mit der Illusion des Empirismus auf, wir könnten uns auf rein empirisches Material stützen, indem er darauf beharrt, dass bei jeder *rezeptiven* sinnlichen Anschauung bereits Leistungen des Denkens im Spiel sind. Diese bestehen darin, Verbindungen (Synthesen) innerhalb der sinnlichen Mannigfaltigkeit zu knüpfen, die sich stufenweise vollziehen. Diesen Vorgängen, die sich irgendwo zwischen Sinnlichkeit und Verstand abspielen, legt Kant dezidiert eine „Synopsis“[77] bei, also eine „Zusammenschau“, mit deren Hilfe die Einbildungskraft mehrere sinnliche Eindrücke als *in einem Bild* zusammengehörig auffassen kann.

Über die erste Stufe der *Apprehension* sagt Kant: Auch wenn unsere Vorstellungen und Eindrücke noch so verschieden sein mögen, „so gehören sie doch als Modifikationen des Gemüts zum inneren Sinn“ und als solche sind sie „der Zeit unterworfen“.[78] Die Zeit ist also wie ein erster Behälter, in den alles sinnlich Mannigfaltige hineinfällt. Woran liegt das? Kants Argumentation verläuft hier so, dass er die Forderung nach minimalster Einheit unter den sinnlichen Eindrücken auf einer ersten, rudimentären Ebene deswegen an die Zeit bindet, weil – um etwas unter eine Einheit bringen zu können – „so ist erstlich das Durchlaufen der

[73] Vgl. GA 3, S. 160f.
[74] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 57 und 144.
[75] KrV, A97.
[76] Vgl. KrV, A97.
[77] KrV, A97.
[78] KrV, A98f.

Mannigfaltigkeit und denn die Zusammennehmung desselben notwendig, welche ich die *Synthesis der Apprehension* nenne“[79]. Die erste Bedingung für eine Einheit in der Apprehension ist gewissermaßen das Aufsammeln dessen, was dann unter eine Einheit gebracht wird – und dieses Aufsammeln ist es, das in erster Linie *Zeit braucht* und nur *in der Zeit stattfinden kann*. Das „Durchlaufen“ und das „Zusammennehmen“ stellen also die beiden wichtigen Komponenten dieser ersten Ebene der Apprehension dar. Sie fungieren gleichermaßen als zwei Pole, die Böhler auch mit der Kantischen „synthesis speciosa“ – also der Wahrnehmung einer sinnlichen Gestalt im Durchlaufen mehrerer Elemente – und der „synthesis intellectualis“ – also einer Zusammenfassung dieser Elemente zu einer Ganzheit – in Verbindung bringt.[80] Entscheidend ist dabei der bereits im Zuge des Schematismus zur Sprache gekommene *Vollzugscharakter*: Hier wird das sinnliche Material nicht einfach (wie im Empirismus) als gegeben hingenommen, sondern muss selbst auf seiner „primitivsten“ Ebene *vollzogen*, das heißt apprehendiert werden. Bereits hier sind also synthetische Leistungen aktiv, welche die empirischen Daten grob organisieren, noch bevor sie von der Einbildungskraft in ein Bild gebracht werden können. So hält Kant in einem Resümee an späterer Stelle fest:

> Weil aber jede Erscheinung ein Mannigfaltiges enthält, mithin verschiedene Wahrnehmungen im Gemüte an sich zerstreuet und einzeln angetroffen werden, so ist eine Verbindung derselben nötig, welche sie in dem Sinne selbst nicht haben können. Es ist also in uns ein tätiges Vermögen der Synthesis dieses Mannigfaltigen, welches wir Einbildungskraft nennen, und deren unmittelbar an den Wahrnehmungen ausgeübte Handlung ich Apprehension nenne. Die Einbildungskraft soll nämlich das Mannigfaltige der Anschauung in ein Bild bringen; vorher muß sie also die Eindrücke in ihre Tätigkeit aufnehmen, d. i. apprehendieren.[81]

Diese „Aufnahme“ der sinnlichen Eindrücke in den Tätigkeitsbereich der Einbildungskraft belegt – wie Kant in einer Fußnote zu dieser Passage schreibt – dass „die Einbildungskraft ein notwendiges Ingrediens der Wahrnehmung selbst sei“.[82] Noch bevor Bilder in ihrer eigentlichen Domäne als Reproduktionen auftreten, sorgt die *transzendentale* Einbildungskraft auf einer grundlegenderen Ebene bereits dafür, überhaupt für Bilder *empfänglich* sein zu können. Darauf hat nicht zuletzt Heidegger beharrt, wenn er richtigerweise herausstreicht, dass die Einbildungskraft nicht erst in der zweiten Synthese – wo namentlich von der „Reproduktion in der Einbildung“ die Rede ist – zu wirken beginnt.[83]

---

[79] KrV, A99 [Herv. i. O.].
[80] Vgl. Böhler: Singularitäten. S. 72f.
[81] KrV, A120.
[82] KrV, A120 (Fußnote).
[83] Vgl. GA 3, S. 180f.: Die Synthesis im Modus der Einbildungskraft; die reine apprehendierende Synthesis muß daher als ein Modus der transzendentalen Einbildungskraft angesprochen werden. […] Sofern die reine

Diese nächste Stufe der Reproduktion erlaubt es dann erst, was die „Psychologie“[84] zu Kants Zeit der Einbildungskraft für gewöhnlich zuschreibt, nämlich eine gewisse Regelmäßigkeit unter den Verknüpfungen auszumachen und den Gegenstand auch ohne seine Gegenwart in der Anschauung zu „reproduzieren“, das heißt, ihn uns vorzustellen. Kants berühmtes Beispiel: „Würde der Zinnober bald rot, bald schwarz, bald leicht, bald schwer sein […] so könnte meine empirische Einbildungskraft nicht einmal Gelegenheit bekommen, bei der Vorstellung der roten Farbe den schweren Zinnober in die Gedanken zu bekommen“.[85] Es muss also „eine gewisse Regel, der die Erscheinungen schon von selbst unterworfen sind“[86] geben, damit eine derartige Reproduktion (z. B. vom roten Zinnober) zustande kommt. Soviel zur *empirischen* Gestalt dieser Synthesis. Kant geht aber gleich dazu über, ihre *transzendentale* Seite zu erwägen, wenn er klarstellt, dass eine gewisse „Reproduzibilität“ als Bedingungen der Möglichkeit aller Erfahrung in den Erscheinungen vorausgesetzt werden muss: Wir können einen Gegenstand überhaupt erst erfassen, aufgrund der prinzipiellen Möglichkeit, ihn anhand von regelmäßigen Merkmalen zu „behalten“.

Treten wir einen Schritt von den Kantischen Erörterungen zurück, dann merken wir, wie viel in diesem Übergang von der ersten zur zweiten Synthese beschlossen liegt. Einerseits geht Kant bei allen drei Synthesen so vor, dass er sie zunächst in ihrer empirischen Gestalt präsentiert, um dann auf ihre transzendentale Form zu schließen.[87] Andererseits sticht die extrem raffinierte, strukturelle *Schachtelung* ins Auge: Wenn Kant in der zweiten Synthese der Reproduktion beiläufig erwähnt, dass ohne diese nicht einmal die „Grundvorstellungen von Raum und Zeit“[88] *überhaupt* entspringen würden – und damit auch nicht die *Zeit als grundsätzliche Voraussetzung für die erste Synthese*! – so scheinen die aufeinanderfolgenden Synthesen, auf den vorhergehenden einerseits zu bauen, sie andererseits aber erst zu ermöglichen. Wie viel Gewicht man diesem strukturellen Zusammenhalt gibt, bzw. wie unabhängig voneinander man die einzelnen Momente zu betrachten gewillt ist, markiert eine wichtige Vorentscheidung für das Verständnis der drei Synthesen, wie Marc Rölli klarstellt:

> Solange die Apprehension nur als vorbegriffliche Synthese aufgefaßt wird, die in einem (dreifach gegliederten) *Ganzen* der Erfahrung aufgehoben ist, d. h. solange sie als abstrakte und ergänzungsbedürftige Grundschicht der

Einbildungskraft ein „Ingredienz“ der reinen Anschauung ist, und demnach bereits in der Anschauung eine Synthesis der Einbildung liegt, kann das, was Kant im folgenden zunächst „Einbildung“ nennt, nicht mit der transzendentalen Einbildungskraft identisch sein.

[84] Vgl. KrV, A120 (Fußnote).
[85] KrV, A100f.
[86] KrV, A101.
[87] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 95.
[88] KrV, A102.

Apperzeption angesehen wird, untersteht sie von vornherein dem intellektualistischen Modell der Rekognition. Wenn sie dagegen abgetrennt von der kategorial bestimmten synthetischen Einheit der Erfahrung betrachtet werden kann, ist es möglich, ihr eine Existenz für sich selbst zuzusprechen.[89]

Kant selbst beharrt darauf, dass die Synthesen der Apprehension und der Reproduktion „unzertrennlich verbunden"[90] sind, und Rölli ist darin Recht zu geben, wenn er die Frage nach der einheitlichen Struktur der drei Synthesen eng an die Frage nach der Selbständigkeit von Apprehension und Reproduktion bzw. an den Ort ihres Übergangs bindet.[91] Die Antwort auf diese Frage entscheidet also bereits, wie stark man sich von der Rekognition im Begriff determinieren lässt.

Böhler verkompliziert die Sache etwas, indem er bei seiner Lesart der drei Kantischen Synthesen bereits das umfangreiche Begriffsinventarium von Heidegger und Deleuze an die Sache heranträgt und die drei Synthesen gezielt als Zeitsynthesen interpretiert. Der Zusammenhang zwischen Apprehension und Reproduktion ist in dieser Interpretation dadurch gegeben, dass, damit etwas *in der Gegenwart* erscheinen, das heißt *andauern* kann, eine gewisse Merkfähigkeit vonnöten ist, die auf die *Vergangenheit* verweist:

Die Fähigkeit, etwas *im Sinn behalten* zu können, auch wenn sich unsere Sinne gegenwärtig schon auf etwas anderes richten, ist eine Merkfähigkeit, ohne die wir überhaupt nichts bewusst haben könnten, da wir ohne sie gar nicht fähig wären, irgendeine *Bewegung* auf*lesen* zu können.[92]

Dass Böhler dabei die „Gleichzeitigkeit"[93] von Apprehension und Reproduktion unterstreicht, ist einerseits ganz im Sinne Heideggers[94], aber auch Deleuze wird ausgehend von Bergson für ein transzendental verfasstes „virtuelles Gedächtnis" oder eine „reine Vergangenheit" plädieren, die *gleichzeitig* mit der Gegenwart stattfinden muss.[95] Böhler greift dabei nicht nur auf viele Formulierungen zurück, die an Deleuze erinnern[96], sondern zieht auch viele *filmische* Metaphern heran, um das Zusammenwirken der ersten beiden Kantischen Synthesen zu erklären. So ist einerseits von „*immanent* bewegten, *vielschichtigen* Bewegungsbildern"[97]

[89] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 98 [Herv. i. O.].
[90] KrV, A102.
[91] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 98: Die Frage nach der einheitlichen Struktur der Synthesen stellt sich zunächst im Kontext der „unzertrennlichen Verbundenheit" der Apprehension mit der Reproduktion.
[92] Böhler: Singularitäten. S. 75 [Herv. i. O.].
[93] Vgl. ebd. S. 76.
[94] Vgl. GA 3, S. 183: Damit die Synthesis der Apprehension den jetzigen Anblick geradezu in einem Bilde geben soll, muß sie das durchlaufene anwesende Mannigfaltige je als solches behalten können; sie muß *zugleich* reine Synthesis der Reproduktion sein [Herv. v. mir, PW].
[95] Vgl. DW, S. 110ff.
[96] So z. B. das von Deleuze prominent verwendete Wort „Kontraktion" im Rahmen der ersten Synthese der Gegenwart, vgl. Böhler: Singularitäten. S. 77 und DW, S. 100.
[97] Böhler: Singularitäten. S. 76 [Herv. i. O.].

und von einem „einheitlichen (*filmischen*) Eindruck“[98] die Rede, andererseits verwendet er bereits an dieser Stelle den etwas missverständlichen Begriff „Zeitbild“, um die *Kontraktion* mehrerer Einzelbilder zu einem dauerhaften Bild zu verdeutlichen.[99] Wir werden sehen, dass Deleuze unter „Zeit-Bild“ einen speziellen Bildtypus im Auge hat, der an dieser Stelle aber noch nicht gemeint sein kann, weil eher auf den *immanenten Bewegungscharakter* des „Bewegungsbildes“ abgezielt wird, von dem sich das Zeit-Bild dann gerade emanzipiert. Was Deleuze mit dem Zeit-Bild zu fassen versucht, sind jene abgründigen Dimensionen der Zeit *unabhängig von der Bewegung*, die aber einen zusätzlichen Argumentationsschritt voraussetzen.[100] Ich werde den Begriff Zeit-Bild nur in dieser speziellen Bedeutung verwenden und erst später genau einführen. Nichtsdestotrotz spiegelt die Verwendung dieser „kinematographischen“ Vokabeln zu diesem Zeitpunkt bereits eine Grundthese meiner Arbeit wider, nämlich dass Deleuze durch den entscheidenden Anstoß des Kinos seine drei Zeitsynthesen aus *Differenz und Wiederholung* einen neuen Sinn geben und voll entfalten kann, indem er sie um drei Typen von *Zeitbildern* bereichert. Böhlers Vorgehen, bei der Analyse der drei Kantischen Synthesen *zugleich* eine originelle Lektüre mit Deleuze und Heidegger vorzulegen, dabei stark auf die Zeitlichkeit zu fokussieren und sogar passager das Kino ins Spiel zu bringen, macht es aber umso schwieriger, die Grenzen nicht verschwimmen zu lassen. Ich werde in meiner Arbeit eher den Weg der direkten Konfrontation wählen, indem ich die Kantischen Synthesen nicht bereits durch Deleuze erkläre, sondern erst in den folgenden Abschnitten mit Deleuzes eigener Philosophie, dem Kino und der Zeit in Konflikt zu bringen versuche. Trägt man von Anfang an zu viele fremde Begriffe an den Text heran, birgt das die Gefahr, letztendlich doch jenen Kantischen Intellektualismus zu verschleiern, den man eigentlich kritisieren will und dem selbst phänomenologische Interpretationen oft verpflichtet bleiben.[101] Wie wir gesehen haben, hängt dieses Risiko eng mit der Frage zusammen, ob man die Unterschiede zwischen Apprehension und Reproduktion tendenziell einebnet und damit insgeheim der Rekognition im Begriff den Weg bereitet. Böhler unterläuft dieser Fehler deswegen nicht, weil er eindeutig zwischen beiden Synthesen trennt:

[98] Ebd. [Herv. v. mir, PW].
[99] Vgl. ebd.: Den qualitativen „Gesamteindruck“, der aus der Kontraktion solcher Raumbild*abfolgen* hervorgeht, indem er diese in ein dauerhaftes Bild von dieser Abfolge zusammenzieht, möchte ich im Folgenden als das *Zeitbild* einer solchen Serie von Raumbildern bezeichnen. [Herv. i. O.].
[100] Auch bei diesem Argumentationsschritt spielt Kant für Deleuze eine wichtige Rolle, vgl. KP, S. 8: Die Zeit bezieht sich nicht mehr auf die Bewegung, die sie mißt, sondern die Bewegung bezieht sich auf die Zeit, die sie bedingt. Das ist die erste große kantische Umkehrung in der *Kritik der reinen Vernunft*. [Herv. i. O.].
[101] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 99 (Fußnote 303).

[D]er *Unterschied zwischen dieser beiden Synthesen* [wird] *gerade nicht verwischt*. Vielmehr bin und bleibe ich mir im aktuellen Akt einer synthetischen Apprehension, die zugleich reproduziert wird, darüber im Klaren, dass es sich bei der einen Synthese um das Auflesen eines gegenwärtigen Jetzt, bei der Synthese der Reproduktion hingegen um das Behalten eines soeben vergangenen Jetzt handelt.[102]

So bleibt die Souveränität von beiden Funktionsweisen der transzendentalen Einbildungskraft (als Apprehension und Reproduktion) jeweils gewahrt und läuft nicht Gefahr, von vornherein im Dienste des Begriffs zu stehen. Böhler macht dabei keinen Hehl aus der Besonderheit seiner Kant-Lektüre, welche die Synthesen nicht als *aktive* Verstandesleistungen, sondern als *präreflexive* Akte begreifen will.[103] Dabei muss man nur bedenken, dass es sich hier um die spezielle Interpretation einer Sache handelt, die bei Kant selbst ambivalent bleibt, je nachdem welcher Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* man den Vorzug gibt.

Für das Modell der Rekognition, das Deleuze kritisiert, ist sowohl titelgebend wie entscheidend, dass Kant seine Synthesen in der „Rekognition im Begriffe" münden lässt. Es reicht für Kant also nicht aus, das sinnliche Material von der Einbildungskraft zusammenzunehmen und reproduzieren zu können, vielmehr müssen die Erscheinungen auf ein Bewusstsein bezogen werden, das sie denkt:

Ohne Bewusstsein, daß das, was wir denken, eben dasselbe sei, was wir einen Augenblick zuvor dachten, würde alle Reproduktion in der Reihe der Vorstellungen vergeblich sein. Denn es wäre eine neue Vorstellung im jetzigen Zustande, die zu dem Actus, wodurch sie nach und nach erzeugt werden sollen, gar nicht gehörete, und das Mannigfaltige derselben würde immer kein Ganzes ausmachen, weil es der Einheit ermangelte, die ihm nur das Bewußtsein verschaffen kann.[104]

Dieses Bewusstsein kann, wie Kant einräumt, „oft nur schwach sein"[105], es dient aber ständig als Bezugspunkt für alle nacheinander gereihten Eindrücke, die nur so als zusammengehörig betrachtet und unter eine Einheit gebracht werden können. Diese Einheit, in der die verschiedenen Vorstellungen eines Gegenstandes verbunden sind, nennt Kant „Begriff"[106] – eine Einheit, die jederzeit mit der Einheit des Bewusstseins korrespondiert. Der Begriff funktioniert dabei wie ein Stempel, der das lose zusammengehaltene Mannigfaltige zu einem Gegenstand prägt. Folgt man dem strukturellen Zusammenhalt der drei Synthesen, so scheinen sowohl die Verbindung des Mannigfaltigen in der sinnlichen Anschauung, als auch die geregelte Reproduktion daher von Anfang an auf eine begriffliche

[102] Böhler: Singularitäten. S. 77 [Herv. i. O.].
[103] Vgl. ebd. S. 125ff.
[104] KrV, A103.
[105] KrV, A103.
[106] Vgl. KrV, A103f.

Gegenstandsbestimmung im Bewusstsein hinauszulaufen. Kant blendet auch diesen Gedanken sofort auf eine transzendentale Bedingung über:

> Wir finden aber, daß unser Gedanke von der Beziehung aller Erkenntnis auf ihren Gegenstand etwas von Notwendigkeit bei sich führe, da nämlich dieser als dasjenige angesehen wird, was dawider ist, daß unsere Erkenntnisse nicht aufs Geratewohl, oder beliebig, sondern a priori auf gewisse Weise bestimmt sein, weil, indem sie sich auf einen Gegenstand beziehen sollen, sie auch notwendiger Weise in Beziehung auf diesen unter einander übereinstimmen, d. i. diejenige Einheit haben müssen, welche den Begriff von einem Gegenstande ausmacht.[107]

Nicht erst durch empirische Gesetzmäßigkeiten kommt die Einheit zustande, sondern durch einen apriorischen Gegenstandsbezug, welcher von der Identität eines denkenden Bewusstseins notwendigerweise begrifflich geregelt wird. Jenem „Gegenstand = X", der meinen Vorstellungen korrespondiert, entspricht die „formale Einheit des Bewußtseins".[108] Damit schweißt Kant die Rekognition – also die Fähigkeit, einen Gegenstand als *denselben*, das heißt begrifflich und regelkonform, *zu ermöglichen* – eng mit der Identität des denkenden Subjekts zusammen.

Nun besteht die große Errungenschaft des transzendentalen Bewusstseins (gegenüber z. B. dem cartesianischen Cogito[109]) in seinem Vollzugscharakter. Wie sich anhand der drei Synthesen schön ablesen lässt, entpuppt sich die scheinbar sichere Stabilität des denkenden Subjekts sowie des gedachten Gegenstandes als eine, die *in der Zeit* erst vollzogen werden muss und damit immer auch instabil bleibt. Die oben analysierte kurze Stelle aus der A-Deduktion bietet damit die Möglichkeit, das gesamte Kantische Gedankengebäude mit seiner Kategorienarchitektonik als ein auf (dem) Sand (der Zeit) gebautes freizulegen und gleichzeitig zu untergraben. Darin besteht die oben angesprochene „Zweideutigkeit des Kantischen Denkens". Die Zeit unterbricht die Integrität des Subjekts insofern, als ein Riss zwischen dem rezeptiven „Ich bin" und dem spontan handelnden „Ich denke" immer weiter aufzuklaffen beginnt – ein Punkt, den Deleuze in *Differenz und Wiederholung* besonders stark macht.[110] Die Ambivalenz seines Umgangs mit Kant liegt *einerseits* darin, dass er sowohl den strukturellen Aufbau als auch die empiristische „Abklatschmethode"[111] der drei Synthesen kritisiert, sich aber *andererseits* offensichtlich von Kant zu einem eigenen Modell dreier

---

[107] KrV, A104f.
[108] KrV, A105.
[109] Für eine genaue Unterscheidung zwischen Descartes und Kant diesbezüglich, vgl. Höffe, Otfried: *Kants Kritik der reinen Vernunft. Die Grundlegung der modernen Philosophie*. 4. Auflage. München: C. H. Beck 2004. S. 143f.
[110] Vgl. DW, S. 118ff.
[111] DW, S. 177.

„passiver“ Synthesen inspirieren ließ, denen ich mich im 4. Kapitel genauer widmen werde. Einen gewissen Anteil an dieser Inspiration hat mit Sicherheit auch Heidegger, der die Einbildungskraft, welche er in den drei Synthesen am Werk sieht, radikal *verzeitlicht*.[112] Wie Deleuze stellt auch Heidegger in diesem Zusammenhang die Frage danach, was die reine Selbstaffektion des inneren Sinns für unsere Subjektivität bedeutet und bringt die drei Synthesen von Apprehension, Reproduktion und Rekognition mit den drei Modalzeiten von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in Verbindung.[113] Dennoch bleibt Heidegger ganz der Frage nach einer Vermittlung zwischen den Vermögen treu, die er mit der transzendentalen Einbildungskraft eindeutig beantwortet sieht, auch wenn er zu bedenken gibt, dass diese „Grundlegung“ durch die Einbildungskraft vor einen „Abgrund“ führt.[114] Dazu merkt Rölli kritisch an: „Heideggers Rede von der Abgründigkeit lebt noch von der Unbestimmtheit eines schlecht gestellten Problems: Die Einbildungskraft als synthetisierendes Vermögen wird ontologisch verklärt, nicht phänomenologisch auseinandergelegt.“[115] Es ist genau dieses grundsätzliche Harmoniebedürfnis, das Deleuze bereits in der Fragestellung vermeiden will. Wo auch Heidegger noch der Repräsentation und dem Gemeinsinn verpflichtet bleibt – wobei ihm „sein antiquiertes Kunstverständnis, das die rasanten Entwicklungen im 20. Jahrhundert weitgehend ignoriert“[116] nicht unbedingt zum Vorteil gereicht – provoziert Deleuze eher den Schock von außen und die „Zwietracht der Vermögen“[117], welche, wie wir sehen werden, ausgerechnet durch die technische Erfindung des Kinos hereinbrechen können! Heideggers Technikkritik und Deleuzes „Versöhnung von Maschine und Dauer“[118] stehen sich diesbezüglich diametral gegenüber.

Wie und warum kommt es aber zu diesem Schock? Wie kann statt einem „naturwüchsigen“ Denken das Delirium de jure ins Bild gebracht werden, wie wir es bei demjenigen Bild des Denkens gesehen haben, das sich Deleuze in *Was ist Philosophie?* selbst vorlegt? Was ist das

[112] Vgl. GA 3, S. 187: Wenn die transzendentale Einbildungskraft als das reine bildende Vermögen in sich die Zeit bildet, d. h. entspringen läßt, dann gibt es vor der oben ausgesprochenen These: die transzendentale Einbildungskraft ist die ursprüngliche Zeit, kein Ausweichen mehr. Vgl. auch Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 58.
[113] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 251: […] Deleuze [gestaltet] seine Lehre von den drei passiven Synthesen nach dem Vorbild der Kantischen Analysen im Deduktionskapitel der ersten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* […]. Sein Vorgehen ist von Heidegger inspiriert, der die *Apprehension* als Gegenwartssynthese begreift, die *Reproduktion* als Vergangenheitssynthese und die *Rekognition* als Zukunftssynthese. [Herv. i. O.].
[114] Vgl. GA 3, S. 168.
[115] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 92.
[116] Ebd. S. 161 (Fußnote 329).
[117] DW, S. 184.
[118] KK, S. 129.

für ein Weg vom orthodoxen *Bild* des Denkens (im Singular) zu den unendlich bewegten, flirrenden *Bildern* des Denkens auf der Immanenzebene?

Bisher haben wir die Wirkungsmechanismen des von Deleuze konstruierten, klassischen Bilds des Denkens kennengelernt, wie es die Philosophie seit ihren Anfängen prägt. Anhand der Schlüsselfigur Kant wurde gezeigt, wie sich die Zeit in das Denken einzuschreiben beginnt. Dabei hat sich das Vermögen der Einbildungskraft als wertvolle Verbündete erwiesen, wenn es darum geht, dieses Bild des Denkens zu *temporalisieren* und zu *dynamisieren*. Einige Vorbehalte, die Deleuze dem „Feind" Kant gegenüber an den Tag legt, wurden dabei bereits skizziert. Was hält Deleuze aber diesem Modell der Rekognition *positiv* entgegen? Wie entgeht Deleuze der Repräsentation? Wie kann die Zeit im Bild entfesselt werden?

Hier kommt das Kino ins Spiel.

3. Der Schock des Kinos und die Grundideen des *Bewegungs-Bildes*

3.1 Der Schock

Im vorigen Kapitel haben wir gesehen, wie Deleuze das orthodoxe Bild des Denkens im Wesentlichen durch drei Begriffe charakterisiert: Repräsentation, Gemeinsinn und Rekognition. Dabei wurde ein besonderes Licht auf das Modell der Rekognition und die Rolle Kants für das deleuzianische Denken geworfen. Wie sieht nun aber Deleuzes Antwort auf dieses mächtige Modell aus?

In *Differenz und Wiederholung* ist zu lesen: „[D]as 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*.“[119] Es soll also darum gehen, „neue Kräfte“ im Denken zu entfesseln, die sich nicht mehr an dem Paradigma orientieren, etwas als dasselbe wiederzuerkennen, wie es etwa für die Entwicklung jener Kantischen Synthesen leitend war, welche dann auch wie von selbst in die Festigkeit des Begriffs einmünden. Deleuze sucht hier offenbar nach Alternativen, indem er die angestrebten neuen Kräfte auch mit einem völlig neuen Differenzverständnis in Zusammenhang bringt, das nicht mehr über Identität und Ähnlichkeit funktionieren soll. Ansonsten bliebe man einem Denken der Repräsentation verhaftet, das er gerade hinter sich lassen will.[120]

Das Denken beginnt für Deleuze nicht damit, einem bestimmten Bild des Denkens entsprechen zu wollen und sich implizit an einem Modell der Rekognition auszurichten, sondern mit einem *Schock*:

> Am Anfang des Denkens steht der Einbruch, die Gewalt, der Feind, und nichts setzt die Philosophie voraus, alles beginnt mit einer Misosophie. Zählen wir nicht auf das Denken, um die relative Notwendigkeit dessen, was es denkt, zu festigen, sondern im Gegenteil auf die Kontingenz einer Begegnung mit dem, was zum Denken nötigt, um die absolute Notwendigkeit eines Denkakts, einer Leidenschaft zum Denken aufzureizen und anzustacheln. […] Es gibt etwas in der Welt, das zum Denken nötigt. Dieses Etwas ist Gegenstand einer fundamentalen *Begegnung*, und nicht einer Rekognition.[121]

[119] DW, S. 177 [Herv. i. O.].
[120] Deleuze verknüpft gezielt das Denken der Repräsentation mit der „Ähnlichkeit im Objekt“, der „Analogie im Urteil“, der „Identität des Begriffs“ sowie der Rekognition. Vgl. DW, S. 179f.
[121] DW, S. 181f. [Herv. i. O.].

Deleuze konzentriert sich hier also auf das, was radikal von außen hereinbricht und „zum Denken nötigt", anstatt auf das, was das Denken vermeintlich für sich in Anspruch nehmen kann (ein Bewusstsein, die Identität des Subjekts, des Objekts, ...). *Die kontingente Begegnung anstelle der bildlichen Entsprechung zu setzen,* darauf kommt es Deleuze an dieser Stelle an. Dieses Etwas, das einem begegnet, kann – wie betont wird – „[…] nur empfunden werden. Gerade in dieser Hinsicht widersetzt es sich der Rekognition. Denn das Sinnliche ist in der Rekognition keineswegs das, was nur empfunden werden kann, sondern dasjenige, was sich unmittelbar auf die Sinne in einem Objekt bezieht, das erinnert, imaginiert, begriffen werden kann."[122] Wie wir bei Kant gesehen haben, wird das Sinnliche dort keineswegs *als solches* behandelt, d. h. als etwas, das nur empfunden wird, sondern als das Sinnliche *an einem Objekt,* auf das der Verstand dann zugreifen kann (Rekognition im Begriff). Deleuze will dem Sinnlichen insofern zu seinem Recht verhelfen, als er es radikal von der Rationalität abgetrennt zu behandeln versucht. Hier wird nicht eine integre Instanz als Vermögen (z. B. der Verstand) schon vorausgesetzt, sondern *dem Denken selbst* widerfährt ein Schock, von dem es sich nicht sofort wieder erholt! Wo Kant durch die penible Arbeitsteilung der Vermögen darum bemüht ist, sein Gedankengebäude dem Sinnlichen gegenüber gewissermaßen „shockproof" zu machen, versucht Deleuze das „Sein *des* Sinnlichen" selbst zu denken, also: „Nicht das Gegebene, sondern das, wodurch das Gegebene gegeben ist. Darum ist es in gewisser Weise auch das Unsinnliche."[123] Dieses Sein des Sinnlichen (*sentiendum*) muss aus der Perspektive der Rekognition als etwas radikal Fremdes und „Unsinnliches" erscheinen, weil sie nur dasjenige am Objekt erfasst, was von den anderen Vermögen eingegliedert werden kann. Im Schock wird die Sinnlichkeit hingegen bis an ihre Grenzen getrieben und verlangt nach Überschreitung.

Das Motiv des Schocks, der zum Denken nötigt, findet sich bei Deleuze in Ansätzen bereits in seinem frühen Buch über David Hume (*Empirisme et Subjectivité,* 1953). Hier leitet er seine Überlegungen mit der Behauptung ein, Hume gehe es darum, „*an die Stelle einer Psychologie des Geistes eine Psychologie der Affekte des Geistes zu setzen*."[124] Es handelt sich dabei um denselben Grundgedanken. Anstatt sich eine wie auch immer geartete „Natur des Geistes" (ganz im Sinne des klassischen Bilds des Denkens!) vorzugeben, gilt es zu erklären, wie der Geist durch Erschütterungen („Affekte") erst zu einem Subjekt wird.[125] Was Deleuze an

[122] DW, S. 182.
[123] DW, S. 182 [Herv. i. O.].
[124] H, S. 7 [Herv. i. O.].
[125] Vgl. H, S. 9: Präzisiert kann die Frage also lauten: *Wie wird der Geist Subjekt?* Wie wird die Einbildungskraft zu einem Vermögen? [Herv. i. O.].

Hume interessiert, ist also nicht eine reduktionistische Fundierung des Wissens auf grundlegenden Erfahrungen, sondern die Subjektivierungsprozesse, welche innerhalb dieser Erfahrungen am Werk sind.[126] Dadurch wird auch nachvollziehbar, warum Deleuze dazu tendiert, Humes Assoziationslehre gegen den Vorstellungsatomismus auszuspielen:

> Der Gesichtspunkt des Ursprungs – daß jede Vorstellung auf einen vorgängigen Eindruck zurückgeht und ihn repräsentiert – besitzt sicher nicht den zentralen Stellenwert, den man ihm immer zumessen wollte: Er sagt lediglich etwas über das Herkommen des Geistes und schließt aus, daß Vorstellungen die *Dinge* zu repräsentieren haben, wobei schleierhaft bliebe, wie Dinge und Vorstellungen einander ähneln können sollen. Worauf es eigentlich ankommt, sind die Selbstwahrnehmungen; an ihnen hängt, daß sich der Geist als Subjekt ausbildet. Das Wesentliche, wovon Wohl und Wehe der empiristischen Position abhängt, liegt nicht im Vorstellungsatomismus, sondern in der Assoziationslehre. Vordringlichstes Problem des Empirismus ist nicht das des Ursprungs des Geistes, sondern das der Konstitution des Subjekts.[127]

Es geht nicht darum, von den Vorstellungen zu einfachsten Eindrücken zurück zu gelangen, und sich dann mit Problemen auseinanderzusetzen, wie diese Eindrücke in der Lage sein sollen, Dinge in der Welt zu repräsentieren, obwohl sie diesen doch in keiner Weise ähnlich sein müssen. Auf derlei Fragestellungen und ihre Lösungsstrategien hat sich eine ganze empiristische Tradition gestützt, die bis zur Sinnesdatentheorie eines Ayer oder Russell im 20. Jahrhundert reicht. Deleuze geht hier einen völlig anderen Weg, indem er sich auf die Subjektivierung des Geistes und die Selbstwahrnehmung konzentriert. Dabei ist es interessant zu beobachten, dass er bereits in seiner Frühschrift bei Hume eine entschiedene Kritik an der Repräsentation verorten kann.[128] Die Botschaft ist klar: Wenn man den Geist von einem Repräsentationsverhältnis zu äußeren Gegenständen prädeterminieren lässt, wird „[…] die Philosophie um das Verständnis und den Sinn für das gebracht, was Praxis und Subjekt ausmacht. *Geist ist ja in der Tat nicht Vernunft, sondern vernünftig zu sein ist eine Affektion des Geistes.*“[129] In diesem Zitat kommt noch einmal prägnant zum Ausdruck, dass der Geist nicht schon in (empirisch legitimierbare) Kompetenzen wie Vernunft, Verstand oder Einbildungskraft eingeteilt wird, sondern „vernünftig zu sein“ ist selbst ein Affekt und kann nur in seinen Wirkungen erforscht werden! So sagt Deleuze bezüglich der Einbildungskraft:

---

[126] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus S. 36: Das entscheidende Problem, das Humes Philosophie aufwirft, betrifft nach Deleuze die Subjektwerdung des Geistes. Hume stellt die empiristische Frage nach der Konstitution des Subjekts im Gegebenen: keinesfalls fragt er nach der Konstitution des Gegebenen im Subjekt. Vgl. auch H, S. 18f.

[127] H, S. 22 [Herv. i. O.].

[128] Vgl. H, S. 20: Humes Philosophie ist eine zugespitzte Kritik der Repräsentation. Hume liefert keine Kritik der Assoziationsprinzipien, sondern eine Kritik der Repräsentationen, gerade weil diese die Assoziationsprinzipien nicht präsentieren können.

[129] H, S. 20f. [Herv. v. mir, PW].

„Nichts geschieht *durch*, alles geschieht *in* der Einbildung."[130] Sie ist nicht verantwortlich für unsere Eindrücke, sondern bleibt als tätiges Vermögen ein *Resultat* primärer Affektionen, aus denen „Subjektivität" überhaupt erst als Effekt bestimmbar wird. Unter Einfluss des Schocks ist das Denken ständig gezwungen, sich zu erneuern und nur imstande, konstante Prinzipien auszubilden, indem es das Gegebene *überschreitet*.[131] Dadurch ergibt sich der zweifache Sinn des empirisch Gegebenen: Auf der einen Seite besteht der Geist in nichts anderem, als einem Reservoir an gegebenen Vorstellungen und kann durch keine „Natur" gerechtfertigt werden.[132] Auf der anderen Seite ist eine gewisse Überschreitung ebenfalls gegeben, aber – wie Deleuze betont – „[…] auf ganz andere Weise: als Praxis, als Affektion des Geistes, als *Eindruck der Selbstwahrnehmung* […] Die empirische Subjektivität bildet sich nach Prinzipien, die den Geist affizieren, der Geist verfügt nicht über die Eigenschaften eines vorgängigen Subjekts."[133] Was hat dieser Fokus auf die „Überschreitung" zu bedeuten? Hier macht sich noch einmal der von Deleuze eingeforderte Vorrang der Assoziation gegenüber dem Atomismus bemerkbar: Statt die Erfahrung auf kleinsten, quantifizierbaren Einheiten (z. B. Sinnesdaten) fundieren zu wollen, sollte man die Vorstellungen eher als *stets über sich hinausgehende* auffassen, dadurch, dass sie in der Einbildungskraft mit anderen Vorstellungen *assoziiert* werden. Die Überschreitung der Sinneseindrücke ist damit gegeben und zwar als „Eindruck der Selbstwahrnehmung". Für unsere Zusammenhänge entscheidend: Deleuzes Frühschrift über Hume kann in der Beschreibung der Subjektkonstitution durch das Überschreiten ein *Gründungsmoment von Zeitlichkeit* aufdecken (wobei in der Humeschen „Selbstwahrnehmung" die Kantische Rede von der „Selbstaffektion des inneren Sinns" bereits anklingt). Folgende Passage gibt darüber Aufschluss:

> Betrachten wir zunächst den Bezug zur Zeit. Der in der Erscheinungsweise seiner Perzeptionen erfaßte Geist war im Wesentlichen Sukzession, Zeit. Von einem Subjekt sprechen, heißt jetzt, von einer Dauer, einer Gepflogenheit, einer Gewohnheit, einer Erwartung sprechen. Die Erwartung ist Gewohnheit, die Gewohnheit ist Erwartung: Diese beiden Bestimmungen, der Druck der Vergangenheit und das Drängen (élan) in die Zukunft sind die zwei Aspekte derselben grundlegenden Dynamik im Zentrum der Philosophie Humes.[134]

[130] H, S. 10 [Herv. i. O.].
[131] Vgl. H, S. 17: Worin besteht die Tatsache der Erkenntnis? Im Transzendieren und Überschreiten; ich behaupte mehr als ich weiß, mein Urteil geht über die Vorstellung hinaus. In anderen Worten: *Ich bin ein Subjekt*. [Herv. i. O.].
[132] Vgl. den Verweis Deleuzes auf die berühmte Stelle in Humes *Treatise*, wo der Geist mit einem Theater „ohne Schauplatz" verglichen wird: H, S. 9. Vgl. auch: Hume, David: *Ein Traktat über die menschliche Natur*. 1. Bd. Herausgegeben v. R. Brandt. Übersetzt v. Th. Lipps. Hamburg: Meiner 1989. S. 327f.
[133] H, S. 18f. [Herv. v. mir, PW]
[134] H, S. 112.

Wir haben hier erneut das Spannungsverhältnis zwischen Atomismus und Assoziationslehre vor uns, diesmal aber unter zeitlicher Perspektive. Mit der Vorstellung vom Geist als Sammelbecken einzelner Perzeptionen wird Zeit als Sukzession einzelner Augenblicke gedacht, während unter dem Gesichtspunkt der Subjektwerdung die Zeit als „Dauer", „Gewohnheit" und „Erwartung" in den Blick kommt. Dadurch, dass sich in der Überschreitung bereits ein (wenn auch minimaler) zeitlicher Horizont auftut, innerhalb dessen ich mich an Vergangenes *gewöhne* und etwas in der Zukunft *erwarte*, lässt sich bereits die grundlegende Position in Deleuzes Philosophie allgemein und den Kinobüchern speziell ablesen, wonach eine gewisse Dauer nicht als Summe von Zeitpunkten zu begreifen ist. Bereits die Gegenwart offenbart die „grundlegende Dynamik" zwischen Vergangenheit und Zukunft (Gewohnheit – Erwartung) und kann nicht als isolierter Punkt ohne Ausdehnung betrachtet werden. Es ist kein Zufall, dass gleich im Anschluss an obiges Zitat Bergsons Begriff der *durée* (Dauer) ins Spiel kommt, der sich für das erste Kinobuch (*Das Bewegungs-Bild*) als so zentral erweisen wird: „Man tut den Texten keine Gewalt an, wenn man aus dem Begriffspaar Gewohnheit-Erwartung die meisten Merkmale einer Bergsonschen Dauer, einer Bergsonschen Erinnerung herausliest."[135] So bekommen auch Sätze wie der folgende eine besondere Wendung: „Das Gegebene wird von einer *Bewegung* erfaßt, die über das Gegebene hinausgeht; der Geist wird menschliche Natur."[136] Ist es legitim, die Bewegung an dieser Stelle zu forcieren? Ich behaupte, dass man dem Text gerade „keine Gewalt antut", wenn man die dort beschriebene Überschreitung mit Begriffen wie „Bewegung" und „Dauer" verknüpft (welche sich, wie gezeigt, ebenfalls ausfindig machen lassen) und dadurch im Hume-Buch die deleuzianische Kinophilosophie in Ansätzen schon angelegt sieht. Es scheint sich hier bereits die Notwendigkeit abzuzeichnen, eine Theorie der Erfahrung zeitphilosophisch zu akzentuieren und in entscheidender Weise vom Kino her zu denken. Wenn Jean-Clet Martin gegen Ende seines Aufsatzes davon spricht, dass Deleuze das Kino „zum Laboratorium jeder möglichen Erfahrung machen kann"[137], dann trifft diese scheinbar leichtfertige Bemerkung den Kern dessen, was in meiner Arbeit gezeigt werden soll!

Die Anschlussfähigkeit der frühen Hume-Studie an spätere Werke hat freilich ihre Grenzen. Das hängt vor allem damit zusammen, dass aus strategischen Gründen eine transzendentale

[135] H, S. 112. Vgl. auch BB, S. 13.
[136] H, S. 111 [Herv. v. mir, PW].
[137] Martin, Jean-Clet: „Zur Dramatisierung von Bildern", in: Gente/Weibel: Deleuze und die Künste. Aus dem Französischen von Ronald Voillié. S. 65.

Perspektive bewusst unterbelichtet bleibt.[138] Dort kann Deleuze noch schreiben: „Hier haben wir die tragende, den Empirismus ausmachende Grundlage vor uns: Weil die Natur von ihren Prinzipien her den Geist übersteigt, übersteigt nichts im Geist die menschliche Natur; *nichts ist transzendental*."[139] Dass Deleuze bei dieser Ansicht keineswegs stehen geblieben ist, hat Rölli folgendermaßen herausgearbeitet:

> Auf der einen Seite wird er [Deleuze, Anm. PW] sich ununterbrochen auf Hume und seine Intuition einer radikalen Erfahrung berufen. Ichlose und objektlose Perzeptionen definieren von Rechts wegen die Struktur der Erfahrung. […] Auf der anderen Seite zielt Deleuze auf eine *transzendentale Erfahrung* ab, welche die empiristische Intuition besser zu artikulieren vermag. Während im Hume-Buch die atomistischen Annahmen nur insofern korrigiert werden, als es notwendig ist, im Rahmen der Subjektivierung die empirischen Gegebenheiten assoziativ zu überschreiten, wird Deleuze später den Begriff einer transzendentalen Verbindung entwerfen, der die Bildung des Gegebenen selbst problematisiert. Diese Bildungsprozesse werden sich auf dem – freilich tiefergelegten – Niveau passiver Synthesen der Subjektivierung abspielen.[140]

Dieses „tiefergelegte Niveau" kommt dann vor allem in *Differenz und Wiederholung* zum Tragen, wo Deleuze Hume erneut aufnimmt, um ausgehend von einer passiven Synthese der Gewohnheit ein eigenes Modell dreier Zeitsynthesen zu entwickeln. Zwar spricht Deleuze auch im Hume-Buch bereits von einer „*Synthese des Geistes*"[141] und sogar von einer „Zeitsynthese"[142], allerdings fehlt hier noch die transzendentale Thematisierung des Gegebenen. Das hängt damit zusammen, dass Deleuze erst mit Kant und der Transzendentalphilosophie einen „zeittheoretische[n] ‚Paradigmenwechsel'"[143] einleiten kann, der sich von der klassischen Zeitvorstellung des Empirismus verabschiedet, auf die Hume mit seinem atomistischen Sukzessions-Modell der Zeit noch angewiesen bleibt, auch wenn Deleuze – wie wir gesehen haben – versucht, diesen Anteil so gering wie möglich zu halten. Selbst Bergsons Begriff der Dauer wird im Hume-Buch bloß unter dem Zeichen eines Gewohnheits- und Assoziationsgedächtnisses verhandelt, welches seine Bereicherung durch eine virtuelle Dimension erst in späteren Schriften und mithilfe von ergänzenden Synthesen erfährt. Wie diese Bereicherung am Beispiel der drei Zeitsynthesen in *Differenz und Wiederholung* genau aussieht, werde ich erst im 4. Kapitel meiner Arbeit analysieren, nachdem wir die Erfahrung des Kinos gewissermaßen „durchquert" haben.

---

[138] Die Strategie besteht darin, die „Äußerlichkeit der Relationen", welche ausgehend von den Assoziationsprinzipien bei der Subjektkonstitution postuliert werden muss, gegen die Transzendentalphilosophie in Stellung zu bringen. Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 40-43.
[139] H, S. 12 [Herv. v. mir, PW].
[140] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 36 [Herv. i. O.].
[141] H, S. 111 [Herv. i. O.].
[142] H, S. 112.
[143] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 245.

Worauf es mir hier ankommt, ist jene „Intuition einer radikalen Erfahrung", von der Rölli im obigen Zitat sprach: Der Schock zwingt zum Denken, anstatt dass verschiedene Leistungen eines vorgängigen Subjekts vorausgesetzt werden, die immer schon imstande sind, die Affektionen des Geistes zu verarbeiten. Auf diese Weise kann Deleuze den Empirismus gegen das klassische Bild des Denkens ins Feld führen.[144] Was in der Auseinandersetzung mit Hume (neben der transzendentalen Dimension) noch fehlt, ist die Verknüpfung dieser schockhaften Erfahrung mit einem passenden Bildbegriff. Wichtige Vorarbeiten wurden aber geleistet: Von der Ablehnung des Vorstellungsatomismus und der Repräsentation bis hin zur präindividuellen Stiftung von Zeit und Bewegung im Zuge der Subjektivierungsprozesse. Hinweise darauf, dass sich die Frage nach der Subjektkonstitution auf die Ebene des Bildlichen verlagert, geben etwa Humes Verwendung des Ausdrucks „betrachtender Geist".[145] Im Hume-Buch zitiert Deleuze diesen Ausdruck im Kontext einer Forderung nach der *Exteriorität von Relationen*: Statt Relationen als etwas den Objekten Inhärentes zu begreifen, liegt die Notwendigkeit der Relation „außerhalb", nämlich im betrachtenden (*und sich in der Betrachtung erst bildenden*) Subjekt, begründet.[146] In *Differenz und Wiederholung* nimmt Deleuze diesen Gedanken für seine erste Zeitsynthese wieder auf, indem er ausgehend von Hume die „passive" Betrachtung durch Gewohnheit und Kontraktion erklärt, um sie gegen die aktiven Verstandesleistungen eines im Vorhinein postulierten Subjekts in Stellung zu bringen.[147] Gerade die Kantische Zweiteilung von sinnlicher Rezeptivität und aktiver Synthesis des Verstandes soll damit überwunden werden. Bereits „unterhalb" des Intellekts, aber „oberhalb" der bloßen Empfindungsfähigkeit sind *kontrahierende Betrachtungen* am Werk, welche die Integrität des Subjekts zerstreuen. Von der Betrachtung zum Bild: Was passiert, wenn man all die betrachtenden „larvenhafte[n] Subjekte"[148], all die Perzeptionen, Erschütterungen, Schocks und Affekte, die sich in der Ein*bild*ungskraft formieren und aus denen wir hervorgehen – als *Bilder* denkt? Gelingt es Deleuze nicht gerade dadurch, in den Kinobüchern die Rede vom Subjekt fast gänzlich hinter sich zu lassen? Wo sich andere Schriften an der abendländischen Subjektivität im Sinne des klassischen Bilds des Denkens abarbeiten (müssen), liegt da ein fruchtbarer Neubeginn nicht vielleicht in einem alternativen

[144] Vgl. ebd. S. 42: Die Erfahrung, die nicht mit der Vernunft koextensiv ist, bezeichnet ihren unauflöslich problematischen Kern und verändert somit nachhaltig das rationalistisch geprägte Bild des Denkens.
[145] Hume: Traktat 1. S. 226.
[146] Vgl. H, S. 14f. Für Deleuzes „empiristische" Argumentation zugunsten der Äußerlichkeit von Relationen vgl. auch: Baugh, Bruce: „Deleuze and Empiricism", in: *Journal of the British Society for Phenomenology* 24 (Jänner 1993). S. 17-21.
[147] Vgl. DW, S. 99-110.
[148] DW, S. 110.

Bildverständnis? Zunächst also die dringlichste Frage: Was könnte das für ein neuer Bildbegriff sein und was hat er mit dem Schock zu tun?

Damit sind wir bereits mitten in Deleuzes Kinophilosophie, denn der Schlüssel zu dieser neuen Bildauffassung liegt in der *Temporalisation* des Bildes, also zunächst in der Tatsache, dass wir durch den Film mit einem *sich selbst bewegenden* Bild konfrontiert werden. So heißt es im zweiten Kinobuch, dem *Zeit-Bild*:

> [D]as Kino als industrielle Kunst erreicht eine Eigen- und automatische Bewegung, es macht aus der Bewegung eine unmittelbare Gegebenheit des Bildes. Eine derartige Bewegung ist nicht mehr von einem sie ausführenden beweglichen Körper oder Gegenstand abhängig, aber genausowenig von einem Geist, der sie wiederherstellte. Vielmehr haben wir es mit dem in sich beweglichen und sich selbst bewegenden Bild zu tun.[149]

Dadurch, dass die Bewegung hier unabhängig von einer „ausführenden" Instanz in Erscheinung tritt und auch nicht auf einen Geist angewiesen ist, der sie „wiederherstellt", widersetzt sich das Bild von vornherein dem repräsentationslogischen Modell der Rekognition. Aber warum kommt diesbezüglich gerade dem Kino eine solch bedeutsame Rolle zu und nicht etwa der Malerei? Muss nicht vielmehr allen künstlerischen Bildern eine gewisse Bewegung zugesprochen werden? (Wir würden doch auch sagen, dass sich z. B. in El Grecos Gemälden „etwas bewegt"…) Deleuzes Antwort:

> Dennoch sind gemalte Bilder in sich unbeweglich, so daß sie des Geistes bedürfen, der die Bewegung veranlaßt. Dagegen bleiben die choreographischen und theatralischen Bilder an einen beweglichen Körper gebunden. Erst wenn die Bewegung automatisch wird, kommt das künstlerische Wesen des Bildes zur Erscheinung; es besteht darin, *einen Schock im Denken entstehen zu lassen, Vibrationen auf die Gehirnrinde zu übertragen, unmittelbar das Gehirn und das Nervensystem zu beeinflussen*.[150]

Damit wird das Kino zu einem Paradebeispiel des Schocks, der zum Denken nötigt.[151] Der Schock besteht darin, dass das filmische Bild *selbst* die Bewegung veranlasst und nicht ein beweglicher Körper, oder jener Geist, welcher die Bewegung durch eine aktive Synthese erst erzeugen müsste. Es handelt sich um eine „automatische", bereits synthetisierte Bewegung, die uns ohne Umwege „unmittelbar ins Gehirn" fährt. Diese Schockwirkung hat nichts mit dem zu tun, was im Bild konkret dargestellt wird, sondern liegt einzig am Automatisch-Werden der Bewegung. Man kann sich das vielleicht verdeutlichen, wenn man sich an seine ersten Filmerfahrungen zurückerinnert und die traumatischen Wirkungen, die sie auslösen

[149] ZB, S. 205.
[150] ZB, S. 205 [Herv. i. O.].
[151] Vgl. ZB, S. 206: Als ob uns das Kino sagen würde: mit mir, dem Bewegungs-Bild, können Sie dem Schock nicht entkommen, der in Ihnen den Denker erwachen läßt.

konnten. Oder man denkt an die berühmten Anekdoten aus der Frühgeschichte des Kinos, in denen ein auf die Kamera zurasender Zug für Panik im Publikum sorgte.[152] Damit ist wohl am ehesten benannt, was Deleuze mit der „Schockwirkung des Kinos" im Sinn hat – nämlich weniger konkrete Bildinhalte (auch diese können „schockieren", wenn auch auf andere Weise), sondern die *Tatsache einer autonomen und automatischen Bewegung*.

Wir haben es hier mit einer völlig neuen Bildauffassung zu tun, die das „Bild des Denkens", wie es im ersten Kapitel dargestellt wurde, radikal umzudeuten beginnt. Die kurze Passage aus dem *Zeit-Bild* gibt Aufschluss darüber, wie die automatische Bewegung die Repräsentation mit einem Schlag wirkungsvoll infrage stellen kann: Sie wirkt wie ein „*Erkenntnisschock*"[153] für die Vermögen, die ab sofort in ihrer Überschreitung gedacht werden müssen und nicht mehr im Dienste von Rekognition und Gemeinsinn stehen. Was ist das aber für ein neues Bild des Denkens, das sich jetzt mit dem Kino aufdrängt? Und wie kann man die Koppelung der Begriffe „Bild" und „Bewegung" genau verstehen? Entlang dieser Fragen werde ich in den folgenden Abschnitten dieses Kapitels die Grundideen von Deleuzes erstem Kinobuch – dem *Bewegungs-Bild* – erläutern.

3.2 Das *Bewegungs-Bild*

3.2.1 Vorbemerkungen

Bevor wir uns exakter mit dem Bewegungsbegriff des ersten Kinobuches befassen, der bisher eher rudimentär motiviert wurde, will ich ein paar grundsätzliche Bemerkungen zu Deleuzes Kinophilosophie voranstellen, die mich bei meiner Untersuchung leiten sollen. Die Tatsache, dass wir uns bereits mitten in einer zeit- und bildtheoretischen Fragestellung befinden, ist dabei hilfreich, gleich am Anfang mit einigen Missverständnissen aufzuräumen.

Zunächst kann gar nicht oft genug betont werden, dass es sich bei Deleuzes Kinobüchern um *keine Filmästhetik* handelt.[154] Vielmehr erweist sich die Frage nach einer „deleuzianischen Ästhetik" als Falle, wie es Raymond Bellour nahelegt:

---

[152] Dies geschah angeblich bei der ersten Vorführung des Films *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) der Brüder Lumière in Paris. Bei dieser Geschichte handelt es sich aber vermutlich um moderne Legendenbildung. Vgl. Karasek, Hellmuth: „Lokomotive der Gefühle", in: *Der Spiegel*, 26. Dezember 1994. S. 152.

[153] ZB, S. 206 [Herv. i. O.].

[154] Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 79: Deleuze verweigert sich einer *Ästhetik* oder *Theorie des Films*. Äußerungen über den Film als Kunstform fehlen. [Herv. i. O.] Vgl. auch: Rodowick, D. N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham/London: Duke University Press 1997. S. 173.

Denn eine Ästhetik zu postulieren, so sehr ihre Idee selber auch neu gestaltet sein mag, bedeutet eine Ordnung zu unterstellen, auf die man sie bezieht; und diese Ordnung gehört zwangsläufig zur Philosophie, also zu etwas, das mit ihrem *alten Bild* zusammenhängt. Darin liegt das ganze vielleicht unhaltbare Paradox des Denkens von Deleuze: An der Philosophie festhalten, an der Philosophie als solche und für alle Zeiten; und ihr von Grund auf alles nehmen, was aus ihr etwas anderes als eine Kunst machen würde.[155]

Egal wie man eine ästhetische Theorie auch zu akzentuieren versucht, der springende Punkt ist, dass man dadurch nie dem „alten Bild" der Philosophie (d. h. dem klassischen Bild des Denkens) entgehen kann. Darin offenbart sich die ganze Unnachgiebigkeit des Deleuzeschen Ansatzes: Sich mit einem Schlag davon frei zu machen, wie die Philosophie vor theoretischem Hintergrund „über Kunst urteilt", oder gar „auf Kunst angewendet" wird, weil dies immer einem Domestizierungsversuch gleichkommt. Statt sich an einer präetablierten gedanklichen Ordnung auszurichten, will Deleuze sich ganz dem Schock des Kinos aussetzen – dem Schock, der radikal von „außerhalb" der Philosophie hereinbricht und für den es kein Rezept gibt, damit umzugehen. Das „vielleicht unhaltbare Paradox" (Bellour), an dem das deleuzianische Denken jederzeit zu zerspringen droht, liegt darin, dass Deleuze trotz allem an der Philosophie (als Disziplin) festhält. Deleuze beschäftigt sich also insofern mit dem Kino, als es um die Möglichkeit geht, wie Philosophie künftig zu betreiben ist.[156] Dass in den Kinobüchern nicht einfach Filme analysiert werden, sondern jede Form von philosophischer Systematik selbst auf dem Spiel steht, zeigt sich in den wuchernden Begriffsschöpfungen und der Unsicherheit, wo diese Bücher eigentlich einzuordnen sind. So erhärtet sich der Verdacht, dass hier mit bizarr anmutenden Begriffen und Kategorisierungen – die Deleuze so unterschiedlichen Autoren wie Henri Bergson oder Charles Sanders Peirce entlehnt – *Systematizität bloß simuliert* werden soll. Mirjam Schaub schreibt zu dieser Frage:

Die Systematizität wird dabei nicht aufgegeben, wohl aber als *heuristische Fiktion* begriffen bzw. als suggestiver Effekt einer Begriffsschöpfung verstanden, die sich nicht auf das Allgemeine und Reguläre, sondern auf *das Außergewöhnliche und Singuläre gründet*. […] Auch in Gestalt des Kinos steht jederzeit die Philosophie selbst auf dem Spiel, der Wahrheitsanspruch der klassischen Systeme (Kant, Hegel) ebenso wie der Verzicht auf einen solchen Anspruch zugunsten einer Entdeckung der Singularität als philosophischem Problem, wie es sich die Philosophie im 20. Jahrhundert stellt. Deleuze […] schreibt in den Kinobüchern *die Geschichte seines eigenen Denkens* neu.[157]

Dies trifft sich mit der entscheidenden Bedeutung, die ich in meiner Arbeit den Kinobüchern innerhalb von Deleuzes Werk zuschreiben möchte. Was Schaub in diesen sehr gedrängten

[155] Bellour: Bild des Denkens. S. 18 [Herv. v. mir, PW].
[156] Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 80f.
[157] Ebd. S. 81 [Herv. i. O.].

Zeilen andeutet, ist die Tatsache, dass sich für Deleuze ein möglicher Ausweg aus der Sackgasse, in die sich die großen philosophischen Systementwürfe im 20. Jahrhundert hineinmanövriert haben, gerade durch das Kino bietet. In den Kinobüchern wird das repräsentationslogische Bild des Denkens verlassen und durch einen neuen *beweglichen* Bildbegriff ersetzt, der erst eine Perspektive auf die Immanenzebene eröffnet, mit deren Hilfe Deleuze sich Klarheit über seine eigene begriffliche Praxis verschafft. Deswegen kann Schaub in obigem Zitat sagen, dass Deleuze in den Kinobüchern die „Geschichte seines eigenen Denkens neu schreibt", wobei die später zusammen mit Guattari ausbuchstabierte Konzeption von Begriffen als *Singularitäten* bereits anklingt.[158] Die These meiner Arbeit lautet, dass diese „Neuschreibung" mit dem Wandel des Bildbegriffs zu tun hat: Eine neue Praxis der Bilder, die eine damit korrespondierende Praxis der Begriffe ankündigt. Dadurch eröffnet sich auch ein neuer Blick auf die Philosophiegeschichte: Wie zu Beginn des ersten Kapitels erwähnt, hat Deleuze das Philosophieren mit der Porträtmalerei verglichen.[159] Vielleicht muss diese Perspektive gerade um eine „*kinematographische* Auffassung der Geschichte der Philosophie"[160] erweitert werden, wie sie Jean-Clet Martin bei Deleuze verorten kann und zu der das selbstbewegte Kinobild den Anstoß gibt. In der Tat scheint Deleuze in den Kinobüchern „die Realgeschichte des Films als künstlerischer *Aufführungsort* einer philosophischen Ideengeschichte [zu dienen]"[161]. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Deleuze dezidiert *keine* Filmgeschichte schreibt (wie es das Vorwort zum *Bewegungs-Bild* gleich programmatisch verkündet[162]) und dies, obwohl es fundierte Auseinandersetzungen mit einzelnen Regisseuren, Stilen, Montageschulen etc. gibt. Deleuze nimmt stattdessen das historische, filmische Material, um damit die Philosophiegeschichte wirkungsvoll umschreiben zu können.[163] Ständig wird es um diese Wechselbeziehungen zwischen kinematographischen Bildern und den ihnen immanent zu artikulierenden philosophischen Problemen gehen.

Für Deleuze produziert das Kino ein eigenes, dynamisiertes „Bild des Denkens", durch das sich Fragen der Philosophie bezüglich Zeit und Bewegung erneut stellen: „Among aesthetic practices, Deleuze argues, cinema concretely produces a corresponding image of thought, a visual and acoustic rendering of thought in relation to time and movement. At the outset, time

[158] Vgl. WP, S. 26f.
[159] Vgl. S. 10 dieser Arbeit.
[160] Martin: Dramatisierung. S. 55 [Herv. v. mir, PW].
[161] Schaub: Deleuze im Kino. S. 78 [Herv. i. O.].
[162] Vgl. BB, S. 11.
[163] So spricht Bellour von einem „[…] Wille[n], ausgehend von der Geschichte des Kinos, eine Geschichte der Philosophie zu schreiben." (Bellour: Denken, erzählen. S. 52).

is the focus of both of Deleuze's cinema books."[164] Dadurch, dass – wie Rodowick hier betont – die Zeit von Anfang an im Fokus der Auseinandersetzung mit dem Kino steht, offenbart sich im Bild des Denkens die Verschränkung von Zeit- und Filmphilosophie. Wie wir sehen werden, gibt es für Deleuze genau genommen zwei solche Bilder – das Bewegungs-Bild und das Zeit-Bild – die für zwei unterschiedliche Arten stehen, das Denken im Verhältnis von Zeit und Bewegung zu bestimmen: Im ersten kommt die Zeit nur *indirekt* über die Bewegung in den Blick, im zweiten dann *direkt* und unabhängig von der Bewegung. Indem sich die Zeit in das Bild des Denkens einschreibt, beerbt sie die klassische Systemphilosophie und das Modell der Rekognition, von dem sie geprägt war. Deleuze sieht im Kino die Chance, auf der Ebene der Bewegung einen klassischen Wahrheitsdiskurs wieder auf zu nehmen und fragt danach, was die im Film gegebene Möglichkeit, *abweichende* Bewegungen zu zeigen, für den Anspruch philosophischer Wahrheiten bedeutet. Wenn die Bewegung ihre Homogenität und Selbstverständlichkeit verliert – und genau dies passiert im Nachkriegskino, wie wir bald sehen werden – kommt die Zeit in all ihren spaltenden, fälschenden und inhomogenen Dimensionen zur Geltung und kann nicht mehr durch die Bewegung geregelt oder vermittelt werden. Auch an diesem Punkt spielt Kant für Deleuze eine entscheidende Rolle: „Eine Zeit, die aus den Fugen gerät, genau in dem Moment, da sie als Schema des inneren Sinns *in ihrem konkreten Vollzug* in den Blick kommt, begründet bereits innerhalb des kantischen Werkes jenen Zusammenschluß aus klassischer und moderner Philosophie, für den sich Deleuze auch im Kino interessiert."[165] Die Vollzugsdimension der Zeit, welche wir im vorigen Kapitel bereits im Kontext des Schematismus und des transzendentalen Bewusstseins kennen gelernt haben, ist genau an jenem Übergang zwischen klassischer und moderner Philosophie angesiedelt, an dem sich die „Zweideutigkeit des Kantischen Denkens" äußert. Deleuze versucht, die Zeit, die Kant im Schematismus unter einem speziellen kategorialen Aspekt auch als „Schema der Wirklichkeit"[166] ins Spiel bringt, welches „das Dasein in einer bestimmten Zeit"[167] bildet – sozusagen *mit* Kant *gegen* Kant – radikal aus den Angeln zu heben.[168] Dabei arbeitet die Zeit nicht mehr als vermittelnde Instanz dem Modell der Rekognition zu, sondern zersetzt die Wirklichkeit im selben Moment, da sie sich in ihrem Vollzug mitberücksichtigen will. Es ist nicht mehr dasselbe Objekt, das gehört, gesehen, begriffen wird, sondern gerade das Kino lässt uns erleben, wie z. B. die Ordnungen des

[164] Rodowick: Time Machine. S. 6.
[165] Schaub: Deleuze im Kino. S. 82 [Herv. i. O.].
[166] KrV, B184/A145.
[167] KrV, B184/A145.
[168] Vgl. KP, S. 7f.

Sichtbaren und des Hörbaren radikal auseinanderklaffen können! (Die Filme von Jean-Luc Godard sind dafür exemplarisch.)

Die Tatsache, dass im Kino diese paradoxale Zeitlichkeit direkt „zur Darstellung" gelangt (als eine Art performativer Selbstwiderspruch, der jede Darstellung immer schon fälscht), wirft ein völlig neues Licht auf klassische Anforderungen wie „Konsistenz", „Systematizität" etc., die man für gewöhnlich an philosophische Theorien richtet. Deswegen will ich hier zusammen mit Schaub die These vertreten, dass Deleuze speziell in den Kinobüchern zu einer Praxis des Philosophierens findet, in der „[d]ie Art der Darstellung, der Stil selbst […] mit zur Beweisführung [gehört]"[169] und die ein „Bekenntnis zur Singularität am Grunde jeder Systematizität"[170] impliziert. Dadurch, dass wir es im Kino mit *beweglichen* bzw. *zeitlich aufgeladenen* Bildern zu tun haben, sind diese immer schon *performativ*, anstatt Gefahr zu laufen, in ein Repräsentationsverhältnis eingefroren zu werden. So kann Deleuze der Singularität eines Problems, der sinnlichen Gewalt eines Schocks, der Heterogenität von Elementen zu ihrem Recht verhelfen. Der Anspruch auf begriffliche Objektivität wird dabei nicht abgeschafft, sondern eher als Effekt konkreter singulärer Schöpfungen aufgedeckt, die nicht unabhängig von ihrem zeitlichen Vollzug bzw. ihrer medialen Darstellung gedacht werden können. Deleuze schreibt also eigentlich *Science Fiction*[171] – auf der einen Seite streng *wissenschaftlich* argumentierend und technisch über die „Apparatur" des Kinos bestens informiert, auf der anderen Seite aber *fiktive* Begriffe schaffend, um so ins Erzählen und Fabulieren zu kommen – handelt es sich dabei nicht um eine „Philosophie der Zukunft", wie sie uns Nietzsche prophezeit hat?

Auf jeden Fall sollten uns diese skizzenhaften, einleitenden Bemerkungen auf das vorbereiten, was uns mit den Kinobüchern erwartet und was dabei alles auf dem Spiel steht.

3.2.2 Bewegung und Dauer (Bergson)

Wie äußert sich also die oben angesprochene Verschränkung von kinematographischen Bildern und philosophischen Problemen konkret im *Bewegungs-Bild*? Für Deleuze bietet die technische Erfindung des Kinos die Antwort auf eine Krise der Philosophie, nämlich auf die

[169] Schaub: Deleuze im Kino. S. 82.
[170] Ebd. Vgl. auch Bellour: Denken, erzählen. S. 54: Man muß daher eingestehen, daß die scheinbare Objektivität der begrifflichen Systematizität aus der Singularität hervorgeht, daß sie mithin nichts anderes als das Geltendmachen einer reinen Singularität ist.
[171] Vgl. DW, S. 13f.

Frage, ob die Bewegung etwas materiell Ausgedehntes oder etwas geistig Innerliches sei, wie sie sich im ausgehenden 19. Jahrhundert stellte.[172] Dabei bezieht er sich wesentlich auf einen Gedanken Henri Bergsons, der in *Materie und Gedächtnis* (*Matière et Mémoire*, 1896) einen Bewegungsbegriff bereitstellt, den Deleuze auf erstaunliche Weise für das Kino nutzbar macht. Worin besteht dieser Gedanke?

Bergsons Gedanke besteht, kurz gesagt, darin: Eine Bewegung kann nicht anhand von unbeweglichen Einschnitten rekonstruiert werden, sie ist immer mehr, als die Summe ihrer Teile. Dieser Gedanke, den Bergson später auch als „ursprüngliche Intuition" oder als „Intuition der Dauer" bezeichnet hat, zieht sich wie ein roter Faden durch seine Philosophie.[173] Der Begriff der Dauer (*durée*), auf den Bergson dabei abzielt, manifestiert sich in seinem ersten Hauptwerk *Zeit und Freiheit* (*Les données immédiates de la conscience*, 1889) darin, dass die Dauer einer Bewegung in einem Gegensatz zu dem Raum betrachtet werden muss, den sie durchläuft.[174] Wo der kontinuierliche und homogene Raum als prinzipiell unendlich teilbar gilt, haftet der Einheit einer Bewegung etwas wesentlich Diskontinuierliches und Unausgedehntes an: Sie muss durch eine psychische Synthese vollzogen werden, ohne sie auf einzelne Punkte im Raum reduzieren zu können. Dies wird von Bergson als „wirkliche Dauer" bezeichnet und sein berühmtes Beispiel ist das einer Melodie, deren Töne sich wechselweise durchdringen, anstatt dass sie isoliert voneinander gehört, das Ganze der Melodie angemessen ausdrücken könnten.[175] Dieser Gedanke findet sich nun bei Deleuze im *Bewegungs-Bild* als so genannte „erste These zur Bewegung" folgendermaßen reformuliert:

Nach dieser ersten These geht die Bewegung mit dem Raum, den sie durchläuft, keine Verbindung ein. Der durchlaufene Raum ist vergangen, die Bewegung ist gegenwärtig, sie ist der Akt des Durchlaufens. Der durchlaufene Raum ist teilbar, sogar unendlich teilbar, wohingegen die Bewegung unteilbar ist oder sich nicht teilen läßt, ohne sich bei der Teilung in ihrer Beschaffenheit zu ändern. Was bereits eine komplexere Idee

[172] Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 89.
[173] Vgl. Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. *Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Mit einer Einleitung von Erik Oger. Übers. von Julius Frankenberger. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1991. S. XI.
[174] Vgl. Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit*. Mit einem Nachwort „Anmerkungen zu Henri Bergson" von Konstantinos P. Romanòs. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1994. S. 84ff.
[175] Vgl. ebd. S. 78: Der Beweis dafür ist, daß, wenn wir den Takt unterbrechen, indem wir einen Ton der Melodie über Gebühr aushalten, nicht die übertriebene Länge als solche, sondern die qualitative Veränderung, die damit dem Ganzen des musikalischen Satzes widerfährt, uns unser Versehen bemerkbar macht. Die Sukzession läßt sich also ohne die Wohlunterschiedenheit und wie eine gegenseitige Durchdringung, eine Solidarität, eine intime Organisation von Elementen begreifen, deren jedes das Ganze vertritt und von diesem nur durch ein abstraktionsfähiges Denken zu unterscheiden und isolieren ist. *Eine solche Vorstellung von der Dauer würde sich ohne allen Zweifel ein Wesen machen, das zugleich identisch und veränderlich wäre und dem die Idee des Raumes gänzlich mangelte*. [Herv. v. mir, PW].

voraussetzt: die durchlaufenen Räume gehören alle zu dem einen homogenen Raum, während die Bewegungen heterogen sind und nicht aufeinander zurückgeführt werden können.[176]

Es handelt sich hier um denselben Grundgedanken der *durée*. Die reale Bewegung muss im Gegensatz zu dem Raum, den sie durchläuft, als unteilbarer, qualitativer, diskreter Akt begriffen werden, der sich – wie bei Bergson – gerade empfindlich gegenüber seiner Teilung verhält. Wenn wir, um beim obigen Beispiel zu bleiben, eine Melodie teilen, dann verändern wir damit ihr Wesen entscheidend, weil die Einheit der musikalischen Phrase, wie sie uns als spezielle Abfolge von Tönen nur auf diese Weise „ins Ohr geht", nicht mehr gegeben ist.[177] Die Dauer bekommt dadurch *dividuellen*[178] Charakter, das heißt, dass die Teilung eines Ganzen nur um den Preis der Veränderung seines Wesens zu haben ist. Denkt man die Bewegung weiterhin als sukzessive Zusammensetzung unbewegter Einschnitte, dann landet man bei den berühmten eleatischen Paradoxien (wie dem von Achilles und der Schildkröte), die Bergson mehrmals anführt.[179] Was Bergson in seinem Buch *Schöpferische Evolution* (*L'Evolution créatrice*, 1907) dann herausarbeitet, ist die Tatsache, dass derartige Versuche von dem Bestreben der klassischen Philosophie motiviert sind, die Bewegung auf privilegierte Instanzen (ewige Formen oder Ideen) zurückzuführen.[180] Wie der antiken liegt auch der modernen Wissenschaft noch dieser Glaube zugrunde, selbst wenn hier die *privilegierten* Momente von *beliebigen* Momenten abgelöst werden.[181] Beiden Erklärungsversuchen attestiert Bergson nun eine „kinematographische[n] Methode"[182], die unfähig sein soll, der wirklichen Bewegung gerecht zu werden. Denn ist es nicht auch im Kino so, dass auf der Leinwand die Bewegung aus unbeweglichen Einschnitten – nämlich etwa 24 Einzelbildern pro Sekunde – konstruiert wird? Was der Kinematograph tut, ist etwas, das Bergson jener

[176] BB, S. 13.
[177] Vgl. Bergson: Zeit und Freiheit. S. 81: Es muß also zugegeben werden, daß die Töne untereinander eine Komposition eingegangen sind und nicht durch ihre Quantität als solche wirkten, sondern durch die Qualität, die ihre Quantität aufwies, d.h. durch die rhythmische Organisation ihres Ganzen.
[178] Vgl. BB, S. 30.
[179] Vgl. Bergson: Zeit und Freiheit. S. 86: [D]as Intervall, das zwei Punkte auseinanderhält, ist unbegrenzt teilbar, und wenn die Bewegung aus Teilen bestünde, wie das Intervall selbst, so würde das Intervall nie überschritten werden. Die Wahrheit ist aber die, daß jeder Schritt Achills ein einfacher, unteilbarer Akt ist, und daß nach einer gegebenen Zahl dieser Akte Achill die Schildkröte überholt haben wird. Vgl. auch Bergson, Henri: *Schöpferische Evolution*. Neu aus dem Französischen übersetzt von Margarethe Drewsen. Mit einer Einleitung von Rémi Brague. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2013. S. 348-355.
[180] Vgl. Bergson: Evolution. S. 372f.: Die Formen oder Ideen eines Platon oder Aristoteles entsprechen privilegierten Momenten der Geschichte der Dinge […] Man hält also das Endziel oder den Höhepunkt (τέλος, ἀκμή) fest, man erhebt ihn zu einem wesentlichen Moment, und dieser Moment […] genügt auch der Wissenschaft, um ihn zu charakterisieren.
[181] Vgl. ebd. S. 371f.
[182] Ebd. S. 371.

gewöhnlichen, wissenschaftlich motivierten Erkenntnis generell zuschreibt, welche für die wirkliche Dauer keinen Platz hat:

> Wir halten quasi momenthafte Anblicke der vorbeiziehenden Realität fest und, da sie für diese Realität charakteristisch sind, genügt es uns, sie über ein abstraktes, gleichförmiges, unsichtbares Werden zu stülpen, das sich auf dem Grund des Erkenntnisapparates vollzieht, um das, was an jenem Werden selbst charakteristisch ist, zu imitieren. Wahrnehmung, intellektuelle Auffassung und Sprache pflegen im allgemeinen so vorzugehen. Ob es sich darum handelt, das Werden zu denken oder es auszudrücken oder es selbst wahrzunehmen, wir machen kaum je etwas anderes, als eine Art inneren Kinematographen in Gang zu setzen. Man würde also alles Vorangegangene zusammenfassen, wenn man sagte, daß der *Mechanismus unseres gewohnten Denkens kinematographischer Natur ist*.[183]

Liest man diese Stelle im letzten Kapitel von *Schöpferische Evolution*, so kommt man zu der Auffassung, dass Bergson das Kino deswegen negativ einschätzt, weil er darin jenen Mechanismus des Denkens und Wahrnehmens verwirklicht sieht, welcher die Dauer auf ihre sukzessiven Momente reduziert.

Deleuzes genialer Schachzug ist jetzt der, sich auf den Standpunkt zu stellen, dass sich die von Bergson eingeforderte wirkliche Bewegung gerade im Kino realisiert! Diese technische Erfindung wirkte für Bergson vielleicht noch „zu neu", um ihn erkennen zu lassen, dass sich dort all das zeigt, wovon die eigene Theorie immer schon spricht. Unter Umständen war Bergson – immerhin ein Zeitgenosse der Brüder Lumière! – für den Schock des Kinos noch nicht bereit, weil er die konkrete Kinoerfahrung mit ihren technischen Voraussetzungen verwechselte. Im *Bewegungs-Bild* stellt Deleuze deswegen gezielt die Frage: „Darf man von der Künstlichkeit der Mittel auf die Künstlichkeit des Ergebnisses schließen?"[184] Wo Bergson das Kino mit einer „uralte[n] Illusion"[185] in Verbindung bringt, welche eine falsche Bewegung aus unbeweglichen Schnitten konstruiert, und der Wissenschaft und Metaphysik immer schon aufgesessen sind, hält Deleuze entgegen: „[D]er Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild. Sicher liefert er auch einen Schnitt, aber einen beweglichen, keinen unbeweglichen Schnitt plus abstrakte Bewegung."[186] Der Unterschied zwischen Bergson und Deleuze liegt also darin, dass Bergson die Bewegung der Bilder „im Apparat"[187] verortet (und sie dadurch als „falsch", d.h. als unbewegte Einzelbilder auf dem Zelluloidstreifen deklassieren kann), während sie für

[183] Ebd. S. 346 [Herv. i. O.].
[184] BB, S. 14.
[185] BB, S. 14. Dazu muss bemerkt werden, dass der von Deleuze in diesem Zusammenhang häufig gebrauchte Ausdruck „kinematographische Illusion" bei Bergson selbst nicht auftaucht! [Anm. PW].
[186] BB, S. 15.
[187] Bergson: Evolution. S. 345.

Deleuze *als Projektion auf die Leinwand tatsächlich stattfindet*. Wir sehen also: Künstlichkeit der Mittel, aber die „unmittelbare Bewegung" als Ergebnis!

Nun wird auch klar, warum Deleuze bereits in seiner Auseinandersetzung mit Hume von einer „bergsonschen Dauer" sprechen konnte. Der Vorrang der sich in der Bewegung immer schon überschreitenden *Assoziationen* gegenüber einem sich sukzessiv aneinanderreihenden *Vorstellungsatomismus* äußert sich am Ort des Kinos gerade darin, dass die Filmbewegung nicht als Summe ihrer Einzelbilder verstanden wird, sondern als irreduzibles, unmittelbar bewegtes Bild, und zwar weil dies – wie wir an der Schockwirkung des Kinos ablesen konnten – der Filmerfahrung viel eher gerecht wird.

Ohne Deleuzes geniale Idee, den zentralen Gedanken Bergsons gegen dessen eigene Intuition auf das Kino zu beziehen, hier desavouieren zu wollen, muss gesagt werden, dass Bergsons Einschätzung des Kinos keineswegs so einseitig ausgefallen ist, wie es uns das Ende von *Schöpferische Evolution* vermuten lässt. In einem Interview aus dem Jahre 1914 findet sich etwa der interessante Satz: „Ich bin vor einigen Jahren in den Kinematographen gegangen. Ich habe ihn in seinen Anfängen gesehen. Es ist evident, daß diese Erfindung, als Ergänzung zur Photographie der Momentaufnahme, dem Philosophen neue Ideen eingeben kann."[188] Sätze wie diese und die Tatsache, dass sich Deleuze in seiner Berufung auf Bergson oft große Freiheiten erlaubt, lassen etwa Guy Fihman die Originalität, mit der Deleuze Bergsons Entwurf einer neuen Metaphysik im Sinne der realen Dauer auf das Kino umlegt, deutlich relativieren.[189] Obwohl man Deleuzes Vorgehen hier sicher kritisieren kann, und sich Bergsons Verhältnis zum Kino womöglich affirmativer gestaltet, als angenommen (schließlich billigt er dem Kino das Potenzial zu, den Philosophen auf „neue Ideen" zu bringen!), nimmt das dem Deleuzeschen Argument nichts von seiner Schärfe und Kreativität. Wo Bergson in *Materie und Gedächtnis* das Kino mit keinem Wort erwähnt, interpretiert Deleuze – wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden – die gesamte Abhandlung als eine

[188] Zitiert nach: Fihman, Guy: „Bergson, Deleuze und das Kino", in: Fahle/Engell: Der Film bei Deleuze. Übersetzt von Heiko Pollmeier. S. 76.

[189] Vgl. ebd. S. 79: Es scheint mir, daß Gilles Deleuze sich bemüht, diesen leeren Platz [einer Ästhetik Bergsons, Anm. PW] mit einem Schlag zu besetzen, indem er eine Ästhetik des Kinos herstellt, die sich ganz „Bergsonianisch" gibt und so weit geht, nicht mehr dem Mechanismus, sondern der kinematographischen Kunst anrechnen zu können, was Bergson seiner Metaphysik vorbehielt. Ein solches Unternehmen gelingt nicht ohne zahlreiche und vielfältige Schwierigkeiten, deren Spuren im Text von Deleuze im Überfluß vorhanden sind. [Worauf es mir hier ankommt, ist weniger der strittige Begriff „Ästhetik", den Fihman hier verwendet, als seine mit Sicherheit berechtigte Kritik an Deleuzes Bergson-Rezeption, Anm. PW].

„Naturgeschichte“[190] des filmischen Bildes schlechthin. Eine Geste, die an Radikalität ihresgleichen sucht![191]

Wenn wir also Deleuzes Nutzbarmachung der Bergsonschen Dauer für das Kino vorerst akzeptieren, führt das auch zu einer Neubewertung der von Bergson getroffenen (und oben bereits angedeuteten) Unterscheidung zwischen den beiden Arten, wie antike und moderne Wissenschaften jeweils die Bewegung aus Momenten rekonstruieren. In der so genannten „zweiten These“ zur Bewegung, identifiziert Deleuze den Film genau mit der Bewegung, wie sie von der modernen Wissenschaft als Funktion eines *beliebigen* Moments reproduziert wird.[192] Wo man in der Antike – wie wir gesehen haben – die Bewegung aus *privilegierten Instanzen* oder *Posen* ableitet (die Ideen Platons), stellt sich mit der neuzeitlichen Wissenschaft die Vorstellung ein, die Bewegung auf jeden beliebigen Moment zu beziehen, indem die Zeit als „*unabhängige Variable*“[193] gefasst wird. Als Beispiele lassen sich Descartes‘ Entwicklung der analytischen Geometrie anführen, in der die Gleichung den Verlauf einer Kurve nicht durch einzeln hervorgehobene Punkte, sondern in jedem beliebigen Punkt angibt, oder die von Leibniz und Newton ausgearbeitete Infinitesimalrechnung, wo die „unendlich kleinen Größen“ gar nicht positiv vorhanden sind, sondern an die man sich nur kontinuierlich annähern kann.[194] Für Bergson liegen beide Vorgehensweisen eng beieinander, wobei er beklagt, dass die wissenschaftliche Betrachtungsweise (die antike ebenso wie die moderne) zwangsläufig reale Dauer auf unbewegliche Einschnitte zu reduzieren versucht, weil sie vom Ganzen der Realität als etwas in der Ewigkeit „Gegebenes“ ausgeht.[195] Aus der Not Bergsons macht Deleuze eine Tugend: „Wenn man die Bewegung auf beliebige Momente bezieht, muß man dazu fähig sein, die Hervorbringung des Neuen zu denken, das heißt des Herausgehobenen und Singulären, in welchem Moment auch immer.“[196] Für Deleuze markiert die Bezugnahme auf den „beliebigen Moment“ (*instant quelconque*) einen derartig neuen Schritt, dass dieser nicht mehr unter dem Vorzeichen einer alten Metaphysik verhandelt

[190] Vgl. U, S. 70-73. Hier bezeichnet Deleuze sein Unternehmen als „Naturgeschichte“ des Films, um sie gegenüber einer herkömmlichen „Filmgeschichte“ abzugrenzen. Vgl. auch Bellour: Denken, erzählen. S. 49.
[191] So zählt etwa auch Rodowick die Verbindung von *Materie und Gedächtnis* mit dem Kino zu den „most original aspects of Deleuze’s film theory“. Rodowick: Time Machine. S. 19.
[192] Vgl. BB, S. 16ff.
[193] Bergson: Evolution. S. 379 [Herv. i. O.].
[194] Vgl. Bergson: Evolution. S. 377. Vgl. auch: BB, S. 17.
[195] Vgl. Bergson: Evolution. S. 398: [D]ie Ähnlichkeiten dieser neuen Metaphysik mit jener der Antike rühren daher, daß die eine wie die andere, jene über dem Sinnlichen und diese im Inneren des Sinnlichen selbst, eine einheitliche und vollständige WISSENSCHAFT als bereits gänzlich abgeschlossen annehmen, mit der all das zusammenfiele, was das Sinnliche an Realität enthält. *Für die eine wie für die andere ist die Realität wie die Wahrheit in ihrer Gesamtheit in der Ewigkeit gegeben*. [Herv. i. O.].
[196] BB, S. 21.

werden kann. Woran liegt das? In den Anfangsstadien der Filmgeschichte erschuf Eadweard Muybridge seine berühmten Bewegungsstudien, wie die eines Pferdegalopps 1878, indem er im Abstand von einer halben Sekunde aufgenommene Fotos an einer Laterne befestigte, die durch schnelle Drehung die Bewegung reproduzierte.[197] Zwar kann man auch hier von herausgehobenen Momenten sprechen (zuerst hat das Pferd eine Hufe auf dem Boden, dann zwei usw.), dennoch unterscheiden sich diese wesentlich von den herausgehobenen Momenten z. B. der Malerei, wo man nicht umhin kann, durch auffallende Posen oder charakteristische Stellungen des Pferdes, die Bewegung – einem transzendenten Ideal entsprechend – einzufangen. Im Kino ist es die Gleichförmigkeit des Intervalls auf dem Filmstreifen (bzw. seinen Vorläufern), die aus der Bewegung die Funktion eines beliebigen Moments macht. Wo für Bergson die beiden Bewegungsdarstellungen aufeinander rückführbar sind und die Filmbilder bloß erneut jene „Illusion" der Bewegung reproduzieren, erkennt Deleuze den radikalen Bruch mit der antiken Vorstellung und das Potenzial für ein neues Bild des Denkens.[198] Die Verabschiedung von privilegierten Instanzen ermöglicht gerade jene „Hervorbringung des Neuen" in jedem singulären Moment, von der Deleuze oben sprach: Anstatt in einem Bild der Ewigkeit zu erstarren, ist die filmische Bewegung wesentlich Ereignis und zeitliche Modulation.

Bergson kritisierte den Film unter dem Gesichtspunkt der unbewegten Schnitte, die dann künstlich bewegt werden (abstrakte Dauer). Deleuze stellt nun die Frage: Was, wenn es noch eine andere Art gibt, „etwas herauszuschneiden"? Dies führt ihn zu einer „dritten These":

> Nicht nur ist der Moment ein unbewegter Schnitt der Bewegung, die Bewegung ist selber ein Bewegungsschnitt der Dauer, das heißt des Ganzen oder eines Ganzen. Daraus folgt, daß die Bewegung etwas Tieferes ausdrückt: den Wechsel in der Dauer oder im Ganzen. […] Die Bewegung […] *ist Ausdruck* eines Wandels in der Dauer oder im Ganzen.[199]

Statt die Bewegung als Summierung unbewegter Einzelschnitte zu sehen, vollzieht Deleuze hier eine *Umkehrung*, insofern, als die Bewegung selbst als irreduzibler Schnitt gedacht wird, und zwar nicht als ein unbeweglicher, sondern als ein *beweglicher Schnitt* (*coupe mobile*) *der Dauer oder des Ganzen*. Unbewegliche Zeitpunkte (das Pferd, das mit einem Huf den Boden

[197] Vgl. Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Film History. An Introduction*. Third Edition. Boston u. a.: McGraw Hill 2010. S. 5.

[198] Vgl. BB, S. 21: Und [kann man bestreiten], daß der Film in dieser Hinsicht [nämlich der neuzeitlichen Wissenschaft die Philosophie zu geben, die ihr entspricht, Anm. PW] ein wesentlicher Faktor ist, ja, daß er bei der Entstehung und Entwicklung dieses neuen Denkens, dieser neuen Art zu denken, eine wesentliche Rolle zu spielen habe? Vgl. auch Zechner: Deleuze. S. 44: Die Bilder des Kinos zwingen dazu, ein neues Bild des Denkens zu entwickeln.

[199] BB, S. 22 [Herv. i. O.].

berührt,…) wären unter dieser Perspektive keine privilegierten Posen mehr, sondern eher so etwas wie mathematische Grenzwerte der Veränderung. Diese Umkehrung, bei welcher der Schnitt als *beweglich* gedacht wird, bringt Schaub folgendermaßen auf den Punkt: „*Nicht die Bewegung, die uns der Film zeigt, ist illusionär und bedient sich einer ‚falschen Natürlichkeit', sondern, im Gegenteil, jedwede Bewegung beruht auf einer ‚natürlichen Falschheit'*, beruht auf Diskontinuität, Heterogenität und deren Synthetisierungen."[200] Deleuze zieht also aus dem Kino Konsequenzen für unsere Wahrnehmung generell: wenn wir Bewegungen wahrnehmen, vollziehen wir immer schon „bewegliche Schnitte", die wir als „Montage" miteinander kombinieren – eine Tatsache, die man auch wahrnehmungsphysiologisch begründen kann, selbst wenn Deleuze diesen Weg nicht beschreitet.[201]

Was hat es nun aber mit diesen beweglichen Schnitten und dem Ganzen (der Dauer) genau auf sich? Deleuze argumentiert hier wieder ganz auf der Linie Bergsons, indem er dessen berühmtes Beispiel mit dem Glas Zuckerwasser anführt[202]: Wenn wir darauf warten, dass ein Stück Zucker im Wasser schmilzt, so bringt diese spezielle Dauer auch eine Veränderung *im Ganzen*, also einen qualitativen Wechsel im Glas von Wasser in Zuckerwasser, mit sich. Um eine andere Bewegung würde es sich handeln, wenn ich durch das Umrühren mit einem Löffel das Auflösen des Zuckers beschleunige, was wiederum das Ganze verändern würde (zu dem nun Wasser, Zucker und Löffel gehören) usw. Was uns Deleuze mit diesem Beispiel sagen will, ist, „daß man jedesmal auf die Existenz eines sich verändernden und irgendwo offenen Ganzen schließen kann, wenn man sich vor oder innerhalb einer Dauer befindet."[203] Wie Bergson in seiner Wissenschaftskritik verwehrt sich auch Deleuze dagegen, dieses Ganze als „gegeben" zu betrachten, sondern betont seine radikale Offenheit, Modalität und Variabilität. Dabei kann in der Beschreibung dieses Ganzen ein spätes Echo von Deleuzes Hume-Lektüre vernommen werden, wenn wir wiederum von der Exteriorität der Relationen lesen:

> Wäre das Ganze zu definieren, dann durch die *Relation*. Denn die Relation ist keine Eigenschaft der Objekte, sondern deren Bestimmungen gegenüber stets äußerlich. So ist sie auch, in ihrer geistigen oder mentalen

[200] Schaub: Deleuze im Kino. S. 91 [Herv. i. O.].
[201] Vgl. ebd. S. 90: Obwohl Deleuze nicht explizit wahrnehmungsphysiologisch argumentiert, sollte man daran erinnern, daß unsere Augen in ihrem sakkadenhaften Abtasten auch im Fall der scheinbar natürlichen Bewegungen nichts anderes tun, als solche ‚beweglichen Schnitte' (*coupes mobiles*) eines Dings (oder eines Vorgangs) zu liefern, aus denen sich nachträglich im Gehirn das synthetisieren läßt, was wir anschließend ‚Bewegung' nennen. [Herv. i. O.].
[202] Vgl. Bergson: Evolution. S. 20f. und BB, S. 23.
[203] BB, S. 24.

Existenz, vom Offenen nicht zu trennen. Die Relationen gehören nicht zu den Objekten, sondern zum Ganzen, sofern man es nicht mit einer geschlossenen Gesamtheit von Objekten verwechselt. Durch die Bewegung im Raum kommt es zu jeweils wechselnden Positionen der Objekte eines Ensembles. Durch die Relationen hingegen transformiert sich das Ganze oder verändert seine Qualität. Von der Dauer selber oder von der Zeit können wir sagen: sie ist das Ganze der Relationen.[204]

Wie schon in der Auseinandersetzung mit Hume werden hier die Relationen nicht als gegebene Eigenschaften einer Menge von Objekten vorausgesetzt, sondern können erst in ihrer Überschreitung auf ein ständig sich veränderndes, offenes Ganzes hin erschlossen werden. Dabei beharrt Deleuze auf folgender Unterscheidung: der (künstlich) geschlossenen *Gesamtheit* von Objekten und dem offenen *Ganzen* der Relationen – womit die Bewegung „zwei Gesichter"[205] bekommt. Auf der einen Seite gibt sie die Aufteilung der Objekte eines geschlossenen Ensembles wieder, auf der anderen Seite ist sie auf die Dauer und das Ganze bezogen:

Die Objekte oder Teile eines Ensembles können wir als *unbewegte Schnitte* ansehen; allerdings vollzieht sich die Bewegung zwischen solchen Schnitten und führt die Objekte oder Teile auf die Dauer eines sich wandelnden Ganzen zurück; sie gibt also die Veränderung des Ganzen im Verhältnis zu den Objekten wieder, sie ist selbst ein *Bewegungsschnitt* der Dauer.[206]

Wie Rodowick herausgearbeitet hat, verdankt Deleuze diese wichtige Unterscheidung wiederum Bergson[207], auch wenn dieser – wie wir gesehen haben – das Kino nur mit der einen Seite (geschlossene Ensembles und unbewegte Schnitte) identifizieren würde. Die „wirkliche" Bewegung findet für Deleuze aber sehr wohl im Kino statt, und zwar *zwischen* den unbewegten Momentaufnahmen der Objekte und ihren Wechselbeziehungen. Das mag derweil noch wie eine abstrakte Behauptung klingen, die Unterscheidung zwischen geschlossenen Ensembles und offenem Ganzen wird aber in den folgenden Kommentaren Deleuzes zur Kadrierung (*cadrage*) des Filmbildes sehr schnell konkret.

[204] BB, S. 24f. [Herv. i. O.].
[205] BB, S. 26.
[206] BB, S. 26 [Herv. i. O.].
[207] Vgl. Rodowick: Time Machine. S. 10. Vgl. auch Bergson: Evolution. S. 21f.: Die durch die Wissenschaft abgegrenzten Systeme dauern allein dadurch, daß sie mit dem übrigen Universum unauflöslich verknüpft sind. Allerdings müssen im Universum selbst […] zwei entgegengesetzte Bewegungen unterschieden werden: eine des „Abstiegs" und eine des „Aufstiegs". Die erste wickelt nur eine schon vorgefertigte Rolle ab. Sie könnte sich im Prinzip beinahe momenthaft vollziehen […] Die zweite dagegen, die einem inneren Werk der Reifung oder der Schöpfung entspricht, dauert wesensmäßig und zwingt jener ersten, von ihr nicht zu trennenden, ihren Rhythmus auf.

3.2.2.1 Kadrierung und *hors-champ*

Was die Einstellung zunächst tut, ist nichts anderes, als ein geschlossenes Ensemble von Teilen innerhalb des Bildfelds (*cadre*) zu präsentieren (Kulissen, Personen, Requisiten).[208] Deleuze richtet seine Aufmerksamkeit aber nicht nur darauf, was im Bild wie zu sehen ist, sondern auch auf das Verhältnis zu dem, was „außerhalb des Bildfeldes" (*hors-champ*) liegt und in das notwendigerweise (durch die Wahl eines bestimmten Bildausschnitts) „hineingeschnitten" wird. „Jede Kadrierung determiniert ein Off"[209], sagt Deleuze, und so gibt es von Regisseur zu Regisseur verschiedene Arten, mit dieser Tatsache umzugehen, je nach dem, *was*, oder *wie viel* sie im Bild sichtbar machen wollen. André Bazin hat einmal die Unterscheidung getroffen zwischen den Regisseuren, die an das Bild glauben, und den Regisseuren, die an die Realität glauben.[210] Dies findet hier vielleicht deswegen seine Anwendung, weil es Regisseure wie Hitchcock gibt, die ganz bewusst mit dem Bildausschnitt und dem was sich unserer Wahrnehmung bzw. Erkenntnis zwangsweise entziehen muss, arbeiten. Insofern „glaubt Hitchcock an das Bild", wenn man an die zahlreichen herausstechenden Gegenstände seiner Filme denkt (das Feuerzeug in *Strangers on a Train*, das Glas Milch in *Suspicion* usw.), welche das Bildfeld um sich herum radikal abschließen. Abgesehen davon, scheint Hitchcock mit *Rear Window* sein eigenes Vorgehen zu kommentieren, wenn er die begrenzte Perspektive des Protagonisten anhand der Rahmung (des Fensters, der Kamera) selbst zum Thema macht.[211] Auf der anderen Seite „glauben Regisseure an die Realität", wenn sie – wie etwa Jean Renoir – das Geschehen so filmen, als ob der gewählte Ausschnitt reiner Zufall und prinzipiell in jede Richtung verlängerbar wäre. Auf diese Weise schafft es Renoir mit seinem wie improvisiert wirkenden Stil, z. B. der Jagdszene aus *La Règle du jeu* ihre besondere Leichtfüßigkeit zu verleihen. Hier werden nicht einzelne Teile des Ensembles hervorgehoben, um das Bildfeld abzuschließen, sondern im Gegenteil durch Schärfentiefe an die Umgebung tendenziell angeglichen – eine Entwicklung, die mit Orson Welles' *Citizen Kane* eine Art Höhepunkt erreicht.[212] Dies wären also die beiden Extrempositionen, sich gegenüber dem *hors-champ* zu verhalten: Auf der einen Seite

[208] Vgl. BB, S. 27.
[209] BB, S. 32.
[210] Vgl. Bazin, André: *Was ist Film?* Hrsg. von Robert Fischer. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut. Berlin: Alexander Verlag 2004. S. 91.
[211] Vgl. Stam, Robert; Pearson, Roberta: „Hitchcock's *Rear Window*: Reflexivity and the Critique of Voyeurism", in: Deutelbaum, Marshall (Hg.); Poague, Leland (Hg): *A Hitchcock Reader*. Ames, IO: Iowa State University Press 1986. S. 195.
[212] Für einen Vergleich zwischen Renoir und Welles unter dem Aspekt der Schärfentiefe, vgl. Bazin: Was ist Film? S. 101f.

wird das Bildfeld als strenger Kader (*cadre*) aufgefasst, der (z. B. durch hervorgehobene Objekte) die Umgebung neutralisiert (Hitchcock), auf der anderen Seite gibt es das Bestreben, das Bildfeld als „Abdeckung" (*cache*) eines kleinen Stücks der potenziell einholbaren Realität sichtbar zu machen (Renoir).[213]

Wie scharf man das Bild aber auch von seinem „Außerhalb" abzugrenzen versucht, es bleibt immer ein „Faden", der das geschlossene Ensemble mit umfassenderen Ensembles verbindet.[214] Deleuze bedient sich hier wieder stark bei Bergsons Terminologie, der das Verfahren, mit welchem die Wissenschaften Systeme isolieren, so beschreibt, dass dieses immer gewissen äußeren Einflüssen ausgesetzt bleibt: „all diese Einflüsse [sind] *Fäden* […], die das System mit einem anderen, umfassenderen verknüpfen, dieses mit einem dritten, das beide umschließt, und so fort"[215]. Es gibt also immer einen Faden, der das Glas Zuckerwasser (Bergsons Beispiel) mit dem Ganzen, dem Universum verbindet. Dieser Faden kann „sehr dünn"[216] sein – wie im Falle Hitchcocks, bei dem das Glas Milch aus *Suspicion* durch Beleuchtung und Bildgestaltung isoliert und abgeschlossen erscheint, dessen bedrohlich herausstechende Wirkung aber trotz allem durch die *Einbettung in ein größeres Ensemble* erreicht wird (Cary Grant, der das Glas die Treppe hinaufbringt, um – so der titelgebende „Verdacht" – seine Ehefrau zu vergiften).[217]

Ensembles verweisen dabei immer auf umfassendere Ensembles und so fort, bis ins Unendliche. Dass diese Tatsache zu den bekannten Russellschen Mengenparadoxien führen kann (beim Versuch, das „Ensemble aller Ensembles" zu denken), bringt Deleuze aber gerade nicht dazu, den Begriff des Ganzen als sinnlos zu verabschieden. Dazu sieht man sich nur genötigt, wenn man das Ganze gemäß einer zu simplen Wissenschaftsauffassung als *gegeben* und damit bloß als *abgeschlossen* postuliert, eine Auffassung, die wir mit Bergson und Deleuze oben bereits hinter uns gelassen haben: Das Ganze muss als das Offene begriffen werden.[218]

---

[213] Auch die Unterscheidung von *cadre* und *cache* stammt von Bazin, vgl. ebd. S. 225. Vgl. auch BB, S. 32.
[214] Vgl. BB, S. 32f.
[215] Bergson: Evolution. S. 21 [Herv. v. mir, PW].
[216] Ebd. S. 21.
[217] Im Gespräch mit François Truffaut erzählt Hitchcock, dass er eine Lampe in das Glas Milch hineinplatziert hat, um das Glas noch stärker hervorzuheben. Vgl. Truffaut, François (in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 3. Auflage. Herausgegeben von Robert Fischer. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. München: Wilhelm Heyne Verlag 2003. S. 133.
[218] Böhler hat darauf hingewiesen, dass speziell die aristotelische Raumauffassung diesbezüglich keineswegs als überholt angesehen werden darf. „Selbst unter der Voraussetzung, dass sich die spezifischen Räume im Raum permanent dynamisch verändern sollten, stellt der *Inbegriff* aller Räume für Aristoteles notwendigerweise eine *singuläre Größe* dar, die insgesamt weder größer noch kleiner werden kann, sondern in jedem Moment

Das Ganze ist folglich wie der Faden, der die Gesamtheiten durchzieht, der jeder die notwendig wirkliche Möglichkeit vermittelt, mit einer anderen zu kommunizieren, und so bis ins Unendliche. Daher ist das Ganze auch das Offene und verweist mehr auf die Zeit und sogar auf den Geist als auf die Materie und den Raum.[219]

Durch diesen Hinweis auf den Vorrang der Zeit gegenüber dem Raum (bzw. dem Geist gegenüber der Materie) haben wir einen Schlüssel für das Verständnis des Ganzen in die Hand bekommen. Statt sich in unbewegten Schnitten von abgeschlossenen Systemen und den räumlichen Verhältnissen seiner Teile zu erschöpfen, gibt es beim Film immer einen Faden im Sinne einer (wenn auch minimalen) zeitlichen Sättigung, der das System mit seinem „Außerhalb", der Dauer des Ganzen verknüpft. Diese Verwiesenheit der Einstellung auf ihr *hors-champ* betrachtet Deleuze unter zwei Aspekten – einem relativen und einem absoluten:

Das Off hat in sich, oder als solches, bereits zwei wesensverschiedene Aspekte: einen relativen Aspekt, anhand dessen ein geschlossenes System im Raum auf ein zunächst nicht sichtbares Ensemble verweist, die [sic!] dann, einmal sichtbar geworden, ein neues nicht sichtbares Ensemble hervorbringt, bis ins Unendliche; und einen absoluten Aspekt, durch den das geschlossene System sich auf eine dem ganzen Universum immanente Dauer hin öffnet, die kein Ensemble mehr ist und nicht zum Bereich des Sichtbaren gehört.[220]

Dieser „absolute Aspekt" des *hors-champ* kommt vor allem in Filmen zur Geltung, wo das Off kein prinzipiell erschließbares Ensemble mehr darstellt, sondern als radikales „Anderswo" zu denken aufgibt. Man nehme nur die Filme des dänischen Regisseurs Carl Theodor Dreyer: Es hat keinen Sinn, zu fragen, wohin Gertrud am Ende seines letzten Films verschwindet, weil hier nicht die *räumliche* Dimension ihrer Position in einem umfassenderen Ensemble ausschlaggebend ist, sondern die *geistige*, ethisch-religiöse Dimension ihrer Entscheidung. Dreyer dringt in diese Dimensionen mithilfe einer extrem flachen Bildgestaltung ohne Schärfentiefe vor, indem er die zweidimensionalen Tableaus so arrangiert, dass mentale Relationen des Ganzen spürbar werden, völlig jenseits der räumlichen Verhältnisse innerhalb oder außerhalb der Kadrierung. Mit dem absoluten Aspekt des Off können wir so zum ersten Mal jenem schwierigen und vielgestaltigen Begriff des „Virtuellen" einen Sinn verleihen, der sich wie ein roter Faden durch das Deleuzesche Werk zieht und der uns vor allem im *Zeit-Bild* beschäftigen wird. Während der relative Aspekt einen Möglichkeitsraum aufmacht, der sich jederzeit aktualisieren kann, bezeichnet der absolute Aspekt denjenigen virtuellen Bereich des

notwendig auch ganz und vollendet sein muss, τέλειον καὶ ὅλον. Ist es doch undenkbar, dass sich der gesamte Raum insgesamt ausbreiten kann, da er ja sonst einen Außenraum besitzen müsste, der sich außerhalb des Ganzen befinden müsste, um sich über ihn hinaus ausdehnen zu können." (Böhler, Arno: „TheatReales Raumdenken", in: Erne, Thomas (Hg.): *Die Religion der Raumes und die Räumlichkeit der Religion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010. S. 40, herv. i. O.). Vgl. auch: Aristoteles: *Physik*, 207a.

[219] BB, S. 33.

[220] BB, S. 33f.

„Außerhalb“, der sich nie aktualisiert, aber trotzdem real vorhanden ist und im Geschehen des Bildfeldes *insistiert*.[221] Ohne zu weit vorgreifen zu wollen, lässt sich an dieser Stelle bereits sagen: Regisseure wie Hitchcock und Dreyer weisen deswegen schon in die Richtung eines völlig neuen Bildtypus‘ (den Deleuze „Zeit-Bild“ nennen wird), weil sie eine direkte Beziehung zum virtuellen Ganzen (der Zeit) herstellen können, wo sich das Bewegungs-Bild eher damit begnügt, dieses Ganze „indirekt“ über eine kontinuierliche Schachtelung von ineinandergreifenden Ensembles anzudeuten.

3.2.2.2 Konsequenzen für den Bildbegriff

Fassen wir zusammen: Die Kadrierung präsentiert Teile eines Ensembles, welches das Bildfeld abschließt. Es handelt sich dabei um „unbewegte Schnitte“, zwischen denen sich etwas bewegt. Damit unzertrennlich verbunden, ist deswegen ein zweiter Aspekt der Einstellung, der sich nicht darauf beschränkt, *relative* Positionsveränderungen der Teile eines Ensembles wiederzugeben, sondern der eine *absolute* Veränderung im Ganzen einer Dauer zum Ausdruck bringt.[222] Die Einstellung ist damit immer schon *beweglicher Schnitt* in das Ganze, wobei die *Montage* dieses Ganze mit jedem weiteren Schnitt, über die Länge des Films hinweg, festlegt.[223] Dieses Ganze, dessen Ausdruck die Montage ist, muss sogar vorausgesetzt werden, da es die Weise angibt, die Bewegungs-Bilder zu arrangieren und dem Film – um mit Eisenstein zu sprechen – seine „Idee“ gibt.[224] Deleuze analysiert dann auch mehrere Arten, wie die Montage das Ganze (innerhalb eines Films) wiedergibt, und setzt diese mit verschiedenen „Montageschulen“ in einen filmhistorischen Bezug. Um das Bewegungs-Bild zu motivieren und zu entwickeln, habe ich mich hier aber bewusst für eine Perspektive „von unten“ entschieden, das heißt ich bin von Kadrierung und Einstellung ausgegangen, um den beweglichen Schnitt zu plausibilisieren und nicht „von oben“, das heißt,

[221] In seiner Diplomarbeit weist Daniel Zauser zurecht darauf hin, dass das Virtuelle nicht erst im *Zeit-Bild*, sondern bereits im *Bewegungs-Bild* eine Rolle spielt. Vgl. Zauser, Daniel: *Der Begriff des Virtuellen bei Gilles Deleuze*. Diplomarbeit. Wien: 2003. S. 136. Vgl. auch BB, S. 34f.

[222] Vgl. BB, S. 37: Die Einstellung aber – jede beliebige – hat stets diese beiden Aspekte: sie zeigt relative Positionsveränderungen in einem Ensemble – oder von Ensembles –, und sie ist Ausdruck der absoluten Veränderung in einem Ganzen oder im Ganzen. Ganz allgemein wendet sich eine Seite der Einstellung dem Ensemble zu, von dem sie die Modifikationen zwischen Teilen wiedergibt, und die andere dem Ganzen, dessen Veränderung sie ausdrückt – oder zumindest eine Änderung.

[223] Vgl. BB, S. 49: Die Montage ist eben die Operation, die sich auf die Bewegungsbilder erstreckt, um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild *von* der Zeit freizusetzen. [Herv. i. O.]

[224] Vgl. Eisenstein, Sergej: *Vom Theater zum Film*. Mit Photos, Schriften und Dokumenten. Berechtigte Übersetzung nach der amerikanischen Ausgabe ‚Film Form‘, ‚The Film Sense‘ [New York 1957] von Marlis Pörtner. Zürich: Verlag Die Arche 1960. S. 39: Meiner Meinung nach […] ist die Montage eine Idee, die aus der Kollision von unabhängigen Aufnahmen entsteht.

vom Ganzen der Montage. Es handelt sich hier aber um zwei Seiten einer Medaille, genauer gesagt, ergeben sich zusammenfassend *drei* Seiten oder Ebenen: Erstens die geschlossenen Systeme, zweitens die Bewegung, welche die Teile dieser Systeme variiert bzw. ihre relativen Positionen modifiziert und drittens die radikale Offenheit des Ganzen oder der Dauer.[225] Dabei betont Deleuze, dass die Beziehung zwischen diesen drei Bereichen insofern „zirkulär"[226] verläuft, als der eine den anderen ablösen oder vorwegnehmen kann. So hat etwa Orson Welles in seinen langen Plansequenzen die Montage häufig in eine einzige Einstellung verlegt, wie z. B. in der Szene vom missglückten Selbstmordversuch in *Citizen Kane*: Was andere Regisseure in mehrere Schnittfolgen zerlegt hätten, passiert bei Welles durch Schärfentiefe in nur einem Bildkader.[227]

Eine kurze Bestandsaufnahme zum *Bewegungs-Bild* erlaubt es uns, erste Konsequenzen für die neue dynamisierte Bildauffassung, an der wir interessiert sind, genauer zu fassen: Die Bewegung einer Einstellung „dauert" nie für sich allein, sondern markiert immer schon einen Wechsel in der Dauer, sie ist immer schon eine „zeitliche *Perspektive oder Modulation*"[228] eines sich wandelnden Ganzen. Darin liegt gerade die Besonderheit von Deleuzes Bildbegriff, zu dem er sich durch das Kino genötigt sieht. Wir werden dem Film nicht gerecht, wenn wir zunächst von statischen Bildern ausgehen, um uns dann erst die Bewegung hinzuzudenken – dies hieße auf der ersten Ebene der (künstlich!) geschlossenen Ensembles und unbewegten Schnitte stehen zu bleiben. Stattdessen präzisiert Schaub den Deleuzeschen Bildbegriff folgendermaßen:

> Es handelt sich um Bilder, die sich nur in und durch Bewegung konstituieren und damit ihre Existenz als Bild nur in Verbindung mit einer Bewegung finden, die ihr Auftauchen und Verlöschen reguliert. Bewegungsbilder sind immer ephemere, limitierte Bilder, die auf eine zeitlich und räumlich begrenzte Aufführung angewiesen sind. Zöge man – gedanklich – die Bewegung von den Kinobildern ab, verschwände das Phänomen Kino selbst.[229]

Wie sehr man die Bilder des Kinos also auch zu fixieren oder abzuschließen versucht, es bleibt – wie wir gesehen haben – immer ein hauchdünner „Faden", der das Bild *zeitlich auflädt*, indem er das Ganze ausdrückt. Die Einstellung ist für Deleuze nie etwas rein

[225] Für eine genauere Betrachtung dieser drei Ebenen vgl. Rodowick: Time Machine. S. 27.
[226] BB, S. 49.
[227] André Bazin nennt dieses Verfahren „Innere Montage" (*découpage en profondeur*). Für eine genaue Analyse der Szene aus *Citizen Kane* unter diesem Aspekt, vgl. Bazin, André: *Orson Welles*. Mit einem Vorwort von François Truffaut. Aus dem Französischen von Robert Fischer. Wetzlar: Verlag Büchse der Pandora 1980. S. 130f.
[228] BB, S. 43 [Herv. i. O.].
[229] Schaub: Deleuze im Kino. S. 92 [Herv. i. O.].

Statisches, sondern stets *ein Akt*, der zwar als Einheit abgrenzbar ist, aber trotzdem mannigfaltige Elemente unter sich vereint.[230] Am Beispiel Welles' haben wir gesehen, wie sogar Montageprinzipien in die Einstellung mit eingehen (Plansequenz). Selbst ein Film wie Chris Markers *La jetée*, der fast ausschließlich aus Standbildern besteht, kann seine Natur als kinematographisches Bild nicht verleugnen. Auch hier sind die scheinbar statischen Einstellungen *bewegliche Schnitte*, die nicht anders können, als geschlossene Ganzheiten mit dem Ganzen der Dauer in ein Verhältnis zu setzen – sodass es kaum auffällt, wenn sich an einer Stelle des Films „wirklich" etwas bewegt (der Augenaufschlag der Frau, welcher durch geschickte Überblendungen nahezu kontinuierlich vorbereitet wird). Es ist genau diese unhintergehbare, primäre „zeitliche Modulation", die das Bild schließlich von seinen repräsentativen Pflichten befreit:

> Denn das Bewegungs-Bild ist nicht im Sinne einer Ähnlichkeit analog: es ist nicht einem Objekt ähnlich, das es repräsentiert. […] Das Bewegungs-Bild ist der Gegenstand, es ist die Sache selbst, die in der Bewegung als kontinuierliche Funktion erfaßt wird. Das Bewegungs-Bild ist die Modulation des Gegenstands selbst. […] [D]ie Modulation ist die Operation des Realen, insofern sie unaufhörlich die Identität von Bild und Gegenstand herstellt und wiederherstellt.[231]

Rodowick hat diese Position Deleuzes, die man als „temporalen Realismus" bezeichnen könnte, in die Nähe der Realismus-Auffassung André Bazins gerückt.[232] Dies liegt deswegen auf der Hand, da Bazin die Spezifik des Filmbildes einmal so beschrieb, dass nun „das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer [ist]"[233], wobei er ebenfalls Bergsons Begriff der *durée* dabei im Auge hat.[234] Bilder *sind* nun wesentlich ihre Dauer und erreichen somit ihre eigentliche Performativität, da sie *als verstreichende*, in ihrem *zeitlichen Vollzug* nicht mehr unabhängig von ihrer medialen Darstellung bestehen. Durch die Bewegung werden sie zu ihrem eigenen Gegenstand, anstatt ihn nur abzubilden. Entgegen der Intuition Bergsons ist diese Bewegung im Kino wirklich gegeben, da der Schnitt nicht mehr für das Ausstoppen der Bewegung sorgt, sondern als beweglicher Schnitt innerhalb der Filmmontage zugleich als Initiator einer neuen Bewegung dient.

---

[230] Vgl. BB, S. 45. Für die Auffassung, dass sich „Einheit" und „Mannigfaltigkeit" nicht widersprechen müssen vgl. Bergson: Zeit und Freiheit. S. 63.
[231] ZB, S. 44.
[232] Vgl. Rodowick: Time Machine. S. 43f.
[233] Bazin: Was ist Film? S. 39.
[234] Vgl. ebd. S. 42 (Fußnote 9).

Dieser neue, *temporalisierte* Bildbegriff wird nun zwei Gestalten aufweisen, je nachdem in welchem Verhältnis zur *Zeit* er sich in actu bestimmt. Es zeichnet sich nämlich bereits im *Bewegungs-Bild* eine Dimension der Zeit ab, die sich nicht mehr im Gezeigten erschöpft:

> Die Ebene der Bewegungs-Bilder ist ein beweglicher Schnitt durch das eine veränderliche Ganze, das heißt die eine Dauer oder das eine „universelle Werden". Die Ebene der Bewegungs-Bilder ist ein Raum-Zeit-Block, eine zeitliche Perspektive auf eine wirkliche Zeit, die keinesfalls mit der Ebene der Bewegung zusammenfällt.[235]

Diese Perspektive auf die „*wirkliche* Zeit", in die das Bewegungs-Bild hineinschneidet, ist es, die nach einem völlig neuen Bildtypus, dem Zeit-Bild verlangt. Dies hat sich bereits bei den Betrachtungen zum absoluten Aspekt des *hors-champ* abgezeichnet. Die Filme Dreyers geben durch ihre reduzierten, flachen Tableaus den Blick frei für eine Dimension der Zeit, die sich völlig „jenseits" der im Bildfeld sichtbaren Bewegung und ihren erschließbaren Ensembles abspielt. Der Wechsel vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild kündigt sich aber nicht nur auf der Ebene der Kadrierung, sondern auch auf der Ebene der Montage an. Die Montage liefert Bilder „von der Zeit", in dem sie festlegt, *auf welche Weise* das Ganze als offen bestimmt werden kann. Dadurch vermag sie aber nur ein *indirektes* Bild der Zeit abzugeben: Egal wo man die Schnitte im Bewegungs-Bild setzt, man kann dieses Intervall im Verhältnis zum vorhergehenden (annähernd) durch eine rationale Zahl ausdrücken. So charakterisierte Eisenstein die „organische" Montage in *Bronenosec Potemkin* z. B. durch den Goldenen Schnitt n = 0,618, also gliedern sich die Szenen in gemäß dem Goldenen Schnitt proportionierte Segmente, die dramaturgisch wichtige Punkte markieren (die Treppe von Odessa, usw.).[236] Entscheidend dabei ist, dass sich die Zeit im Verhältnis zum in der Montage ausgedrückten Ganzen im Vorhinein auf eine bestimmte Weise (und je nach Montageschule) angeben und „berechnen" lässt.[237] Dieser Glaube wird erschüttert, wenn sich „irrationale Intervalle" und „falsche Anschlüsse" mehren, die zwar auch auf der Ebene der Bewegungsbilder immer vorhanden, nun aber im Nachhinein nicht mehr durch ein Kompositions- oder Ordnungsprinzip zu rechtfertigen sind. Wenn es unmöglich wird, das ständig wandelbare Ganze als „gegeben" vorauszusetzen, haben wir es mit der Montage eines Zeitbildes zu tun. Auch in dieser Hinsicht war Dreyer wegweisend, wenn sich in seinen Filmen die Bewegung einer Figur nach einem Schnitt nicht mehr organisch in eine weitere Bewegung fortsetzt, sondern „dazwischen" verlorengeht (das Verschwinden Gertruds).

---

[235] BB, S. 100.
[236] Vgl. BB, S. 54f.
[237] Vgl. Rodowick: Time Machine. S. 53f.

Die Zeit nicht mehr nur *indirekt* über die Bewegung, sondern *direkt* zur Darstellung zu bringen, so wird Deleuzes Formel für das Zeit-Bild lauten. In was für abgründige Dimensionen der Zeit man dabei vorstößt, und was „Darstellung" hier überhaupt noch heißen kann, werde ich mir im 4. Kapitel dieser Arbeit genauer ansehen. Bevor wir uns aber dem Zeit-Bild widmen können, gilt es, einen genaueren Blick auf den neu gewonnenen Bildbegriff und dessen Implikationen zu werfen.

3.2.3 Deleuzes immanente Bildontologie

Wie wir gesehen haben, nötigt das Kino zu einem neuen Denken von Bewegung und Deleuze „antwortet" auf den Schock der Filmerfahrung mit Bergsons Begriff der *durée*. Deleuze beschränkt sich aber nicht darauf, einfach die Kopplung von Bild und Bewegung zu behaupten, sondern geht insofern noch darüber hinaus, als er anhand der Lektüre von Bergsons erstem Kapitel aus *Materie und Gedächtnis* versucht, eine Art „Bildontologie" daran anzuschließen.[238] Die Besonderheit dieser Bildontologie wird – kurz gesagt – darin liegen, dass zwischen Bild und Bewegung keine Differenz des Wesens, sondern des Grades besteht. Wenn „Licht" die *schnellste* Form von Bewegung darstellt, dann sind „Lichtbilder" (Photographien) die *trägste* Erscheinungsweise desselben. Dazwischen besteht keine absolute Differenz, sondern es handelt sich dabei nur um die zwei extremen Pole eines Spektrums, das ständig von fließenden Übergängen bestimmt wird. „Bewegung und Bild sind zwei verschiedene energetische Zustandsbeschreibungen ein und desselben ‚Seins' (Licht genannt); diese Interpretation läßt sich mit etwas Phantasie der bergsonianischen Philosophie entnehmen."[239] Wie Schaubs augenzwinkernde Formulierung nahelegt, kann die „Phantasie", die Deleuze bei seiner Bergson-Lektüre an den Tag legt, durchaus kritisiert werden.[240] Man muss Deleuze allerdings zu Gute halten, dass er durch seine eigenwillige Interpretation die bildtheoretischen Ambitionen Bergsons für eine breitere Diskussion anschlussfähig gemacht

[238] Mirjam Schaub hat die bildontologischen Passagen im *Bewegungs-Bild* bis zu Deleuzes früher Auseinandersetzung mit Lukrez und dem Trugbild zurückverfolgt. Tatsächlich findet sich dort bereits die Charakterisierung des Bildes als „*Minimum fortlaufender Zeit*" (LS, S. 328, herv. i. O.) wie wir sie oben als zentrales Merkmal des Deleuzeschen Bildbegriffs herausgestrichen haben. Diese Bilder bekommen eine materielle Fundierung, weil es sich dabei um Atom- und Denkbewegungen gleichermaßen handelt. Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 34f. und LS, S. 328f.

[239] Schaub: Deleuze im Kino. S. 89.

[240] So stellt etwa Fihman Deleuzes Zusammenführung von „Bild" und „Bewegung" unter der Berufung auf Bergson infrage. Vgl. Fihman: Bergson. S. 79f.: [W]enn man sich die Definition in Erinnerung ruft, die Bergson von dem gibt, was er „Bild" nennt, nämlich: „mehr als ‚die Vorstellung' und weniger als das ‚Ding'", muß man feststellen, daß weder wahre Bewegung noch reale Dauer für einen orthodoxen Bergsonianer den Status eines „Bildes" annehmen können.

hat.[241] Die Vorwürfe verlieren außerdem an Kraft, wenn man bedenkt, dass Deleuzes Vorgehen – wie wir sehen werden – im Kontext eines größeren immanenzphilosophischen Unternehmens steht. Um zu begreifen, wie Deleuze ausgehend von einem bizarr anmutenden, spekulativen Weltentwurf einerseits mehrere Bildtypen des Kinos differenzieren und dabei zugleich ein philosophisches Bekenntnis ablegen kann, soll nun der so genannte „Zweite Bergson-Kommentar"[242] aus dem *Bewegungs-Bild* genau analysiert werden.

Deleuze beginnt seinen Kommentar mit der Frage nach dem Verhältnis von Bild und Bewegung. Durch die Konfrontation mit dem Kino stellt sich ein dualistisches Konzept als unhaltbar heraus, wonach es auf der einen Seite (äußerliche, ausgedehnte) Bewegungen und auf der anderen (innerliche, unausgedehnte) Bewusstseinsbilder gibt. Deleuze betont einmal mehr, dass der Anstoß für die Bewältigung einer philosophischen Krise *von außen* – in diesem Fall als Schock des *Kinos* – hereinbricht:

> Daß die frühere Position unhaltbar geworden war, hatte zweifellos seinen Grund in vielen Faktoren, die *außerhalb der Philosophie* lagen. Es waren gesellschaftliche und wissenschaftliche Einflüsse, die immer mehr Bewegung ins bewußte Erleben und immer mehr Bilder in die materielle Welt brachten. Wie sollte da der Film außer acht bleiben […][243]

Der Film nötigt nicht nur – wie wir gesehen haben – zu einem neuen Denken von Bewegung, sondern mehr noch: er kann innerhalb von Theorien, welche versuchen, die Opposition zwischen Idealismus und Materialismus aufzubrechen, gar nicht mehr unberücksichtigt bleiben! Deleuze führt zwei theoretische Ansätze ins Feld, welche die schlechte Gegenüberstellung von geistigen Bildern und realer Ausdehnung hinter sich lassen wollen: auf der einen Seite die Philosophie Bergsons, auf der anderen Seite die Phänomenologie.[244] Was letztere betrifft, zieht Deleuze etwa Maurice Merleau-Ponty heran, der in seinem Hauptwerk *Phänomenologie der Wahrnehmung* (*La Phénoménologie de la perception*, 1945) den Film aus einer phänomenologischen Perspektive deswegen eher geringschätzt, weil ihm durch den begrenzten Kameraausschnitt die Horizontgebundenheit, welche die Wahrnehmung normalerweise begleitet, abgeht.[245] Deleuze kritisiert dieses Argument aufgrund der Tatsache,

---

[241] Vgl. Rölli, Marc: „Henri Bergson", in: Busch, Kathrin (Hg.); Därmann, Iris (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011. S. 62.
[242] Vgl. das vierte Kapitel in: BB, S. 84-102.
[243] BB, S. 84 [Herv. v. mir, PW].
[244] Vgl. BB, S. 84: Diese Dualität von Bild und Bewegung, Bewußtsein und Ding mußte um jeden Preis überwunden werden. Zur selben Zeit widmeten sich zwei sehr verschiedene Autoren dieser Aufgabe: Bergson und Husserl. Jeder warf seinen Schlachtruf in die Debatte: alles Bewußtsein ist Bewußtsein *von* etwas (Husserl) oder mehr noch: alles Bewußtsein *ist* etwas (Bergson). [Herv. i. O.].
[245] Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter 1966. S. 92. Dazu muss bemerkt werden,

dass hier eine „natürliche Wahrnehmung“ postuliert wird, die mein „In-der-Welt-sein“ im Vorhinein festlegt.[246] Statt danach zu fragen, wie der Film in unser Wahrnehmungsmodell passt, gilt es danach zu fragen, wie der Film dieses Modell völlig neu strukturiert! Deleuze überlegt sich nicht, wie unsere Wahrnehmung „normalerweise“ funktioniert, um dann den Film als entweder inadäquat abzulehnen, oder dieser Norm entsprechend aufzuwerten. So bleibt diese Vorgehensweise (und damit auch die Phänomenologie) noch in einem orthodoxen Bild des Denkens verhaftet. Für Deleuze zwingt das Kino durch eine schockhafte Begegnung gerade dazu, das radikal Neue zu denken, auch wenn dies bedeutet, dass wir alles, was wir über unser Denken und Wahrnehmen zu wissen glauben, über Bord werfen müssen. Die Sonderrolle des Films bringt Deleuze dabei so auf den Punkt:

> Mit den anderen Künsten, die durch die Welt mehr auf ein Irreales abzielen, hat er nichts gemein, sondern er macht aus der Welt selbst ein Irreales oder eine Erzählung: *Mit dem Film wird die Welt ihr eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird*.[247]

Anstatt sich darum zu bemühen, das filmische Bild an die Welt, wie wir sie uns üblicherweise denken, anzunähern, stellt die Konfrontation mit dem Kino gerade jene Welt infrage: Sie wird ihr eigenes Bild. Wo die Phänomenologie von einem intentionalen Bewusstsein ausgeht, das immer schon in der Welt verankert ist, muss der Film als Verzerrung einer vorausgesetzten, natürlichen Wahrnehmung erscheinen. Die Heraufbeschwörung des gewaltigen Potenzials, das Deleuze dem Kino zuschreibt, kommt damit fast schon einer kopernikanischen Wende gleich:

> Doch besitzt der Film vielleicht einen großen Vorteil: gerade weil ihm ein Verankerungspunkt, die Bindung an einen festen Horizont fehlt, hindern ihn die Schnitte, die er vornimmt, nicht daran, den Weg zurückzuverfolgen, den die natürliche Wahrnehmung geht. Anstatt von einem nichtzentrierten Zustand der Dinge zur zentrierten Wahrnehmung zu kommen, konnte er in Richtung auf den nichtzentrierten Zustand der Dinge zurückgehen, sich ihm annähern. Sieht man vom Ausdruck Annäherung ab, wäre es das Gegenteil von dem, worauf sich die Phänomenologie beruft.[248]

Was kann es aber heißen, „den Weg zurückzuverfolgen, den die natürliche Wahrnehmung geht“? Für Deleuze ist die natürliche Wahrnehmung nicht Sinn und Zweck der

---

dass Merleau-Ponty in einem anderen Text eine alternative Bewertung des Kinos vorzunehmen scheint. In *Das Kino und die neue Psychologie* gesteht er dem Film durchaus das Potenzial zu, „uns unmittelbar diese besondere Weise des ‚Zur-Welt-Seins‘“ zu bieten, welche er ihm in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* noch absprach. Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: „Das Kino und die neue Psychologie“, in: ders.: *Sinn und Nicht-Sinn*. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. München: Wilhelm Fink Verlag 2000. S. 80f.

[246] Vgl. BB, S. 85.

[247] BB, S. 85 [Herv. v. mir, PW].

[248] BB, S. 86.

philosophischen Reflexion, sondern bloß Resultat eines „nichtzentrierten Zustands der Dinge“, dem es sich mit entgegengesetzter Stoßrichtung „anzunähern“ gilt. Die Phänomenologie bleibt einem (wenn auch sehr schwachen) Subjektbegriff verpflichtet, weil sie der Wahrnehmung insgeheim ein Zentrum unterschiebt. Deswegen wendet sich Deleuze einmal mehr der Philosophie Henri Bergsons zu, um diesen nichtzentrierten Zustand zu beschreiben und damit gegen die Phänomenologie in Stellung zu bringen. Zwar sieht auch Bergson den Film als „falschen Verbündeten“[249], wir haben in den vorigen Abschnitten aber bereits gesehen, wie Deleuze dessen Ideen in unvergleichlicher Weise trotzdem auf das Kino beziehen konnte. Was die Phänomenologie betrifft, dient sie Deleuze in seiner Kritik letztendlich eher als Aufhänger. Denn wie Marc Rölli herausarbeitet, ist diese Kritik umfassender, als es auf den ersten Blick scheint:

> Diese phänomenologische Auffassung von einer objektiven Referenz des intentionalen Bewusstseins ist mit sprachphilosophischen Positionen insofern vereinbar, als gerade die traditionellen erkenntnistheoretischen Probleme auf Verirrungen und Fixierungen zurückgeführt werden können. Diesem breiten Strom von Meinungen und Überzeugungen (der sprachanalytischen, phänomenologisch-existenzialistischen, anthropologisch-hermeneutischen und dialektischen, kommunikations-optimistischen Denkschulen) widersetzt sich Deleuze, indem er das ‚Postulat der Referenz‘ mit dem phänomenologischen ‚Modell der natürlichen Wahrnehmung‘ verbindet – und davon eine immanenztheoretische Wahrnehmungskonzeption unterscheidet.[250]

Wir sehen also, dass mit der Deleuzeschen Kritik am Modell der natürlichen Wahrnehmung viel mehr als nur die phänomenologische Tradition gemeint ist, sondern diese im Zusammenhang mit einem allgemeineren „Postulat der Referenz“ gesehen werden kann, das weite Kreise zieht (sprachanalytische, hermeneutische usw.). Wenn wir uns daran erinnern, wie weitreichend die Kritik am klassischen Bild des Denkens ausfiel, muss uns diese Tatsache nicht allzu sehr überraschen. Deleuze hält derartigen Theorien in erster Linie vor, dass sie an der Referenz als sinnstiftender Instanz festhalten und sich damit implizit an Rekognition und Konsens orientieren. Dagegen will er eine „Immanenzphilosophie“ stark machen, die – so der Fokus dieser Arbeit – in engem Bezug zu einer nicht-referenziellen Bildauffassung stehen wird, um so das alte Bild des Denkens mit einem Schlag wirkungsvoll umwerten zu können. Über den für Deleuze so zentralen Begriff der Immanenz soll im weiteren Verlauf der Lektüre mehr Klarheit gebracht werden.

---

[249] BB, S. 85.

[250] Rölli, Marc: „Gilles Deleuze – Philosoph der Immanenz“, in: Balke/Rölli: Philosophie und Nicht-Philosophie. S. 65f.

Zunächst fällt die völlig veränderte Blickrichtung seines wahrnehmungstheoretischen Zugangs auf: Deleuze zögert nicht, uns gleich mit einer unendlich variablen Welt zu konfrontieren, in der Bild und Bewegung nicht voneinander zu trennen sind, anstatt sich zuerst mit Fragen danach aufzuhalten, *was* hier genau bewegt/abgebildet wird und *wem* diese Bilder eigentlich erscheinen.

Tatsächlich befinden wir uns vor der Exposition einer Welt, in der BILD = BEWEGUNG ist. Nennen wir Bild die Menge dessen, was erscheint. Man kann nicht einmal sagen, daß ein Bild auf ein anderes einwirkt oder auf ein anderes reagiert. Es gibt nichts Bewegliches, das sich von der ausgeführten Bewegung unterschiede, es gibt nichts Bewegtes, das getrennt von der übertragenen Bewegung bestünde. Alle Dinge, das heißt alle Bilder fallen mit ihren Aktionen und Reaktionen zusammen: das ist die universelle Veränderlichkeit.[251]

So wenig dies auf den ersten Blick mit Bergson zu tun haben scheint, so kann man die prinzipielle Strategie, die Deleuze hier verfolgt, sehr wohl in *Materie und Gedächtnis* verorten. Auch Bergson geht von der „Totalität der Bilder"[252] aus, von der bewusste Wahrnehmungen etc. erst auf einer anderen Stufe des Reflexionsprozesses abstrahiert werden können. Insofern scheint Deleuze der Bergsonschen Theorie zu weiten Teilen tatsächlich etwas zu verdanken, was Rölli das „'Alleinstellungsmerkmal' des Deleuze'schen Philosophierens" überhaupt nennt, nämlich: „mit der Immanenz beginnen …"[253]. Das immanenzphilosophische Unternehmen fängt für Deleuze also dort an, wo er die „universelle Veränderlichkeit" chaotischer Bilder zur ontologischen Grundlage (des Kinos) erklärt, ohne sich implizit einen Restbestand an abendländischer Subjektivität schon vorauszusetzen. Genau dies passiert – so der Vorwurf – zum Beispiel in der Phänomenologie und ihrer Rede vom intentionalen Bewusstsein. Anhand des Films versucht Deleuze stattdessen eine Welt zu denken, in der „kein Verankerungspunkt oder Bezugszentrum angebbar wäre"[254] und die Bilder so schnell aufeinander reagieren, dass sich Subjekt, Bewusstsein, Ding, Wahrnehmung etc. selbst als Zusammensetzung von Bildern entpuppen, ohne fixiert werden zu können.[255]

Diese Welt universeller Veränderlichkeit präsentiert Deleuze als „Ebene" der Immanenz:

Eine solche unbegrenzte Menge aller Bilder wäre gewissermaßen die Ebene der Immanenz. Das Bild existierte an sich, auf dieser Ebene. Dieses An-sich des Bildes ist die Materie: nicht irgendetwas, was hinter dem Bild

[251] BB, S. 86 [Herv. i. O.].
[252] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 22.
[253] Rölli: Immanenz. S. 66.
[254] BB, S. 86.
[255] Vgl. BB, S. 87: Die äußeren Bilder wirken auf mich ein, übermitteln Bewegung, und ich gebe Bewegung weiter: wie wären die Bilder in meinem Bewußtsein, wenn ich selbst Bild, das heißt Bewegung bin? Und kann ich auf dieser Ebene überhaupt noch von Ich, von Auge, Gehirn und Körper reden? Allenfalls aus Bequemlichkeit, denn es gibt nichts mehr, was sich in dieser Weise identifizieren ließe.

verborgen wäre, sondern im Gegenteil die absolute Identität von Bild und Bewegung. Es ist die Identität von Bild und Bewegung, die uns unmittelbar auf die Identität Bewegungs-Bild und Materie schließen läßt.[256]

An dieser Stelle wird noch einmal klar, wie deutlich sich dieses neue Bildverständnis von der Repräsentation verabschiedet. Es geht nicht mehr darum, das Bild aufgrund von etwas zu erklären, „was hinter dem Bild verborgen wäre" (wie noch im klassischen Bild des Denkens), sondern es ist selbst schon seine eigene Realität, es ist „materiell".[257] So knüpft Deleuze die Begriffe Bild, Bewegung und Materie eng aneinander und beruft sich weiterhin auf Bergson, wenn er in einer überaus kühnen Geste das materielle Universum zum „Film an sich" oder „Meta-Film" erklärt.[258] Um aber zu verdeutlichen, wie in diesem chaotischen Bilderstrom zwischen Typen von Bewegungsbildern überhaupt unterschieden werden kann, benötigt Deleuze noch eine *positive* Bestimmung der Immanenzebene, die bisher nur *ex negativo* in den Blick kam (keine identifizierbaren Subjekte oder Zentren, keine Trennung zwischen Aktion-Reaktion usw.). Diese positive Bestimmung, die gewissermaßen das „Sein" von Deleuzes Bildontologie ausmacht, ist als ein sich ständig ausbreitendes *Licht* gegeben: „Die Identität von Bild und Bewegung hat ihren Grund in der Identität von Materie und Licht. Das Bild ist Bewegung, wie die Materie Licht ist."[259] Auch Bergson setzte die Materie mit dem Licht in Bezug, das sich „ohne Widerstand und ohne Verlust"[260] verbreitet, falls man das Universum nicht von einem bestimmten, vorausgesetzten Punkt aus betrachtet. Die Parallelen zur Relativitätstheorie – mit der sich Bergson trotz Mangel an physikalischen Kenntnissen intensiv beschäftigt hat und sogar in persönlichem Kontakt zu Einstein stand – sind unübersehbar.[261] Wenn diese Bilder, wie sie *an sich* gegeben sind, für niemanden erscheinen, dann deswegen, „weil das Licht noch nicht gebrochen oder angehalten worden ist"[262]. Einmal mehr lässt Deleuze die philosophische Tradition hier weit hinter sich. Man kann dem alten Bild der Philosophie den beständigen Versuch unterstellen, Licht in eine finstere Höhle bringen zu wollen: Von Descartes' „lumen naturale" bis hin zur Phänomenologie wurde das Licht als gebündelter, intentionaler (Bewusstseins-) *Strahl* gedacht, der die Dunkelheit der Welt erst aufhellen müsste. Für Deleuze verhält es sich gerade umgekehrt: „Es sind die Dinge, die aus sich selbst leuchten, ohne daß irgendetwas sie beleuchten würde: alles Bewußtsein *ist*

[256] BB, S. 87.
[257] Vgl. Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 6: *Materie nenne ich die Gesamtheit der Bilder* […]. [Herv. i. O.]
[258] Vgl. BB, S. 88.
[259] BB, S. 89.
[260] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 24.
[261] Gerade die Umformung der berühmten Formel $E = mc^2$ ermöglicht es, Materie und Licht in ein direktes, mathematisches Verhältnis zu setzen. Auch Deleuze weist in seinem Bergson-Kommentar auf die Relativitätstheorie hin. Vgl. BB, S. 89.
[262] BB, S. 89.

etwas, es fällt mit der Sache zusammen, das heißt mit dem Bild des Lichts.“[263] Wenn man sich die Bilder als Fotographien vorstellt – und hier greift Deleuze erneut eine Formulierung Bergsons auf – sind sie „im Innern der Dinge schon aufgenommen und entwickelt“[264], anstatt von einem Geist erst *belichtet* werden zu müssen.

Damit haben wir bereits einen angemessenen Eindruck davon bekommen, was Deleuze unter „Immanenzphilosophie“ versteht. Der Anspruch sowohl Deleuzes als auch Bergsons liegt – allgemein gesprochen – darin, die Philosophie von einer im Vorhinein postulierten „menschlichen Natur“ zu befreien und dadurch für neue Möglichkeiten zu öffnen.[265] Bei Deleuze kommt es diesbezüglich zu einer gezielten Verabschiedung transzendenter Instanzen zugunsten einer flirrenden Vielfalt von Bewegungsbildern, bei denen Bild und Bewegung, Ding und Wahrnehmung, Materie und Licht als einander *immanent* betrachtet werden. Jede Trennung und Isolierung dieser Bereiche geschieht sozusagen „künstlich“ und im Nachhinein. Der Fehler besteht darin, diesen ich-losen und nicht-intentionalen Bewusstseinsstrom als „einer Sache“ (einem Subjekt, Objekt, …) immanent zu denken, anstatt sich der Immanenzebene ohne Rückgriff auf privilegierte, transzendente Instanzen auszusetzen.[266] Ein solcher Gedanke radikaler Immanenz hat Deleuze sein ganzes Leben lang beschäftigt und in den verschiedensten Facetten ausgearbeitet. In meiner Arbeit gilt das besondere Augenmerk den bildtheoretischen Aspekten dieses Gedankens: *Bilder bestehen unabhängig davon, was sie darstellen, oder wem sie erscheinen auf einer reinen Licht-Immanenzebene*. Das ist die entscheidende Einsicht des ersten Kinobuches.

Wie wir gesehen haben, ist mit der Forderung nach Immanenz vor allem eine Umkehrung der Ausgangsperspektive verbunden. Seit der Auseinandersetzung mit dem klassischen Bild des Denkens dreht sich alles um die Frage: Wie anfangen? Um dabei nicht den Gefahren des alten Bilds des Denkens und seinen impliziten Voraussetzungen anheimzufallen, muss man „mit der Immanenz beginnen“, indem man sich dem sinnlichen Schock eines Materiestroms auszusetzen versucht, der scheinbar „ursprünglichere“, erhabene, transzendente Positionen

[263] BB, S. 90 [Herv. i. O.]. Deleuze bringt hier die Formel „Alles Bewusstsein *ist* etwas“ (Bergson) gegen die Formel „Alles Bewusstsein ist Bewusstsein *von* etwas“ (Phänomenologie) in Stellung. [Anm. PW].
[264] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 23. Vgl. auch BB, S. 90.
[265] Vgl. Pearson, Keith Ansell: „Thinking Immanence. On the event of Deleuze’s Bergsonism”, in: Genosko, Gary (Hg.): *Deleuze and Guattari. Critical Assessments of Leading Philosophers*. Bd. 1. London/New York: Routledge 2001. S. 412: For Deleuze, as for Bergson, *the task of philosophy is to think and go beyond the human condition* in the sense of opening up the inhuman and superhuman as durations that are ‘inferior’ and ‘superior’ to its own. [Herv. v. mir, PW].
[266] Vgl. IL, S. 29: Wenn Subjekt und Objekt, die stets aus der Immanenzebene herausfallen, als universales Subjekt und beliebiges Objekt begriffen werden, *denen* die Immanenz selbst zugeschrieben wird, so […] deformiert sich die Immanenz, die dann im Transzendenten enthalten ist [Herv. i. O.]. Vgl. auch WP, S. 54.

(etwa unsere Subjektivität) in *späte Resultate* primärer, chaotischer Empfindungen umwertet. Der Schlüssel für diese Umwertung liegt in einem Wandel des Bildbegriffs: vom Bild des Denkens, das durch Repräsentation, Rekognition und Gemeinsinn bestimmt war, hin zu einer *immanenten Bildauffassung*, einem unendlich variablen Bild des Denkens, das sich so schnell bewegt und verändert, dass sich keine Instanzen vorab fixieren lassen. Mit dem Licht als positiver Bezugsgröße maximaler Geschwindigkeit konnte Deleuze dieses Bildverständnis sogar spekulativ-metaphysisch fundieren. Vorbereitet wurde das neue Bild des Denkens durch die große Bedeutung, die wir dem Empirismus im Allgemeinen und den frühen Ausführungen zu David Hume im Speziellen eingeräumt haben (auch wenn dort, wie oben bemerkt, die Ausarbeitung eines passenden Bildbegriffs sowie die transzendentale Akzentuierung noch fehlt). Die immanenzphilosophische Umkehrung schwingt aber bereits im Hume-Buch mit, wenn Deleuze schon hier darauf beharrt, dass es nicht darum geht, ein Subjekt vorauszusetzen, sondern wie sich das Subjekt unter dem Einfluss von Affekten erst bildet. Insofern wird das klassische Bild des Denkens durch ein neues, „empiristisches" Bild des Denkens herausgefordert, wie es Rölli im Hinblick auf grundsätzlichen Tendenzen in Deleuzes Werk folgendermaßen ausführt:

> Das nicht-intentionale Bewußtsein empfindet sich zunächst als ich-loses Individuationsfeld: ein Bündel von Intensitäten, das sich selbst seinen Zustand signalisiert. […] Der Explikationsdruck manifestiert sich dann in hinreichend deutlichen Wahrnehmungen, Erinnerungen, Begriffen. Genau deshalb versteht Deleuze die Begriffsbildung empiristisch: Mit der sich selbst überlassenen sinnlichen Erfahrung kommt der philosophische Denkprozeß in Bewegung. Die Begriffe entstehen auf dem transzendentalen Feld der Immanenz, welches das *empiristische Bild des Denkens* definiert.[267]

Dieses „transzendentale Feld", wie es seit der Zusammenarbeit mit Guattari dezidiert als Ebene der Immanenz ins Spiel kommt, verknüpft Deleuze im *Bewegungs-Bild* – wie wir gesehen haben – mit einer immanenten, nicht-referenziellen Bildontologie. Die chaotischen, herrenlosen Bilder, welche die gleißend helle „Urszene" des Kinos ausmachen, werden so zur Grundlage von „empiristischen" Begriffsschöpfungen. Indem sich der Empirismus gewissermaßen sein (bewegliches) Bild verschafft, erlangt Deleuze Klarheit über den Prozess seiner eigenen Begriffskreationen und letztlich über sein Philosophieverständnis überhaupt! Deswegen kehrt die Immanenzebene des ersten Kinobuches auch als neues Bild des Denkens in *Was ist Philosophie?* wieder.[268] Und deswegen geht bei Deleuze eine „Pädagogik des

[267] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 57 [Herv. v. mir, PW].
[268] Vgl. WP, S. 44.

Bildes“ auch mit einer „Pädagogik des Begriffs“ einher, wie Pearson gezeigt hat.[269] Deleuze ist sich völlig darüber im Klaren, dass keine Philosophie voraussetzungslos operiert. Aus diesem Grund muss man sich den „Boden“, auf dem Begriffe entstehen, *de jure* als maximal beweglich denken, um so einerseits der Sinnlichkeit intensiver Schockerfahrungen Rechnung zu tragen und andererseits eine gewisse Dynamik für die Philosophie zu retten.[270] *De jure* deswegen, weil Deleuze „[n]icht die *faktische* Gegenwart alltäglicher Rekognitionsakte leugnet […]. Aber er versucht, hinter ihrer positiven Aktualität ihre nicht-repräsentativen Bedingungen aufzudecken.“[271] Im neuen Bild des Denkens erfüllt jedoch nicht nur die Aufteilung zwischen *de jure* und *de facto* einen anderen Zweck, sondern auch die Aufteilung zwischen Empirischem und Transzendentalem. Ich habe oben im Zusammenhang mit dem Empirismus bereits von einem „transzendentalen Feld“[272] gesprochen. Diese Formulierung legt nahe, dass Deleuze keinen „simplen“ Empirismus vertritt, der einseitig sinnliche Eindrücke affirmiert oder gar intellektuelle Leistungen reduktionistisch darauf zurückführen will. Man darf eben nicht dabei stehen bleiben, der Herrschaft von Rekognition und Gemeinsinn ästhetische Schocks zu versetzen (z. B. durch das Kino), sondern es gilt, die *Gegebenheitsweise* des empirischen Materials als eine sich ständig selbst problematisierende mit zu bedenken. Auf dem, was nur empfunden werden kann, lastet immer schon ein Explikationsdruck. *Der Schock für die Vermögen* meint also: „Nicht das Gegebene, sondern das, wodurch das Gegebene gegeben ist.“[273] Dies ist der transzendentale Aspekt. In dem, was Deleuze schließlich als „transzendentalen Empirismus“ bezeichnet, geht es genau um ein Zusammendenken dieser beiden Bereiche und um das Bemühen, „[…] das Transzendentale nicht von Gestalten des Empirischen abzupausen.“[274] Immanenz- und Transzendentalphilosophie schließen sich also keineswegs aus.[275]

---

[269] Vgl. Pearson: Thinking Immanence. S. 412f. Zum Begriff „Pädagogik“, der bei Deleuze immer auch in starkem Bezug zum Kino steht vgl. François, Alain; Thomas, Yvan: „Die kritische Dimension von Gilles Deleuze. Für eine Pädagogik der Perzeption“, in: Fahle/Engell: Der Film bei Deleuze. Übersetzt von Heiko Pollmeier. S. 219-235. Vgl. auch ZB, S. 316ff. und U, S. 104.

[270] Vgl. WP, S. 44f.: Das Denken beansprucht „nur“ die Bewegung, die bis ins Unendliche getrieben werden kann.

[271] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 175 [Herv. v. mir, PW].

[272] Für die Verwendungsweise dieses Begriffs bei Deleuze vgl. IL, S. 29 und LS, S. 130.

[273] DW, S. 182.

[274] DW, S. 187.

[275] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 175: Die transzendentale Form eines Vermögens ist rein immanent, da sie von keinen *transzendenten* Instanzen beherrscht wird, die im Gemeinsinn die Ordnung der Sinne gewährleisten [Herv. i. O.]. Vgl. auch Böhler, Arno: „Staging Philosophy: Toward a Performance of Immanent Expression“, in: Cull, Laura (Hg.); Lagaay, Alice (Hg.): *Encounters in Performance Philosophy*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2014. S. 182: A *transcendental field*, in opposition to a *transcendental subject*, is an a priori condition for the *appearance* of a body. […] So a philosophy of immanence can correctly be called

Der nächste entscheidende Punkt zur Vorbeugung von Missverständnissen betrifft die Tatsache, dass man zwar mit der Forderung nach Immanenz beginnen, nicht jedoch dabei stehen bleiben darf. Kaum etwas liegt Deleuze ferner als ein undifferenzierter Vitalismus. Vor allem Alain Badiou hat Deleuze unter dem Aspekt einer „Auffassung der Welt als einer geschachtelten, gefalteten, untrennbaren Totalität“[276] kritisiert. Die Diskrepanz scheint im Begriff der Mannigfaltigkeit zu liegen: Wo Deleuze eher versucht, die Mannigfaltigkeit als bruchlose Kontinuität zu denken (die Unteilbarkeit der *durée*), beharrt Badiou auf der Kardinalität, wie sie in der Mengenlehre üblich ist.[277] Badiou spitzt das Problem dann auf die Frage nach dem Ereignis zu: Kann die Singularität eines Ereignisses tatsächlich als immanenter Ausdruck des Kontinuums angesehen werden, oder muss es sich dabei nicht vielmehr um einen radikalen Bruch handeln?[278] Formuliert man das Problem auf diese Weise, steht und fällt dessen Lösung damit, ob man Lücken in der Immanenzebene (von der sich Ereignisse „abtrennen“ lassen) akzeptiert, oder nicht. Die Annahme einer prinzipiellen Leere trennt Badiou demnach von Deleuze, der stattdessen die ursprüngliche Fülle und Kontinuität der lebendigen Welt zu bejahen versucht.[279] Insofern ist Deleuze „optimistischer“ als Badiou, für den die Last eines immanent gedachten Ereignisses *zu schwer wiegt*, um damit fertig zu werden.[280] Badiou zufolge steht Deleuze im Verdacht, die unterschiedslose Einheit des Ganzen zu postulieren und anhand dieses „neu gedachten Fundaments“ keinen Raum mehr für die konstitutive Leere hinter jeder Mannigfaltigkeit zu lassen.[281] Immanenz und Ganzes hält Badiou deswegen für unvereinbar, weil er sich so die Vielheit von Elementen nicht erklären kann. Badiou spricht zwar bewusst von einer „andere[n] ontologische[n] Wahl“[282] seinerseits und betont immer wieder die prinzipiellen, unüberbrückbaren Differenzen zu Deleuze, trotzdem liegt hier mehr beschlossen als bloß eine alternative philosophische

---

transcendental empiricism because it assumes that space exists neither *before* it is populated by some-body nor can a body exist *without* it. [Herv. i. O.].

[276] Badiou, Alain: „Deleuze, Leser von Leibniz“, in: Härle, Clemens-Carl (Hg.): *Karten zu „Tausend Plateaus“*. Berlin: Merve Verlag 1993. S. 138.

[277] Vgl. ebd. S. 135f. Die so genannte „Kardinalzahl“ gibt die Anzahl der Elemente einer Menge an. [Anm. PW].

[278] Vgl. ebd. S. 141.

[279] Vgl. Bergen, Véronique: “The Precariousness of Being and Thought in the Philosophies of Gilles Deleuze and Alain Badiou”, in: Boundas, Constantin V. (Hg.): *Deleuze and Philosophy*. Translated by Constantin Boundas and Sarah Lamble. Edinburgh: Edinburgh University Press 2006. S. 65: [I]n sum, they [Deleuze und Badiou, Anm. PW] differ according to whether the highest degree of thought’s freedom is in its being enveloped *inside* being or according to whether its freedom lies in its *separation* from being. [Herv. v. mir, PW].

[280] Vgl. Pearson: Thinking Immanence. S. 432.

[281] Vgl. Badiou: Deleuze, Leibniz. S. 151: Durch den Ausfall der Leere wird zwischen den Gesichtspunkten eine perfekte Kontinuität hergestellt. Eben weil die Kontinuität zuletzt eine Funktion des Ganzen ist, ist sie der jeweils singulären Variation entgegengesetzt. Vgl. auch Badiou, Alain: *Deleuze. „Das Geschrei des Seins“*. Aus dem Französischen von Gernot Kamecke. Zürich/Berlin: diaphanes 2003. S. 66f.

[282] Badiou: Deleuze, Leibniz. S. 154.

Grundhaltung. Badiou zählt sicher zu den scharfsinnigsten Deleuze-Interpreten, weil er nicht einfach dessen Begriffsinventarium nachbetet, seine Kritik an der Immanenzphilosophie wird Deleuze aber kaum gerecht. Der Konflikt muss nämlich nicht vor dem Hintergrund der Entscheidung zwischen Einheit und Vielheit bzw. Monismus und Pluralismus stattfinden, wie Badiou das gerne hätte.[283] Wir haben schon gesehen, dass Deleuze die Forderung nach Immanenz als Ausgangspunkt dient, um einen illegitimen Vorgriff auf transzendente Instanzen zu vermeiden, sie ist aber kein Heilsversprechen für eine eigentliche, „lebendige Natur", zu der man zurückkehren müsste – vielmehr sieht sich Deleuze sozusagen die „umgekehrte" Richtung in Prozessen der Differenzierung und der Subjektwerdung an. „Nun kulminiert der von Deleuze vertretene transzendentale Empirismus nicht in der bruchlosen Unmittelbarkeit und Indifferenz einer Lebensphilosophie, weil dieses Aktualisierungsgeschehen stets im Rahmen von Subjektivierungsprozessen abläuft."[284] Insofern kann man Badiou im Gegenzug vorwerfen, die Immanenz preiszugeben und die Individuationsprozesse nur vor dem Hintergrund einer Transzendenz in den Blick zu bekommen.

Seit der Beschäftigung mit David Hume und dem Empirismus lautet die entscheidende Frage für Deleuze, *wie der Geist zum Subjekt wird*. Dies darf man auch im Zuge der Immanenzphilosophie nicht vergessen. Aus diesem Grund ist es wenig überraschend, dass Deleuze gleich im Anschluss an seine immanente Bildontologie im *Bewegungs-Bild* die Ausdifferenzierung verschiedener Bildtypen als drei „Momente der Subjektivität" ins Spiel bringt.[285] Diese Ausdifferenzierung der Bewegungsbilder werde ich mir im folgenden Abschnitt ansehen.

3.2.4 Differenzierung der Bildtypen

Die Herausforderung besteht nun darin, Subjektivierungsprozesse aus einem radikal-empiristischen Bilder- und Empfindungsstrom zu erklären. Dabei geht es nicht nur um perzeptive Qualitäten, sondern auch um affektive und pragmatische, das heißt die Bilder reagieren aufeinander und entsprechen möglichen Handlungen. Dies war schon eines der

[283] Vgl. Pearson: Thinking Immanence. S. 433: The encounter between Badiou and Deleuze is not, then, exactly as Badiou wishes to stage. It is not an encounter between monism and pluralism, or between unity and multiplicity (the one and the many). Rather, it concerns how we think substantively *multiplicity* itself in relation to creative processes of evolution and involution [Herv. i. O.].
[284] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 31.
[285] Vgl. BB, S. 91-97.

Hauptanliegen Henri Bergsons: die Kritik an der Auffassung, dass die Wahrnehmung „*ein rein spekulatives Interesse*“ hat und „*reine Erkenntnis*“ ist.[286] Damit deckt Bergson die gemeinsame Wurzel idealistischer und realistischer Positionen auf, die entweder *jedem* Bild für sich einen absoluten Wert zugestehen (objektiver Realismus) oder *einzelne* Bilder als bewusste Wahrnehmungen privilegieren (subjektiver Idealismus).[287] In beiden Fällen handelt es sich um willkürliche Voraussetzungen, die nicht begründet werden. Indem Bergson von einem System veränderlicher Bilder ausgeht, ist die Wahrnehmung stattdessen immer schon auf Tätigkeit ausgerichtet und kann nicht isoliert betrachtet werden – sie tritt erst spät auf, wo sich ein Reiz nicht mehr sofort in eine notwendige Reaktion verlängert.[288] Je deutlicher dieser Abstand, desto „bewusster“ die Wahrnehmung. Wie kann es aber zu solchen Abständen kommen?

„[Ü]ber irgendwelchen Punkten bildet sich ein Intervall, ein Abstand zwischen Aktion und Reaktion“, sagt Deleuze. „Offensichtlich ist ein solches Intervallphänomen nur in dem Maße möglich, wie die Materieebene *Zeit* enthält.“[289] Die immense Bedeutung dieses letzten Satzes können wir an dieser Stelle noch nicht in ihrer vollen Tragweite abschätzen. Dennoch liefert er bereits einen wichtigen Schlüssel: Der Grund, warum sich Intervalle bilden und die Reaktion überhaupt „ein Abwarten zuläßt“[290], liegt im *Vergehen von Zeit*. Was im *Bewegungs-Bild* wie eine Randnotiz daherkommt, wird für Deleuze dann im *Zeit-Bild* zum Hauptfokus. Es lohnt sich bereits hier, im Kontext der Subjektwerdung und des Empirismus, auf den Vorrang der Zeit gegenüber der Sprache hinzuweisen: „Die Struktur par excellence, die den Empirismus charakterisiert, ist nicht die Sprache, sondern […] die Zeit. Sie ist es, die die virtuell-aktuellen Differenzierungsprozesse mit unnachahmlicher ‚Flexibilität‘ in ein unaufhörliches Werden hineinzieht.“[291] Für das völlige Aufklaffen der Zeitproblematik, das – wie wir noch sehen werden – nicht in sprachlichen sondern in *bildlichen* Modellen verhandelt werden muss, ist es auf dieser Ebene noch zu früh.[292] Deleuze zeigt sich im *Bewegungs-Bild* zunächst – wenn man so will – nur an einem „kleinen“ Teil der Zeit interessiert, nämlich der Gegenwart. Schon Bergson wusste, dass eine Wahrnehmungstheorie aber noch mehr mit einschließen musste:

[286] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 12 [Herv. i. O.].
[287] Vgl. ebd. S. 9-12.
[288] Vgl. ebd. S. 16f.
[289] BB, S. 91 [Herv. v. mir, PW].
[290] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 17.
[291] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 207.
[292] Vgl. das Kapitel 5 dieser Arbeit.

So kurz man die Wahrnehmung auch ansetzen mag, so erfüllt sie doch immer eine gewisse Zeit und bedarf folglich einer Anstrengung des Gedächtnisses, durch welche die einzelnen Momente ineinandergedehnt und verschmolzen werden. Selbst die „Subjektivität" der Empfindungsqualitäten besteht […] hauptsächlich in dieser Kontraktion des Wirklichen, die unser Gedächtnis leistet.[293]

Wenn Bergson im ersten Kapitel von *Materie und Gedächtnis* die „reine" Wahrnehmung analysiert, ist er sich darüber im Klaren, dass diese „von der Gegenwart absorbiert" wird und „freilich mehr dem Rechte als der Tatsache nach besteht"[294]. Denn: „Tatsächlich gibt es keine Wahrnehmung, die nicht mit Erinnerungen gesättigt ist."[295] Ähnlich verhält es sich bei Deleuze. Wo Bergson an sein erstes Kapitel einen (größeren) zweiten Teil anschließen wird, um genau diesen Dimensionen des Gedächtnisses Rechnung zu tragen, ergänzt Deleuze sein erstes Kinobuch um ein *Zeit-Bild*, das in die virtuellen Bereiche der Vergangenheit vorzudringen versucht. Die vom Empirismus her motivierte Individuationsfrage stellt sozusagen nur die Spitze des Eisberges dar, nämlich die „Kontraktion des Wirklichen" in der Gegenwart.

Bevor wir uns aber mit den virtuellen Komplexitäten der Zeit beschäftigen können, muss unsere Aufmerksamkeit zunächst diesen Kontraktionen der Gegenwart gelten, die – wie oben erwähnt – in nichts anderem, als einem mehr oder weniger deutlichen Intervall zwischen Aktion und Reaktion bestehen. Wo die Bilder auf der Immanenzebene in *all* ihren Teilen und Ansichten aufeinander reagieren, „liegen hier Bilder vor, die Einwirkungen *nur auf einer Seite* oder *bestimmten Partien* erfahren und über andere Teile – oder in anderen Teilen – nur Reaktionen ausführen."[296] Die Bewegungsbilder werden also dadurch „lebendig", dass sie einen Abstand zwischen einem aufgenommenen Reiz und seiner Verarbeitung oder Fortsetzung in anderen Teilen des Bildes erkennen lassen. In diesem Abstand liegt die Möglichkeit einer Typisierung von Bildtypen beschlossen: „Typisieren lassen sich die verschiedenen Bilder entlang der Frage, *wie unvermittelt und wie sichtbar* sie vom Reiz zur Reaktion gelangen."[297] Welche drei grundsätzlichen Bildarten sich dabei herauskristallisieren, werde ich mir im Folgenden ansehen.

Zunächst manifestiert sich dieses Intervall darin, dass – wie Bergson sagt – einzelne Bildelemente „isoliert" und „eben durch diese Isolierung zu ‚Wahrnehmungen' [werden]"[298].

[293] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 18f.
[294] Ebd. S. 19.
[295] Ebd. S. 18.
[296] BB, S. 91 [Herv. v. mir, PW].
[297] Schaub: Deleuze im Kino. S. 95 [Herv. i. O.].
[298] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 21.

Aus der Fülle der Immanenz bilden sich also geschlossene Systeme, ein Vorgang, der genau dem entspricht, was wir oben als „Kadrierung“ bezeichnet haben: „bestimmte Einwirkungen werden in der Bildfeldbegrenzung isoliert, und von nun an werden sie vorweggenommen, vorhergesehen.“[299] In dieser Wortwahl schwingt einmal mehr der Empirismus David Humes mit: Durch *Gewohnheit* werden einzelne Elemente isoliert und sind so innerhalb eines speziellen Kaders „vorhersehbar“. Hier haben wir wieder die minimale zeitliche Dynamik zwischen Gewohnheit und Erwartung vor uns, die Deleuze seit seinem Hume-Buch beschäftigt.[300] Das zeitliche Intervall steht dabei für eine kurze Verzögerung, ein Innehalten, durch das man bei bestimmten Bilderensembles verweilt, bevor sie sich in neue fortsetzen. Der erste Typ von Bewegungsbildern wird in dieser rezeptiven oder sensorischen Bereitschaft zu verorten sein, und tritt anschaulich im Kino dann auf, wenn – allgemein gesprochen – etwas oder jemand „wahrnimmt“. Aus diesem Grund nennt Deleuze diesen Typus auch „Wahrnehmungsbild“. Es handelt sich sozusagen um den *schwächsten* Bildtypus, weil er von nichts anderem als einer gewissen Aufmerksamkeit zeugt, das heißt die Verknüpfung von Reiz und Reaktion ist hier noch sehr lose und unklar.

Soviel zu einer ersten, intuitiven Annäherung. Wie formiert sich das Wahrnehmungsbild aber genau auf einer ontologischen Ebene? Wir haben oben gesagt, dass Deleuze auf eine positive Bestimmung der Immanenzebene angewiesen ist, um zwischen Typen von Bewegungsbildern differenzieren zu können. Gleich werden wir sehen, warum. Schon Bergson beschrieb die Isolierung von Wahrnehmungen so, indem er das Licht als positive Bezugsgröße einführte: „Es wird sich also für uns alles so vollziehen, als ob wir das Licht, das von den Oberflächen ausgeht, auf sie zurückwürfen, ein Licht, das niemals sichtbar geworden wäre, wenn es sich ungestört fortgepflanzt hätte.“[301] Was Bergson noch als vorsichtige Metapher ausgelegt werden könnte („Etwas verhält sich so, *als ob* …“), nimmt Deleuze ganz wörtlich. Für ihn fungiert das Licht wirklich als Grundlage seines Bilder-Universums, vor dessen Hintergrund eine Unterscheidung zwischen Bildtypen überhaupt erst Sinn macht:

> Und wenn man die andere Seite, die Lichtseite der Materie, in Betracht zieht, wird man sagen müssen, daß die lebenden Bilder oder lebendigen Materieformen als der schwarze Schichtträger dienen, der die Beschichtung der Fotoplatte fehlte und so das Sichtbarwerden der Bildeinwirkung (das Foto) verhinderte. In diesem Fall stößt die Licht-Linie oder das Licht-Bild – anstatt sich in alle Richtungen überallhin zu verteilen und fortzupflanzen – auf

[299] BB, S. 91.
[300] Vgl. H, S. 112 und DW, S. 99f.
[301] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 21.

einen Widerstand bzw. eine Undurchlässigkeit, die jene reflektieren wird. Eben dieses Bild, das durch ein lebendes Bild zurückgeworfen wird, wird man Wahrnehmung nennen.[302]

Wir merken sofort, dass diese fototechnischen Begriffe nicht bloß als Metaphern dienen, sondern vielmehr *reale Funktionsweisen* wiedergeben. Wo sich auf der Immanenzebene das Licht ungehindert verbreitet, können einzelne Bilder nur wahrgenommen werden, indem man von einem Film-Entwicklungsprozess ausgeht: Ein „schwarzer Schichtträger" wirft während des Belichtungsvorgangs durch die Bildung von Silber-Halogeniden das Licht von einer Oberfläche zurück, und macht das Bild so erst sichtbar.[303] Diese primäre Undurchlässigkeit bezeichnet Deleuze als „Wahrnehmung" bzw. als „Wahrnehmungsbild". Nichts daran gleicht einer Metapher, im Gegenteil: Sogenannte „Sprachbilder" lässt Deleuze wie Maschinen für sich arbeiten, sie sind real und gerade *nicht* imaginär oder symbolisch. Dabei treibt er die Tragfähigkeit seiner Begriffe bis aufs Äußerste, indem er die organisch- chemischen Ursprünge der filmtechnischen Entwicklungsprozesse mit einbezieht. So kann Deleuze auch die Rede von „lebendigen" Bildern mit technischen Verfahrensweisen kombinieren. Schon bei den „einfachsten Formen des Lebens" müsste man „Mikrointervalle" behaupten, also eine biologische „Ursuppe", die sich erst dann herausbilden kann, wenn sich die Erde abgekühlt hätte.[304] „Man müßte also ein Erkalten der Immanenzebene annehmen, korrelativ zu den ersten Lichtundurchlässigkeiten, den ersten Schichtträgern, die der Ausbreitung des Lichts entgegenstanden."[305] Nicht genug, dass Deleuze sein Bildverständnis ontologisch fundiert, er liefert zugleich eine Art Urgeschichte, die sich phasenweise liest, als hätte Schelling einen neuen Weltalter-Entwurf geschrieben.[306] So befremdlich diese Passagen auch anmuten, so wenig darf man sie übergehen. Es handelt sich um den beharrlichen Versuch, auch nach dem *linguistic turn* im 20. Jahrhundert spekulative Metaphysik zu betreiben, die nicht alles auf sprachliche Konstrukte zu reduzieren versucht. Deleuze ist einer derjenigen Philosophen, die auf leidenschaftliche Weise dagegen anschreiben, dass „alles Text ist". (Wir werden diesen Bemühungen bei der Zurückweisung sprachlicher Modelle im *Zeit-Bild* wieder begegnen.) Allein die Exaktheit, mit der sich Deleuze Begriffe aus den unterschiedlichsten Gebieten (Mathematik, Fotographie, Biologie etc.) aneignet, muss den Vorwurf einer willkürlichen, wissenschaftliche Tatsachen verfälschenden Metaphorik – wie er etwa von Sokal und

[302] BB, S. 92.
[303] Für den genauen Entwicklungsprozess eines Schwarzweißfilms vgl. Hedgecoe, John: *Hedgecoes Fotohandbuch*. 7. Auflage. Deutsch von Rudolf Hermstein. Bern: Hallwag Verlag 1987. S. 39.
[304] Vgl. BB, S. 93.
[305] BB, S. 93.
[306] Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 79.

Bricmont geäußert wurde[307] – deutlich entkräften. Gleichzeitig habe ich zu betonen versucht, dass Deleuze auf das Licht als positiver Bestimmung der Immanenzebene angewiesen ist. Die Notwendigkeit einer Bildontologie ist auch der Grund, warum „filmtheoretische" oder „filmästhetische" Ansätze mit Deleuzes Kinobüchern immer überfordert bleiben werden. Es genügt eben nicht, auf einer rein deskriptiven Ebene anhand des Intervallphänomens verschiedene Filme „einzuteilen", ohne den immanenzphilosophischen Gedanken zu berücksichtigen oder herauszuarbeiten. „Jeder Begriff verweist auf ein Problem, auf Probleme, ohne die er keinen Sinn hätte"[308], sagt Deleuze. Dies gilt es insofern ernst zu nehmen, als die vielen von Deleuze eingeführten Begriffe leicht dazu verführen, deren philosophische Beweggründe zu verschleiern.

Das Wahrnehmungsbild (als erste Stufe eines fortschreitenden Differenzierungsprozesses) verdankt seine Existenz also einer anfänglichen Lichtundurchlässigkeit, einem „schwarzen Schichtträger", der es erlaubt, von der Identität eines Bildes zu sprechen. „Zwar tritt dadurch [durch den Belichtungsprozess, Anm. PW] keine sichtbare Veränderung ein, doch die Silberkörnchen, aus denen das unsichtbare oder ‚latente' Bild besteht, *wirken später als Entwicklungszentren*."[309] Diese fototechnische Beschreibung des Belichtungsvorgangs verdeutlicht, dass auch bei zunehmender Sichtbarkeit immer klarer abgrenzbarer Bildtypen die „Bild-Materie-Ebene […] nicht verlassen [wird]."[310] Bereits auf der hellen Licht-Immanenzebene sind diese Bilder latent vorhanden, oder, um es mit Deleuze zu formulieren: Sie sind *virtuell* vorhanden, ohne sich schon in einem konkreten Bild *aktualisiert* haben zu müssen. Die Entwicklungszentren, die bei der Belichtung zwar „schon da" sind, aber erst später in Erscheinung treten, nennt Deleuze mit Bergson „Zentren der Indeterminiertheit".[311] Das chaotische Bilder-Universum wird also auf ein Zentrum bezogen (Entwicklungszentren oder Zentren der Indeterminiertheit), welches das Licht *bricht* und so erst „Wahrnehmungen" generiert. Bei der speziellen, aktualisierten Wahrnehmung handelt es sich nicht um etwas von der Materie-Ebene fundamental Verschiedenes, sondern stellt eine faktische, auf Handlungen etc. ausgerichtete Perspektive dar, wo die reine Wahrnehmung von Rechts wegen a-zentrisch

[307] Vgl. Sokal, Alan D.; Bricmont, Jean: „Gilles Deleuze und Félix Guattari", in: Sokal/Bricmont: *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen*. Übersetzt von Johannes Schwab und Dietmar Zimmer. München: C. H. Beck 1999. S. 177-193.
[308] WP, S. 22.
[309] Hedgecoe: Fotohandbuch. S. 39 [Herv. v. mir, PW].
[310] BB, S. 92.
[311] Vgl. BB, S. 92 und Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 21.

und mit unendlicher Geschwindigkeit verläuft.[312] Keine Differenz des Wesens (dies würde dem Immanenzgedanken widersprechen), sondern zwei Sichtweisen auf ein und dieselbe Sache, auf ein und dasselbe Bild – ein Umstand, den Deleuze auch als „*zweifache*[s] *Bezugssystem*[s]“ oder „*doppelten Referenzbereich*[s] *der Bilder*“ bezeichnet.[313] Bergsons Einsicht, dass die Wahrnehmung „wirklich ein Bestandteil der Dinge selbst“[314] ist, kann Deleuze dann so präzisieren: „Das Ding und die Wahrnehmung des Dings sind ein und dasselbe, ein und dasselbe Bild, aber jeweils zu dem einen oder dem anderen der beiden Referenzsysteme in Bezug gesetzt.“[315] Das ist die entscheidende Wendung: Es wird nicht ein Zentrum der Wahrnehmung (ein Subjekt) vorausgesetzt, das dann erst zu den Dingen vordringen muss, *sondern die Wahrnehmung ist schon bei den Dingen selbst*. Sie spezialisiert sich also nicht dadurch, dass sie den Dingen etwas hinzufügt (das „bewusste Wahrnehmen“ der Dinge), sondern im Gegenteil, sie zieht etwas von den Dingen ab: „Wir nehmen das Ding wahr *unter Abzug* dessen, was uns in bezug auf unsere Bedürfnisse nicht interessiert.“[316] Aus nichts anderem besteht die Kadrierung – sie legt ein geschlossenes Ensemble fest, indem sie durch einen speziellen Schnitt in das Weltganze diejenigen Dinge, die sie „nicht interessieren“ (d. h. die zur Fortsetzung einer Handlung in anderen Bildelementen nicht benötigt werden), ausschließt. Dieses Subtraktionsverfahren definiert für Deleuze das „erste materielle Moment der Subjektivität“.[317] Ich würde zwar nicht so weit gehen, wie Rodowick zu behaupten, dass es bei Deleuze „keine Theorie des Subjekts“[318] gibt, sehr wohl aber bestärken, dass in den Kinobüchern die Subjekttheorie anhand eines Bilderdiskurses neu aufgerollt wird: „Instead of the ‚subject‘ of contemporary cultural theory [und auch der Philosophie! Anm. PW], Deleuze speaks of ‚special or living images‘ and ‚centres of indetermination.’ The body is only a contingent center in the acentered and variable flux of movement-images.”[319] Schon für Bergson war „mein Leib“ nichts anderes als ein besonderes Bild, bezogen auf die Gesamtheit

[312] Vgl. Rölli: Bergson. S. 63: Mit Deleuze gesagt, sind Bergsons Bilder zunächst einmal Bewegungsbilder, die einer *reinen Wahrnehmung* entsprechen, bevor sie *aktuell-bewusste* – und d. h. faktisch mit affektiven und pragmatischen Qualitäten versetzte – *Wahrnehmungsbilder* sind [Herv. i. O.].
[313] BB, S. 92 [Herv. i. O.].
[314] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 52.
[315] BB, S. 93.
[316] BB, S. 93 [Herv. v. mir, PW]. Vgl. auch Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 21: Wenn nun aber die Lebewesen im Weltall „Zentren der Indeterminiertheit“ darstellen und diese Indeterminiertheit mit der Zahl und der Freiheit ihrer Funktionen wächst, begreift man, daß ihr Vorhandensein ganz von selbst die Ausscheidung aller der Elemente in den Gegenständen mit sich führt, an denen ihre Funktionen nicht interessiert sind.
[317] BB, S. 94.
[318] Vgl. Rodowick: Time Machine. S. 140 und S. 151.
[319] Ebd. S. 34.

der Bilder.[320] Wir verstehen jetzt noch besser, warum Deleuze Bergsons Wahrnehmungstheorie gegen die Phänomenologie ins Feld führen konnte: Über das Modell der natürlichen Wahrnehmung wird die Geschichte meiner leiblichen Verankerung in der Welt nur aus einer Perspektive erzählt. Es gibt aber auch noch eine andere Perspektive – von der sowohl Bergson, als auch Deleuze aus argumentieren – und die meine subjektiven Standpunkte (von denen aus ich denke und wahrnehme) zu lebenden Bildern bzw. kontingenten Zentren der Indeterminiertheit innerhalb eines chaotischen Bilder- und Materiestroms macht. Der Film kann sich für Deleuze sozusagen „in beide Richtungen" bewegen: Einerseits den Weg zurückverfolgen, den die natürliche Wahrnehmung geht, indem „die Beweglichkeit seiner Zentren, die Veränderlichkeit seiner Kadrierungen immer zu einer Wiederherstellung von ausgedehnten Zonen ohne Zentren, ohne Bildfeldbegrenzungen, führt" und so zu einer „Rückkehr zum ersten System der Bewegungsbilder [tendiert]".[321] Andererseits kann er ausgehend von der Immanenzebene den Subjektivierungsprozess in Richtung einer zentrierten Wahrnehmung nachvollziehen. Dieser letztgenannte Prozess steht hier derweil noch im Vordergrund und beinhaltet – wie wir gesehen haben – ein Subtraktionsverfahren, das den lichtdurchfluteten Materiestrom einschränkt und ein schattenhaftes Moment der Subjektivität, einen ersten Bildtyp rund um ein Indeterminationszentrum, konstituiert: das „Wahrnehmungsbild".

Davon ausgehend, lassen sich nun weitere Bildtypen differenzieren. Wir haben bereits oben gesehen, dass für Bergson die Wahrnehmung nicht isoliert betrachtet werden kann, sondern als Bild immer in Bezug zu Einwirkungen von anderen Bildern bzw. zu Einflüssen auf andere Bilder steht. Das Intervall zwischen Reiz und Reaktion, das sich dabei auftut, war im Falle des Wahrnehmungsbildes nur sehr lose gegeben, als bloße Aufmerksamkeit und Verzögerung innerhalb des beweglichen Bilder-Materiestroms. Die Wahrnehmung hat also immer schon die Tendenz, empfangene Bewegungen in neue Bewegungen fortzusetzen, sie entspricht immer schon einer möglichen Tätigkeit: „Wenn sich die Welt um das Wahrnehmungszentrum krümmt, dann bereits unter dem Aspekt der Aktion, von dem die Wahrnehmung nicht zu trennen ist."[322] Dadurch definiert sich nach Deleuze der „zweite materielle Aspekt der Subjektivität", den er dann „*Aktionsbild*"[323] nennt. Dieser zweite große Typus von

[320] Vgl. Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 6: *Materie nenne ich die Gesamtheit der Bilder, und Wahrnehmung der Materie diese selben Bilder bezogen auf die mögliche Wirkung eines bestimmten Bildes, meines Leibes* [Herv. i. O.].
[321] BB, S. 94.
[322] BB, S. 95.
[323] BB, S. 95 [Herv. i. O.].

Bewegungsbildern verkürzt die Reaktionszeit im Gegensatz zum Wahrnehmungsbild erheblich und setzt empfangene Reize in unmittelbare Wirkungen um. Das Aktionsbild dominiert vor allem das Hollywoodkino, wo es den „Ausdruck der Potenz des Helden" bildet: „Denn die Reaktion des Helden steigert angesichts des Übermaßes seines Könnens (seiner Treffsicherheit) die Beziehung zwischen Reiz und Reaktion geradezu ins Phantastische."[324] Dabei handelt es sich um das Prinzip zahlloser „Action-"filme und ist paradigmatischer Weise im amerikanischen Western ausgeprägt, wo der Held seinen Revolver immer noch um einen Hauch schneller zieht als seine Gegner.

Neben dem rezeptiven und dem aktiven Aspekt des Bildes – also abseits von Wahrnehmungsbild und Aktionsbild – gibt es für Deleuze noch „ein Dazwischen"[325]. Dieser Zwischenbereich besteht in dem „Affekt", der „das Intervall in Beschlag nimmt, ohne es zu füllen oder gar auszufüllen. Er taucht plötzlich in einem Indeterminationszentrum auf, das heißt in einem Subjekt, zwischen einer in gewisser Hinsicht verwirrenden Wahrnehmung und einer verzögerten Handlung. Er […] stellt die Art dar, in der sich das Subjekt selbst wahrnimmt" und bildet den „dritte[n] materielle[n] Aspekt der Subjektivität", den Deleuze schließlich als „*Affektbild*"[326] bezeichnet. Der Affekt schiebt sich gewissermaßen zwischen die rezeptive Seite der Wahrnehmung und die aktive Seite der Aktion, er ist mehr als ein bloßes Registrieren und weniger als eine vollendete Handlung – ein leidenschaftliches, emotional aufgeladenes Innehalten, das sich in der Großaufnahme und im Gesicht manifestiert (Dreyers *Jeanne d'Arc* ist ein Film, der fast ausschließlich aus solchen Affektbildern besteht).[327]

Damit sind die drei groben Bildtypen, die Deleuze als Subjektivierungs- und Differenzierungsprozesse ausgehend von einer Licht-Immanenzebene hyperbeweglicher Bilder diskutiert, bereits hinreichend beschrieben. Wie Deleuze später anmerkt, setzt sich ein Film niemals aus nur einem Bildtyp zusammen, sondern kombiniert in der Montage alle drei Typen miteinander – wobei „wenigstens in seiner einfachsten Charakterisierung" immer einer davon überwiegt.[328] Es wäre weniger im Sinne von Deleuze, erschöpfend Beispiele für diese drei Arten von Bewegungsbildern angeben zu wollen[329], oder die erwähnten Filme und

[324] Schaub: Deleuze im Kino. S. 96.
[325] BB, S. 96.
[326] Alle Zitate in: BB, S. 96 [Herv. i. O.].
[327] Vgl. BB, S. 102.
[328] Vgl. BB, S. 102.
[329] Vgl. Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003. S. 32: Sogar die Kinobücher, die viel und gerne auf Filme Bezug nehmen, erkennen nicht den demonstrativen Wert eines Beispiels an.

Regisseure irgendwie zu bewerten[330], deswegen werde ich mich hier nicht länger damit aufhalten. Entscheidender ist, dass Deleuze seine Überlegungen im mittleren Abschnitt des 2. Bergson-Kommentars folgendermaßen abschließt:

> Abschließend können wir sagen, daß *sich die Bewegungs-Bilder in drei Arten von Bildern unterteilen, wenn man sie auf ein Indeterminationszentrum als spezifisches Bild bezieht*: Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild. Jeder von uns ist als spezifisches Bild oder etwaiges Zentrum nichts anderes als eine Anordnung dieser drei Bilder […][331]

Mit dem Hinweis, dass sich mithilfe dieser drei Bildarten nicht nur Kinobilder klassifizieren lassen, sondern dass „jeder von uns" als potenzielles Zentrum eine Anordnung dieser drei Bilder darstellt, macht Deleuze noch einmal auf den Sonderstatus seiner Untersuchung aufmerksam. Wie bescheiden müssen sich dagegen die Zugänge der so genannten „Filmtheorie" anhören, die sich über die Spezifik des Mediums oder das Verhältnis des Films zum Zuseher Gedanken machen.[332] Derartige Fragestellungen können nicht umhin, ein wie auch immer geartetes Subjekt (des Zuschauers, der Figur auf der Leinwand, …) schon vorauszusetzen. Dagegen betont Deleuze: „Aber das einzige kinematographische Bewußtsein, das sind nicht etwa wir, die Zuschauer, noch der Held, das ist die Kamera, die bald menschliche, bald unmenschliche oder übermenschliche Kamera."[333] Seine immanente Bildontologie setzt viel früher an (sozusagen vor dem Auftreten des Menschen!), um dieses „kinematographische Bewusstsein" von jeder *conditio humana* zu befreien, die das Denken im Vorhinein einengen würde. (Das haben wir als zentrale Bemühung sowohl Bergsons als auch Deleuzes herausgestrichen.) Den Schock des Kinos nimmt Deleuze also zum Anlass, das Universum selbst als „Meta-Film" zu sehen: Das Resultat ist eine Untersuchung über den ontologischen und epistemologischen Status von (bewegten) Bildern, also viel mehr als eine bloße Schrift „über" das Kino und seine Autoren.[334]

---

[330] Vgl. Bellour: Denken, erzählen. S. 48: Keiner der in dieser Geschichte [gemeint sind Deleuzes Kinobücher, Anm. PW] erwähnten Regisseure wird außer durch die Klassifizierung und die Genealogie in irgendeiner Weise bewertet.

[331] BB, S. 97 [Herv. i. O.].

[332] Vgl. Elsaesser, Thomas (Hg.); Hagener, Malte (Hg.): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2007. S. 13: Wie verhält sich der Film zum (Zuschauer-)Körper? So wollen wir die Leitfrage dieser Einführung in die Filmtheorie formulieren […]. [Dieser Ansatz ist für die Kulturwissenschaften durchaus legitim und soll die Leistung dieser hervorragenden Überblicksdarstellung keineswegs schmälern, Anm. PW].

[333] BB, S. 38.

[334] In diesem Zusammenhang weist Rodowick auf folgendes Problem hin: „Deleuze's philosophy, which is radically antihumanist, is constantly restoring a privileged subjective agency to characters as narrative agents and directors as creative auteurs." (vgl. Rodowick: Time Machine. S. 222, Fußnote 10) Man kann diesem Vorwurf insofern beikommen, als man die Regisseure und Protagonisten, die Deleuze in seinen Kinostudien heranzieht, nicht als starke subjektive Agenten interpretiert, sondern als „Fürsprecher", die anstatt souveräne Personen zu repräsentieren durch kreative Aneignung erst erschaffen werden. Nur so könne man nach Deleuze

Diese Bemerkungen sollten uns davor bewahren, die Bildtypen einfach als starre Kategorien hinzunehmen, neue Filme damit zu klassifizieren und dies dann auch noch als neue Erkenntnis zu verkaufen. Offensichtlich will Deleuze auf mehr hinaus. Die Rede von den drei Momenten der Subjektivität und die Tatsache, dass wir selbst aus einer Montage von Wahrnehmungen, Aktionen und Affekten bestehen[335], bereiten – wie wir sehen werden – Deleuzes *zeitphilosophisches* Anliegen (die Zeit, die unsere Subjektivität immer schon spaltet) bestens vor. Er macht so spezielle filmische Termini für eine breitere philosophische Diskussion anschlussfähig, ohne dabei das Kino selbst aus den Augen zu verlieren.

3.2.5 Jenseits des Bewegungs-Bildes…

Wenn wir die drei etablierten Bildtypen Revue passieren lassen – Wahrnehmungsbild, Affektbild und Aktionsbild – so offenbart sich ein „doppelter Fluchtpunkt“[336] jenseits dieser Entwicklungslogik. Das Wahrnehmungsbild und das Aktionsbild markieren die Ränder einer Skala, die sich gemäß einer *losen* (bei der Wahrnehmung) und einer *engen* (bei der Aktion) Verknüpfung von Reiz und Reaktion auffächert, wobei der Affekt das Intervall dazwischen benennt. Je nachdem, ob diese Skala unter- oder überschritten wird, gerät das senso-motorische Schema des Bewegungs-Bildes aus den Fugen. Wir haben oben schon gesehen, dass die Bildtypen entlang zweier entgegengesetzter Richtungen durchlaufen werden können. Folgt man dem Subjektivierungs- und Differenzierungsprozess des ersten Kinobuches im Übergang zum zweiten, so gelangt man von einem noch recht unspezifischen Wahrnehmungsbild zu einem spezialisierten Aktionsbild, bei dem Ursachen und Wirkungen eine deutliche Verbindung miteinander eingehen. Dieser Weg führt schließlich in einen Bereich *jenseits des Aktionsbildes*, zum „ mentalen Bild“, wo sich die faktischen Reiz-Reaktions-Schemata in mentale Relationen transformieren, Relationen also, die den Reiz dem Sichtbaren entziehen und ins Gedankliche verlagern. Es handelt sich um einen Übergang, den Deleuze am Ende des *Bewegungs-Bildes* nachzeichnet und bei dem Hitchcock eine zentrale Rolle einnimmt.[337] Für Hitchcock zählt nicht nur die Aktion als solche, sondern die vielen

der Philosophie ein schlechtes Ursprungsdenken (im Sinne eines Nachdenkens „über“…) entziehen. Vgl. den Abschnitt über die Fürsprecher in: U, S. 175-183.

[335] Vgl. Rodowick: Time Machine. S. 34: For Deleuze, subjectivity is nothing more that [sic!] a montage of these three “moments” as they relate to perception, action, and affection from this singular perspective.

[336] Schaub: Deleuze im Kino. S. 96.

[337] Vgl. BB, S. 272: Hitchcock führt das mentale Bild in den Film ein. Das heißt: er macht die Relation zum Gegenstand eines Bildes, das sich dem Wahrnehmungs-, Aktions- und Affektbild nicht einfach hinzugesellt, sondern diese umrahmt und transformiert.

mentalen Beziehungen, die sie zwischen den Figuren eröffnet: In *Strangers on a Train* wird nicht einfach jemand umgebracht, sondern die Tat ist immer schon Interpretation und symbolischer Akt – so besteht der Mord in dem „Tausch" zwischen den beiden Männern im Zug.[338] Dadurch beginnt das Kamera-Bewusstsein die scheinbar selbstverständliche Bewegung des Aktionsbildes zu kommentieren, zu problematisieren, infrage zu stellen, und erlaubt so erste Rückschlüsse auf eine dezentrierte, den Bildern inhärente Zeitlichkeit, die Deleuze dann unter dem Begriff „Zeit-Bild" verhandeln wird.[339]

Wie Schaub bemerkt, „läßt sich die Logik dieser Entwicklung auch in die umgekehrte Richtung nachzeichnen."[340] Demnach würde man bei dem Aktionsbild beginnen und der zweite Fluchtpunkt läge *jenseits des Wahrnehmungsbildes*. Bevor wir uns also gänzlich dem Zeit-Bild widmen, will ich mir abschließend diese „umgekehrte Genealogie der Bewegungsbilder"[341] (Schaub) anhand eines von Deleuze am Ende seines zweiten Bergson-Kommentars ins Spiel gebrachten Beispiels – Samuel Becketts Stummfilm *Film* von 1965 – genauer ansehen. Damit soll einerseits ein prekärer Doppelstatus des Wahrnehmungsbildes aufgedeckt und andererseits der bildtheoretische Wechsel von Fragen der Bewegung hin zur Zeitproblematik vorbereitet werden.

Beckett nimmt sich die berühmte Formel Berkeleys als Ausgangspunkt für seinen Film: *esse est percipi* (Sein ist Wahrgenommenwerden). „Wenn alle Wahrnehmung anderer – tierische, menschliche und göttliche – aufgehoben ist, behält einen die Selbstwahrnehmung im Sein. Die Suche nach dem Nicht-Sein durch Flucht vor der Wahrnehmung anderer scheitert an der Unausbleiblichkeit der Selbstwahrnehmung."[342] Anhand dieses Diktums entwickelt Beckett ein System einfachster Regeln, welche in einer Fluchtbewegung die filmischen Bilder an ihre Grenze treiben soll, so lange, bis sie jedes *percipere* und *percipi* „ausgeschöpft"[343] haben. Anders als Beckett, der eine Gliederung in die drei Schauplätze Straße, Treppe und Zimmer

[338] Zur Bedeutung des Tauschs bei Hitchcock, vgl. Chabrol, Claude; Rohmer, Eric: *Hitchcock*. Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2013.
[339] Deleuze spricht im *Zeit-Bild* von der „Ahnung Hitchcocks": „ein Kamera-Bewußtsein, für das nicht mehr die Bewegungen bestimmend sind, die es verfolgt oder ausführt, sondern die mentalen Relationen, die es einzugehen vermag. Dieses Kamera-Bewußtsein stellt Fragen, formuliert Antworten, führt zu Einwänden und Provokationen, bildet Theoreme, Hypothesen und Experimente […]" (ZB, S. 38).
[340] Schaub: Deleuze im Kino. S. 96.
[341] Ebd. S. 97.
[342] Beckett, Samuel: „Film", in: ders.: *Werke I. Dramatische Werke. Hörspiele, Pantomime, Film, Fernsehspiel*. Aus dem Englischen von Erika und Elmar Tophoven. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (=werkausgabe edition suhrkamp in zehn Bänden, 2. Bd.). S. 349.
[343] KK, S. 37. Für eine Vertiefung von Deleuzes Beckett-Lektüre, die sich stark am Motiv des Ausschöpfens bzw. Erschöpfens von Möglichkeiten abarbeitet, vgl. den Essay „Erschöpft", in: E, S. 5-40.

für seinen Film hervorhebt[344], teilt Deleuze – seiner eigenen Terminologie gemäß – das Handlungsgeschehen in Aktionsbild, Wahrnehmungsbild und Affektbild ein.[345] Was passiert? Wir sehen eine vermummte Gestalt (gespielt von Buster Keaton) eine Wand entlang laufen. Die „Aktion" definiert sich dabei so, dass die Kamera (von Beckett „A", wie „Auge" genannt) die Person („O", wie „Objekt") von hinten aufnimmt und dabei einen Winkel von 45° nicht überschreiten darf.[346] Wenn das geschieht, gerät die Bewegung ins Stocken, die Person hält inne und versucht panisch, ihr Gesicht zu verdecken (ergo der Wahrnehmung durch A zu entgehen). Diese Flucht entlang der Mauer setzt sich in ein Treppenhaus fort und wird unterwegs von zwei Zwischenfällen unterbrochen: Noch an der Mauer rempelt O ein älteres Ehepaar an, bei der Treppe kommt es zu einer Begegnung mit einer Blumenfrau. Sowohl die Eheleute als auch die Blumenfrau sehen A dabei direkt an, mit einem entsetzten Gesichtsausdruck, den Beckett als „Agonie des Wahrgenommenwerdens"[347] bezeichnet. Oben im Zimmer angekommen, vergrößert sich der Immunitätswinkel von 45° auf 90°. Wo Deleuze die Szenen an der Mauer und im Treppenhaus noch dem Aktionsbild zurechnet, handelt es sich nun um ein Wahrnehmungsbild.[348] Das Zimmer wird abwechselnd aus der Perspektive Os (subjektive Kamera) und As (objektive Kamera) gesehen, wobei O darum bemüht ist, Fotos, Bilder, Spiegel und Tiere als potenzielle Quellen für Wahrnehmungen von sich zu beseitigen, zu verhüllen oder hinauszuschaffen. Als letzte Elimination seiner subjektiven Wahrnehmung setzt sich O dann in den Schaukelstuhl, schließt die Augen und schläft ein. Währenddessen kann sich A unbemerkt nähern, bis O aus dem Schlaf hochschreckt und A frontal anblickt. Durch ein Schuss- Gegenschussverfahren erfahren wir, dass A niemand anderer ist als O selbst (Buster Keaton mit Augenklappe, als Äquivalent zur „einäugigen" Filmkamera). Im überraschten und schreckverzerrten Gesicht Os zeigt sich schließlich der letzte große Bildtyp, der sich bereits bei dem Ehepaar und der Blumenfrau abgezeichnet hat: das Affektbild. In den Worten von Deleuze: „Wir sind im Bereich der erschreckendsten Affektwahrnehmung, die noch bleibt, wenn alle anderen erloschen sind: die Wahrnehmung seiner selbst durch sich, das *Affektbild*."[349] Hier werden die Arten von Bewegungs-Bildern sozusagen „rückwärts" durchlaufen (von der Aktion zur Wahrnehmung), wobei sich in

[344] Vgl. Beckett: Film. S. 350-354.
[345] Vgl. BB, S. 98 (Fußnote 29).
[346] Vgl. Beckett: Film. S. 350: A nimmt O bis zum Ende des Films von hinten aus einem Winkel wahr, der nicht größer als 45° ist. Grundregel: O gerät ins *percipi* = erleidet Angst des Wahrgenommenwerdens nur, wenn dieser Winkel größer wird. [Herv. i. O.].
[347] Ebd. S. 352.
[348] Vgl. BB, S. 98.
[349] BB, S. 99 [Herv. i. O.].

diesem Fluchtpunkt die menschliche Wahrnehmung „[…] *in etwas anderes, hier in einen Affekt verwandelt*.“[350] Eine Empfindung ist zu stark für mich (als menschliches Wesen), deswegen mündet Becketts sukzessives Entledigen der drei Bildarten auch in jene ursprüngliche, a-personale Licht-Immanenzebene, auf der Deleuze sein Bilderuniversum gegründet hat:

> Es handelt sich darum, die Welt vor dem Auftreten des Menschen, vor unserer eigenen Dämmerung wiederzufinden, dorthin zu gelangen, wo die Bewegung im Gegenteil noch einem System universeller Veränderung unterworfen war und das unablässig sich ausbreitende Licht sich nicht zu offenbaren brauchte. So geht Beckett mit dem Auslöschen von Aktionsbild, Wahrnehmungsbild und Affektbild auf die Licht-Immanenzebene zurück, auf die Materieebene und ihr kosmisches Flimmern von Bewegungs-Bildern.[351]

So wie sich im Gang der bisherigen Untersuchung Subjektivität durch drei Momente – als drei Arten von Bewegungsbildern – ausgehend von dieser Materieebene konstituiert, so wird sie in Becketts *Film* durch konsequente „Auslöschung“ wieder zersetzt. Die Tatsache, dass diese Auslöschung gerade das Wahrnehmungsbild (und nicht, wie im Rahmen der übergeordneten Untersuchung, das Aktionsbild) an seine Grenze führt, ist in diesem Fall höchst aufschlussreich. Deleuze weist selbst darauf hin, dass das Wahrnehmungsbild gewissermaßen „doppelt“ auftritt.[352] So gibt es nicht nur das Wahrnehmungsbild neben dem Aktionsbild und dem Affektbild, sondern auch die Wahrnehmung der Wahrnehmung, die Wahrnehmung der Aktion und die Wahrnehmung des Affekts.[353] Es gibt also einen Sonderstatus des Wahrnehmungsbildes, aber läuft Deleuze dabei nicht Gefahr, eine „[…] *Metastruktur* in sein Bilderuniversum einzuführen“[354], wie Schaub vermutet? Sehen wir uns die doppelte Ordnung des Wahrnehmungsbildes genauer an.

Ich habe oben bei der Beschreibung von Becketts Film behelfsmäßig von „subjektiver“ (O) und „objektiver“ (A) Kamera gesprochen, dabei aber unterschlagen, dass diese Aufteilung für Deleuze eigentlich ein schlechter Gegensatz ist. „Wir befinden uns nicht mehr vor subjektiven *oder* objektiven Bildern: wir werden von einem Wechselverhältnis zwischen Wahrnehmungsbild und einem es transformierenden Kamerabewußtsein erfaßt (die Frage, ob das Bild objektiv oder subjektiv sei, stellt sich also nicht mehr): ein sehr spezielles Kino, das

---

[350] Schaub: Deleuze im Kino. S. 104 [Herv. i. O.].
[351] BB, S. 99.
[352] Er spricht von einer „doppelten Ordnung“ bzw. einem „doppelten Referenzsystem“ (BB, S. 98).
[353] Vgl. Bogue, Ronald: *Deleuze on Cinema*. New York/London: Routledge 2003. S. 69: Deleuze argues further that the perception-image extends into the other species of movement-images, for whenever affections, actions, relations, and so forth, occur, there is always an accompanying *perception of* affections, *of* actions, *of* relations. [Herv. i. O.].
[354] Schaub: Deleuze im Kino. S. 107 [Herv. i. O.].

Geschmack daran gefunden hat, ‚die Kamera spürbar werden zu lassen'."[355] Das heißt jede Wahrnehmung verfügt über ein latentes „kinematographische[s] *Cogito*"[356], das sich immer schon selbst reflektiert (sich beim Sehen zusieht), und etwa durch bewussten Umgang des Regisseurs „spürbar" gemacht werden kann. Becketts *Film* erzählt genau von der Unmöglichkeit, die Wahrnehmung in Selbst- und Fremdwahrnehmung hin zu unterscheiden, genauso wie es unmöglich ist, zwischen subjektiver und objektiver Perspektive feinsäuberlich zu trennen: Die Kamera „sieht sich immer schon", es gibt kein Entkommen vor der Selbstwahrnehmung. Der puristische Titel von *Film* verweist dabei auf die Bedingungen der filmischen Bilder und bringt zugleich die Sehnsucht nach einer nicht mehr subjektabhängigen Wahrnehmung zum Ausdruck (Rückgang auf die flirrende Immanenzebene der Bewegungsbilder – die Welt als „Meta-Film" oder „Film an sich"). Die menschliche Selbstwahrnehmung soll hier bis an eine Grenze getrieben werden, bis die unmenschlichen Bedingungen jeder Wahrnehmung zum Vorschein kommen. Schaub spricht von einem „performative[n] Überschuß"[357], den Becketts *Film* durch die Problematisierung seiner eigenen, medialen Selbstthematisierung spürbar macht. Das Scheitern äußert sich in der Unmöglichkeit des Selbstbezugs, in der Unmöglichkeit, die menschliche Wahrnehmung als eine andere sichtbar werden zu lassen und deswegen in einen Affekt umschlagen muss. Deleuze redet hier aber keineswegs einem medienpessimistischen Beckett das Wort, mit dem man hinter dem nie erreichten ersten Bewegungs-Bild nur „Tod, Unbeweglichkeit und Dunkel"[358] vermuten würde, sondern wendet diesen – aus unserer begrenzten Perspektive gewiss traumatisch wirkenden – Rückgang gewohnt optimistisch, immanenzphilosophisch.

> Auf den ersten Blick also das genaue Gegenteil eines unbeschränkt beweglichen Bilderuniversums, auf den zweiten aber vielleicht die logische Konsequenz für ein Bewußtsein, das sich selbst zum Verschwinden bringen möchte und nach Auflösung verlangt in einem apersonalen, überindividuellen, transhumanen Milieu. Die Nähe von Beckett und Deleuze liegt in diesem zweiten Moment begründet, wobei Deleuze – mit seinem bekannten nietzscheanischen Optimismus – hier den Melancholiker und Formalisten vorschnell zum Vertreter einer allgemeinen Entropiebewegung erklärt. (*Ende eines personalen Bewußtseins, Identität von Bewußtsein und Bewegungsbildern*)[359]

Diese „Entropiebewegung" ist viel mehr als „dasselbe rückwärts", was vor allem an dem – wie wir gesehen haben – *prekären* Status des Wahrnehmungsbildes liegt, dem sie sich annähert, und damit immer schon der konsequenten Ausdifferenzierung der Bewegungsbilder

[355] BB, S. 107 [Herv. i. O.].
[356] BB, S. 107 [Herv. i. O.].
[357] Schaub: Deleuze im Kino. S. 103.
[358] BB, S. 99.
[359] Schaub: Deleuze im Kino. S. 107 [Herv. i. O.].

entgegenarbeitet. Das Wahrnehmungsbild wird so zu einem „subversive[n] Element“[360], das die Bildtypen einerseits als eine Art Metastruktur ermöglicht (Wahrnehmung der Wahrnehmung, Wahrnehmung der Aktion usw.), sie zugleich aber auch problematisiert und aufzulösen droht (Unmöglichkeit des Selbstbezugs, Paradox des „Sich-beim-Sehen-Zusehens“). Der Umstand, dass die Bildtypologie mit dem Wahrnehmungsbild auf einem sehr filigranen Fundament ruht, verleitet Deleuze aber nicht zu einer vorsichtigen Zugangsweise, sondern wird im *Bewegungs-Bild* durch eine umso exzessivere Klassifizierungs- und Differenzierungswut kompensiert. Dabei beruft er sich auf den Begründer der Semiologie, Charles Sanders Peirce, der, Deleuze zufolge, „in der systematischen Klassifikation von Bildern am weitesten gegangen ist.“[361] Dieser Aneignung von Peirce steht die Deleuze-Sekundärliteratur bis heute eher ratlos bis ablehnend gegenüber: Der Konsens lautet, dass die Deleuzesche Kinophilosophie Bergson um einiges mehr verdankt als Peirce.[362] Dem würde ich mich unter einigen Vorbehalten anschließen. So spannend eine fundierte Auseinandersetzung mit dem Verhältnis Deleuze/Peirce auch wäre – vor allem in der Vorstellung eines prozessualen, dynamischen und unabgeschlossen bleibenden Zeichenmodells gibt es viele Gemeinsamkeiten[363] – so wenig kann ich dies in meiner Arbeit leider berücksichtigen. Es würde eine eigene Untersuchung speziell zum Zeichenbegriff von Peirce bzw. Deleuze erfordern, die hier nicht geleistet werden soll. Ausgehend von Bergson und dem Immanenzgedanken habe ich mir die drei grundsätzlichen Bildtypen hauptsächlich unter einem generischen Aspekt und weniger unter Aspekten der Klassifikation angesehen. Stehen letztere im Vordergrund, so verkompliziert sich die Typologie von Bildern und Zeichen zusehends: So gibt es zwischen Affektbild und Aktionsbild noch ein „Triebbild“, zwischen Aktionsbild und mentalem Bild noch ein „Transformations-“ oder „Reflexionsbild“ usw. Wenn Ronald Bogue seinen sehr um Vollständigkeit bemühten Bilder- und Zeichenkatalog des ersten Kinobuches in äußerst übersichtlicher Weise aufzustellen versucht und diesen noch mit den Worten „Eighteen Signs (more or less)“[364] betitelt, spricht daraus auch eine gewisse Unsicherheit. Deswegen kann es mir hier – wie oben erwähnt – *nicht* darum gehen, aufgrund der Deleuzeschen Terminologie Filme nach Bildtypen systematisch

[360] Ebd. S. 108.
[361] BB, S. 100.
[362] Vgl. Vandenbunder, André: „Die Begegnung Deleuze und Peirce“, in: Fahle/Engell: Der Film bei Deleuze. Übersetzt von Andrea Kern. S. 103: In meinen Augen verdanken die Idee, die Genese und die Ausarbeitung der Deleuzeschen Semiotik Peirce rein gar nichts. Bergson ist es, der hier den Weg weist. Vgl. auch Bogue: Deleuze on Cinema. S. 67.
[363] Vgl. Rodowock: Time Machine. S. 58.
[364] Vgl. das dritte Kapitel in: Bogue: Deleuze on Cinema. S. 65-105.

einzuteilen. Wichtiger ist es, den prekären Doppelstatus des Wahrnehmungsbildes zur Kenntnis zu nehmen, auf dessen fragwürdigem Boden Systematizität eher simuliert und ausgestellt, als ernsthaft angestrebt werden kann. In dieser Hinsicht scheint mir der Logiker Kurt Gödel für unsere Zusammenhänge relevanter als der Semiologe Charles Peirce.[365] So wie es gemäß Gödels Unvollständigkeitssatz mathematische Aussagen gibt, die wahr sind, aber innerhalb des Systems nicht bewiesen werden zu können, existiert in Deleuzes Bildertypologie ein unhintergehbares Faktum der Wahrnehmung, das selbst objektiv nicht mehr klassifiziert oder „gesehen" werden kann, weil sich so der Prozess nur aufschieben würde. (Es gibt kein Entkommen vor der Selbstwahrnehmung, davon handelt Becketts *Film.*) Egal wie man die Arithmetik axiomatisiert, es lassen sich nach Gödels Beweis immer selbstreferentielle Sätze bilden, mit denen das System selbst nicht mehr umzugehen vermag.[366] Bei Deleuze wiederum besteht die Selbstreferentialität darin, dass sich – egal wie „vollständig"[367] man zu klassifizieren versucht – das kinematographische *Cogito* aufspaltet, und man der unmöglichen Tatsache, sich selbst beim Sehen zuzusehen, nicht auskommt.

Was hat dieser paradoxe Sonderstatus des Wahrnehmungsbildes zu bedeuten? Zunächst zeigt er einen weiteren Wandel des Bildbegriffs an. Im zweiten Kinobuch erfahren wir rückblickend, dass die eigentümliche Metastruktur des Wahrnehmungsbildes tatsächlich auf einen völlig neuen Bildtyp hinweist, der sich nicht mehr innerhalb des Bewegungs-Bildes verhandeln lässt, sondern zum Zeit-Bild tendiert.[368] Auch ist es kein Zufall, dass sich bereits im Abschnitt über Becketts *Film* mit der Rede von einer „Perspektive auf eine *wirkliche Zeit*"[369] erste Hinweise auf das Zeit-Bild finden. Der Übergang vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild steht in engem Bezug zu einer *Transformation des Bildbegriffs*, die ich hier entscheidend an Deleuzes Beckett-Deutung festmachen will. Wie wir gesehen haben, findet sich bei Beckett anstatt einer systematischen Ausdifferenzierung von Bildarten die umgekehrte Bewegung einer „Auslöschung" derselben. Das heißt aber, dass diese Bilder

[365] Diese Idee verdanke ich Mirjam Schaub, in deren umfassender Studie zu den Kinobüchern Peirce merkwürdig unterrepräsentiert bleibt. Dennoch verfolgt sie diesen Impuls nicht weiter und erwähnt Gödel nur kurz in einer Fußnote, vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 108 (Fußnote 25).

[366] Das ist eine sehr starke Vereinfachung von Gödels Theorem, das man sich am leichtesten mit dem berühmten Paradox des Kreters, der behauptet, dass alle Kreter lügen, verdeutlichen kann. Um einen umfassenderen Eindruck davon zu bekommen, vgl. Smullyan, Raymond M.: *Gödel's Incompleteness Theorems*. New York / Oxford: Oxford University Press 1992.

[367] Der Begriff „Vollständigkeit" hat auch eine exakte, logisch-mathematische Bedeutung. Ein Kalkül ist dann vollständig, wenn jeder Satz, den man darin bilden kann, sich entweder beweisen oder widerlegen lässt (d. h. „entscheidbar" ist). So hat Gödel bewiesen, dass jedes Axiomensystem der Arithmetik unvollständig bleiben muss, vgl. Smullyan: Gödel's Incompleteness Theorems. S. 28-37.

[368] Vgl. ZB, S. 49.

[369] BB, S. 100 [Herv. v. mir, PW].

irgendwie „schon da“ gewesen sein müssen, und zwar, – so können wir ergänzen: sie müssen *virtuell* schon da gewesen sein. So kündigt sich ein „komplexe[s] Virtualitäts- und Möglichkeitsmodell“[370] an, das die Zeitproblematik mit dem Ausschöpfen von Möglichkeiten verbindet und durch eine Dynamik des Erlöschens von Bildern ins Spiel kommt: „Das Bild ist schnell wieder verschwunden, löst sich auf, weil es selbst das Mittel ist zu enden. Es fängt alle Möglichkeiten ein, um sie dann zu sprengen. Wenn man sagt ‚es ist da, ich hab‘ das Bild‘, dann bedeutet es, daß es diesmal zu Ende ist, *es gibt nichts Mögliches mehr*.“[371] Möglichkeiten gibt es nur unter dem Gesichtspunkt ihrer Verwirklichungen[372] – etwa in Handlungen, wie beim Aktionsbild – wenn alle diese Möglichkeiten aber erschöpft werden, bezieht das Bild sein Wirken nicht mehr aus dem einfachen (aristotelischen) Modell von *dynamis* und *energeia* (Potenz/Akt, Möglichkeit/Wirklichkeit), sondern verschiebt sich in den komplexeren Bereich des Virtuellen, den es im *Zeit-Bild* auszuloten gilt. Bisher wurde der Bildbegriff so verstanden, dass er in einer ganzheitlichen, irreduziblen Bewegung (im Sinne der *durée*) bestehen müsse, jetzt erhalten wir das Bild nur mehr zum Preis seiner maximalen Flüchtigkeit. Es handelt sich um Bilder, die alle Möglichkeiten bereits ausgeschöpft haben, sich nicht mehr automatisch von Wahrnehmungen in Aktionen fortsetzen und dadurch nur eine „ephemere Existenz“[373] besitzen. Diese Bilder bestehen einzig im Prozess ihres Verschwindens und spitzen sich so in einem *schmalen Ausschnitt der Gegenwart* zu. In Becketts *Film* werden alle Zeugen des Vergangenen (Fotos, Bilder, …) aus dem Zimmer entfernt, und die humoristische Sequenz, in der Keaton wiederholt versucht, eines seiner Haustiere hinauszuschaffen, während das andere wieder hineinläuft, verdeutlicht einmal mehr den Umstand, dass *nur mehr die Gegenwart existiert*.[374] Indem Beckett diese *reine Gegenwart* oder *reine Wahrnehmung*, die schon für Bergson „mehr dem Rechte als der Tatsache nach“[375] bestand, bis ins Äußerste treibt, verlässt er die faktisch für uns Menschen geltenden Bedingungen (wir, die immer in Verbindung zu vergangenen und zukünftigen Zeiten stehen)

[370] Schaub: Deleuze im Kino. S. 108.
[371] E, S. 20 [Herv. i. O.].
[372] Vgl. E, S. 6: Wenn man Mögliches verwirklicht, so geschieht es im Hinblick auf gewisse Ziele, Pläne, Vorlieben: Ich ziehe Schuhe an, um auszugehen, und Pantoffeln, um daheim zu bleiben. […] Ganz anders ist es mit der Erschöpfung: Man kombiniert alle Variablen einer Situation, vorausgesetzt, daß man auf Vorlieben, Zielsetzungen oder Sinngebungen jedweder Art verzichtet. Es geht nicht mehr darum auszugehen oder daheimzubleiben […]. Man verwirklicht nicht mehr, obwohl man etwas durchführt.
[373] E, S. 19.
[374] Vgl. KK, S. 39: Von nun an aber hat sie [die Wahrnehmung, Anm. PW] nurmehr die Gegenwart, und zwar in Form eines hermetisch geschlossenen Zimmers, aus dem jede Idee von Raum und Zeit, jedes Bild von Gott, von Menschen, Tieren oder Dingen verschwunden ist.
[375] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 19.

und transferiert sie in eine „überirdische Zeit- und Ortlosigkeit“[376]. Wenn wir uns dem Bereich jenseits des Wahrnehmungsbildes annähern, ist die Zeit „zu groß für mich“, sie übersteigt mich und führt uns an den Rand des Vorstellbaren, Paradoxen: eine Wahrnehmung, die sich selbst berücksichtigen muss, aber nicht kann – und die ständig von der Gefahr des performativen Selbstwiderspruchs bedroht wird.

Meine These soll hier lauten, dass die vollzugslogischen Dilemmata, in die wir uns beim Wahrnehmungsbild verwickeln, die Zeitproblematik für Deleuze erst vollends hereinbrechen lassen. Kehren wir ein letztes Mal zum Doppelstatus des Wahrnehmungsbildes zurück. Dazu heißt es im *Bewegungs-Bild*:

> Das *Cogito*: ein empirisches Subjekt kann nicht zur Welt kommen, ohne sich zugleich in einem transzendentalen Subjekt, das es denkt und in dem es sich denkt, zu reflektieren. Und das Cogito der Kunst: kein Subjekt agiert ohne ein anderes, das sein Agieren betrachtet und es als Agieren begreift, wobei es für sich die Freiheit in Anspruch nimmt, die es jenem entzieht.[377]

Wenn wir es nicht schon geahnt haben, so können wir es jetzt mit Sicherheit sagen: Es gibt eine Nähe von Beckett zu Kant. So wie das transzendentale Ich, das „*Ich denke*“, welches „alle meine Vorstellungen [muß] begleiten *können*“[378] uns ständig wie hinter unserem Rücken verfolgt, so verfolgt die Kamera Buster Keaton, der seine Selbstwahrnehmung einfach nicht hinter sich lassen kann. Beckett trifft sich mit Kant hier insofern, als letzterer die ursprüngliche Apperzeption auch „Wahrnehmung seiner selbst“[379] oder „innere Wahrnehmung“[380] nennt. Was hat dies aber mit der Frage nach der Zeit zu tun? Nun, es ist kein Zufall, dass Deleuzes Thematisierung der Zeitproblematik mit seiner frühen Kant-Auseinandersetzung beginnt.[381] Dabei macht Deleuze die große Umkehrung, die Kant in punkto Zeit vollzieht, besonders stark: Seit der Antike war es so, dass Zeit in Abhängigkeit von dem Maß der Bewegung verstanden wurde (Aristoteles‘ berühmte Definition[382]), mit Kant gerät die Zeit aber *aus den Fugen*, das heißt er macht umgekehrt aus der Bewegung eine Ableitung der Zeit. In dieser radikalen Umwertung ist der spätere Übergang vom Bewegungs-

[376] Schaub: Deleuze im Kino. S. 109.
[377] BB, S. 106 [Herv. i. O.].
[378] KrV, B132 [Herv. i. O.].
[379] KrV, B400/A342.
[380] KrV, B401/A343.
[381] Vgl. Schaub: Deleuze im Wunderland. S. 60: Das Nachdenken über Zeit beginnt für Deleuze im engeren Sinn nicht, wie vielfach behauptet, mit seinem *Bergson*-Buch, sondern mit *Kants kritische Philosophie* (1963). [Herv. i. O.].
[382] Vgl. Aristoteles: *Physik*, 219b.

Bild zum Zeit-Bild schon angelegt.[383] (Die Bedeutung Kants für die Deleuzesche Kinophilosophie kann also gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.)

Ich habe am Ende des vorigen Kapitels bereits angedeutet, dass der Vorzug des Kantischen „Ich denke" gegenüber dem cartesianischen Cogito in seinem *zeitlichen Vollzugscharakter* liegt. Bei Descartes läuft die Argumentation seines Satzes „Ich denke, also bin ich, ich bin ein Ding, das denkt" über die drei Terme: 1. Ich denke (die Bestimmung), 2. eine unbestimmte Existenz (etwas, das erst bestimmt werden muss) und 3. das denkende Ding (das Bestimmte).[384] Für Deleuze hakt Kant genau zwischen 2. und 3. ein, indem er auf folgendem insistiert: „Aber noch nichts sagt uns, in welcher Form diese Existenz durch das *ich denke* bestimmbar ist"[385]! Dabei kommt er zu dem Schluss: „Die Form, in der die unbestimmte Existenz durch das Ich denke bestimmbar ist, ist die Form der Zeit…"[386]. Die Zeit ist es also, die mich in ein *rezeptives* und ein *spontanes* bzw. in ein *empirisches* und ein *transzendentales* Wesen spaltet[387], weswegen Deleuze die berühmte Formel Rimbauds – „Ich ist ein anderer" – genau auf Kant gemünzt interpretiert.[388] Die Zeit ist es auch, die für die oben genannten Paradoxien sorgt: Die Spaltung in ein empirisches und ein transzendentales Selbst führt dazu, dass beide zwar aufeinander bezogen werden, sich aber auch ständig voneinander entfernen und gegeneinander verschieben (die Unmöglichkeit des Selbstbezugs, wie sie in Becketts *Film* performativ zum Ausdruck kommt). Diese Zäsur teilt das (kinematographische) Cogito, wobei Kant – wie wir gesehen haben – noch dem klassischen Bild des Denkens zuarbeitet: er befreit die Zeit zwar von ihren Fesseln, will sie dann aber doch in der Einheit des transzendentalen Subjekts „zusammenbinden", er will die beiden ungleichen Hälften in einem Subjekt harmonieren lassen. Dadurch, dass Deleuze die „leere" Form der Zeit betont (das Labyrinth der Zeit als gerade Linie, wie bei Borges[389]), die meine Subjektivität in zwei

[383] Vgl. KP, S. 8: Die Zeit bezieht sich nicht mehr auf die Bewegung, die sie mißt, sondern die Bewegung bezieht sich auf die Zeit, die sie bedingt. Das ist die erste große kantische Umkehrung in der *Kritik der reinen Vernunft*. [Herv. i. O.]. Vgl. auch ZB, S. 59.
[384] Vgl. DW, S. 118.
[385] KP, S. 10 [Herv. i. O.].
[386] DW, S. 119. Diese Form der Zeit ist insofern „leer", als sie von keinerlei Maß oder Kardinalpunkten mehr abhängig ist. Deswegen ist bei Deleuze auch die Rede davon, dass die Zeit mit Kant „aus den Angeln" (KP, S. 7) gerät. [Anm. PW].
[387] Der schwierige Doppelstatus von empirischem und transzendentalem Bewusstsein äußert sich folgendermaßen: „In der Tat erklärt Kant, daß das *Ich* (Moi) selbst in der Zeit ist und also nicht aufhört, sich zu verändern: es ist ein passives oder eher rezeptives Ich, das die Veränderungen in der Zeit durchmacht [empirisches Bewusstsein, Anm. PW]. Aber andererseits ist das *ich* (je) ein Akt, der unaufhörlich eine Synthese der Zeit und dessen, was in der Zeit geschieht, vollzieht, indem er jeden Augenblick in die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft aufteilt [transzendentales Bewusstsein, Anm. PW]." (KP, S. 9, herv. i. O.).
[388] Vgl. KP, S. 9f.
[389] Vgl. KP, S. 7f.

asymmetrische Teile spaltet, wird der Vermittlungsgedanke zwischen rezeptiver Sinnlichkeit und begrifflicher Spontaneität geradezu *verunmöglicht* – jener Vermittlungsgedanke also, der für die Art, wie die Zeit im Schematismus arbeitet, noch leitend war![390] Die Zäsur, die uns in Form einer unerbittlichen geraden Linie immer schon von uns selbst trennt, bezeichnet Deleuze auch als „reine Gegenwart"[391] und genau hier konvergiert das Geschehen von Becketts *Film*, wenn es sich einer a-personalen Zeitlichkeit annähert.

Die Zeit wird so zum eigentlichen „Autor des Denkens"[392] – wie Deleuze in Anspielung an Lacan auch sagt[393] – zu einer unendlichen Modulation des Selbst, die dafür sorgt, dass sich die Zeit ins *Innere des Subjekts* verschiebt.[394] Dieser Schritt ist entscheidend: Wir haben es nicht mehr mit *äußeren* Schocks und Affektionen zu tun (wie noch bei Hume), sondern mit der Form des *Inneren*, „in der der Geist sich selbst affiziert."[395] Begriffe wie „Grenze" oder „Überschreitung" (der uns ja bei Deleuzes Hume-Lektüre geleitet hat), werden im Zeit-Bild durch ein völlig neues, nicht mehr verräumlichtes „Denken des Außen", das paradoxerweise im „Inneren" des Denkens anzusiedeln ist und das Deleuze vor allem im Anschluss an Foucault entwickelt, abgelöst.[396] Wo im Bewegungs-Bild die Zeit noch über die Bewegung vermittelt war und schockhaft von außen hereinbrach, verschiebt sich der Affekt nun nach innen. Dahin hat uns das *Paradox des Wahrnehmungsbildes* gebracht: zum *Paradox des inneren Sinns* bei Kant. Wenn – wie oben erwähnt – die paradoxale Selbstwahrnehmung aus *Film* notwendigerweise in einen Affekt umschlagen muss, dann liegt dies an der (Selbst-) Affektion des inneren Sinns, also: der Zeit! Dies ist die Pointe von Deleuzes Transzendentalphilosophie, oder seines transzendentalen Empirismus: die Bedingungen des Denkens, die anstatt sich vom Empirischen abzupausen und sich an der Einheit des Subjekts zu orientieren (wie noch bei Kant selbst), zeugen gerade von der Unmöglichkeit des Denkens, sich selbst zu begründen. Diese „empirisch-transzendentale Dublette"[397] – wie Foucault sagen würde – stellt sich bei Deleuze als nichts anderes als die leere Form der Zeit heraus, die meine

[390] Vgl. das Kapitel 2.3.1 dieser Arbeit.
[391] Vgl. LK II: It's very important for us for time as a straight line contains the possibility of distributing a non-symmetrical before and after, of producing a non-symmetrical before and after using a caesura. We can call this caesura the *pure present*. [Herv. v. mir, PW].
[392] Vgl. LK II: [F]or the same subject there is the form of spontaneity of thinking and the form of receptivity of time. It is by virtue of this that time is already the *author of thought*. [Herv. v. mir, PW].
[393] Vgl. Schaub: Deleuze im Wunderland. S. 70.
[394] Vgl. KP, S. 11.
[395] KP, S. 11.
[396] Vgl. dazu vor allem Foucaults Aufsätze „Vorrede zur Überschreitung" und „Das Denken des Außen", in: Foucault, Michel: *Von der Subversion des Wissens*. Herausgegeben und aus dem Französischen und Italienischen übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1978. S. 32-82.
[397] Vgl. Foucault: Ordnung der Dinge. S. 384ff.

Subjektivität immer schon spaltet und die beständig zu denken aufgibt. Die Zeit als innere Grenze, die das Undenkbare im Denken freilegt. Entlang dieser Linie kann der Umschlag vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild verortet werden: in der leeren, monströsen, paradoxalen Zeit, jenseits noch der Bewegung…

4. Die Grundideen des *Zeit-Bildes*

4.1 Die Krise des Bewegungs-Bildes, ein „modernistisches“ Dilemma?

Wir sind nun in der Lage, den Begriff „Bild des Denkens“ zu rekapitulieren: Wo Deleuze in *Differenz und Wiederholung* im Namen *eines einzigen* (dogmatischen) Bilds des Denkens noch die Ordnung von Rekognition und Gemeinsinn kritisiert, gesteht er dem Bild des Denkens in *Was ist Philosophie?* mehrere, *vielfältige* Immanenzebenen am Grunde philosophischer Systementwürfe zu.[398] Der Begriff verschiebt sich durch die Konfrontation mit dem Kino also von einem repräsentationslogischen *Bild* (im Singular) zu einer performativen Pluralität temporalisierter *Bilder*, wobei ihm nun die illegitime Privilegierung transzendenter Wahrheiten als Angriffsfläche dient. Dabei muss betont werden, dass Deleuze gerade nicht hinter das zurückfällt, wovon er sein eigenes Philosophieverständnis von Anfang an distanziert – den impliziten moralischen, hermeneutischen etc. Voraussetzungen, – sondern das Bild des Denkens fungiert vielmehr als „Beispiel für das ständige Umdefinieren von Begriffen“[399], wie es Deleuzes terminologische Praxis von Rechts wegen auszeichnet. Wir sagten bereits, dass mit dem Bild des Denkens als Immanenzebene diese philosophische Praxis selbst zur Sprache kommt und am Ort des Kinos für Deleuze thematisierbar wird.

Warum gibt es also zwei Kinobücher? Ganz einfach weil es (mindestens) zwei Bilder des Denkens gibt. Der Schock des Kinos hat das klassische Bild des Denkens in Bewegung gebracht und vervielfältigt. Die Gefahren der Repräsentation sind damit aber noch nicht gebannt. Wenn wir Oliver Fahle folgen, dann wird durch derartige Dynamiken „[…] nicht schon gleich die Repräsentation mit verabschiedet. […] Es [das Bewegungs-Bild, Anm. PW] unterliegt zwar […] nicht mehr dem gängigen Modell der Repräsentation, stellt es aber andererseits auch nicht in Frage.“[400] Es stimmt schon, dass durch den von Deleuze beschriebenen chaotischen Bilderstrom die nicht-repräsentativen Bedingungen des Bewegungs-Bildes aufgedeckt werden, dennoch belässt er es – wie wir gesehen haben – bei einer Geschichte der Subjektwerdung, das heißt, er beschreibt, wie sich Bilder um ein Zentrum herum organisieren und so „repräsentierbar“ werden.[401] Dies verlangt nach einem weiteren großen Bildtyp, der die Bilder endgültig davor bewahren soll, wieder in ein Modell

[398] Vgl. das zweite Kapitel in: WP, S. 42-69.
[399] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 237 (Fußnote 340).
[400] Fahle, Oliver: „Deleuze und die Geschichte des Films“, in: Fahle/Engell: Der Film bei Deleuze. S. 124.
[401] Vgl. ebd. S. 123: Repräsentation fasse ich in einem ersten Schritt als einen Eingriff des Sinns, wie er uns beim Bewegungsbild bereits begegnet ist, also den Bezug der Bilder auf ein sie ordnendes Zentrum.

der Repräsentation zurückgeführt zu werden, indem die Zeit verschiedene Ordnungen des Bildes ständig auseinanderklaffen lässt: das Zeit-Bild.[402]

Deleuze nimmt häufig eine scheinbar klare begriffliche Opposition als Ausgangspunkt für seine Überlegungen – wie in unserem Fall jene zwischen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild – nur um sie nach und nach zu verunsichern, weil es ihm eigentlich um „die komplexen Unterschiede" bzw. „die faktischen Vermischungen und die Übergänge vom einen zum anderen" geht.[403] Tatsächlich wird mit dem Zeit-Bild nicht einfach nur ein neuer Bildtyp eingeführt, sondern ein völlig neues Bild des Denkens produziert, das eindeutige und abgrenzbare Kategorisierungen und damit das Modell der Repräsentation als solches immer schon untergräbt. Zwar geht der Differenzierungswahn im *Zeit-Bild* munter weiter[404], es ist aber von Anfang an klar, dass hier in einer ganz anderen Art über das Intervall zwischen Bildern, ja über die Differenz als solche nachgedacht wird, als dies noch im *Bewegungs-Bild* der Fall war. „Der Film arbeitet nicht nur mit Verknüpfungen durch rationale Schnitte, sondern mit Neu-Verknüpfungen über irrationale Schnitte: das ist ein anderes Bild des Denkens."[405] Mit den verschiedenen Arten von Bewegungsbildern, welche die Möglichkeiten anzeigen, das Intervall zwischen Reiz und Reaktion zu überbrücken, hat Deleuze – ganz im Sinne Becketts – eine bestimmte Typologie (wenn nicht gar die Typologie als solche) *erschöpft*. Insofern spricht Schaub auch davon, dass „[…] die von Deleuze konstatierte Krise des Bewegungs- und speziell des Aktionsbildes durchaus eine Krise der eigenen begrifflichen Ausschöpfung"[406] darstellt. Wie äußert sich aber diese Krise und was sind irrationale Intervalle?

Werfen wir einen Blick zurück auf Eisenstein: Dort geraten die Bilder zwar in Konflikt, er lässt sie aber anhand der dialektischen Montage in die *Stabilität* eines Begriffs münden (wenn man so will, in die Synthese einer „Botschaft" des Films, z. B. die Revolution des Proletariats). Das heißt, dass im Bewegungs-Bild das Ganze „rational" (vermittelt über spezielle Montageprinzipien) zum Ausdruck kam. Deswegen kann Eisenstein sein Kino auch

[402] Insofern ist es missverständlich, wenn Deleuze von direkter oder indirekter „Repräsentation" der Zeit spricht, weil sowohl das Bewegungs-Bild als auch das Zeit-Bild die allgemeine Form der Repräsentation (im Sinne eines fixierenden Referenzverhältnisses) gerade auflösen. Die Ursachen liegen im Begriff der Zeit selbst, vgl. ZB, S. 55. [Anm. PW].
[403] TP, S. 658. Hier ist es der Gegensatz zwischen dem Glatten und dem Gekerbten, der für Deleuze und Guattari aber eben nur aufgrund von „wechselseitigen Vermischung[en]" existiert [Anm. PW].
[404] Für einen Überblick über die Zeichentypen im *Zeit-Bild* vgl. Rodowick: Time Machine. S. 80-83.
[405] U, S. 217f.
[406] Schaub: Deleuze im Kino. S. 115.

„intellektuelles Kino“[407] nennen: Der Schock hat hier Methode und führt organisch zur Ganzheit des Begriffs.[408] Dieser Schock des Bewegungs-Bildes kann aber nur ein erster Schritt in der Umwertung des Bildbegriffs sein. Die *Krise* des Bewegungs-Bildes tritt für Deleuze dann ein, wenn diese rationale Vermittlung wegfällt und das Intervall „irrational“ wird: Plötzlich „fehlen Bilder dazwischen“, die Wirkungsprinzipien können weder bei diesem noch bei jenem Bild verortet werden, sondern entziehen sich unserer Kenntnis, indem sie sich in einen Bereich jenseits des Sichtbaren zu verschieben scheinen. Dieser irrationale Schnitt, der weder zum einen noch zum anderen Bild gehört, ist Deleuze zufolge nur ein anderer Name für die aus den Fugen geratene Zeit. Deswegen spricht er immer wieder davon, dass im Zeit-Bild die Zeit „direkt“ zur Darstellung gelangt, und nicht mehr vermittelt über die Bewegung. Wir müssen uns gleich von Anfang an darüber im Klaren sein, was dies für die begrifflichen Gegensätze, Differenzen etc. bedeutet, mit der wir in theoretischen Auseinandersetzungen immer schon operieren. Die Tatsache, dass es sich um *zwei* Kinobücher handelt, bestärkt vorweg jene paradoxe Doppelheit, wie wir sie am Ende des vorigen Kapitels kennen gelernt haben. Insofern ist Fahle recht zu geben, wenn er den Übergang vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild, also den „Schnitt zwischen klassischem und modernem Film“, „[…] *in den Zwischenraum der beiden Bände* […] situier[t].“[409] Dabei muss man bedenken, dass sich Begriffe wie Grenze, Intervall, Zwischenraum, Differenz etc. im Zuge einer spaltenden Zeitlichkeit ständig transformieren. Der Übergang zwischen den Kinobüchern fördert die Bewegung der Differenz *an sich*, ohne in einem Modell von Identität und Ähnlichkeit (im Sinne des klassischen Bilds des Denkens) „angehalten“ zu werden. Dies würde einem *Bilderstopp* sowie einem Ende des Kinos und der Philosophie gleichkommen. Der schwer zu fassende, unausgesprochene, nie gesehene Abstand zwischen den Kinobüchern ist es, der innerhalb des Deleuzeschen Werks für ein neues Bild des Denkens einsteht.

[407] Vgl. Eisenstein: Vom Theater zum Film. S. 109: Das intellektuelle Kino wird der Kinematograph der Begriffe sein. Er wird der unmittelbare Ausdruck ganzer ideologischer Systeme und ein System von Begriffen sein.
[408] Vgl. ZB, S. 207: [D]er Schock übt eine Wirkung auf den Geist aus, er zwingt ihn zu denken und das Ganze zu denken. Genaugenommen kann das Ganze nur gedacht werden, weil es die indirekte Repräsentation der Zeit ist, die sich aus der Bewegung ableitet. […] *Das Ganze ist die organische Totalität,* die sich dann einstellt, wenn sie sich den eigenen Teilen entgegenstellt und sie übersteigt […], indem sie den Gesetzen der Dialektik folgt. *Das Ganze ist der Begriff. Aus diesem Grund wird das Kino auch „intellektuelles Kino“* […] *genannt*. [Herv. v. mir, PW].
[409] Fahle, Oliver: „Der Film der Zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze“, in: Balke/Rölli: Philosophie und Nicht-Philosophie. S. 121 [Herv. v. mir, PW]. Vgl. auch Schaub: Deleuze im Kino. S. 78: Das Entscheidende scheint *zwischen* den Kinobüchern stattzufinden. In ihnen selbst bleibt *unausgesprochen*, was man als ‚Bild des Denkens‘ (*l’image de la pensée*) bezeichnen könnte [Herv. i. O.].

Wie können wir uns diesem Übergang in einem ersten Schritt annähern? Worin liegt der Wechsel vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild begründet? Hören wir Deleuze selbst:

Alles hat mit dem Zweiten Weltkrieg aufgehört. Plötzlich glauben die Leute nicht mehr so recht daran, daß es eine Möglichkeit gibt, auf diese Situationen zu reagieren. Die Nachkriegszeit wächst ihnen über den Kopf. Und das ergibt dann den italienischen Neorealismus: Hier sind die Leute in Situationen gestellt, die nicht mehr in Reaktionen, in Aktionen weitergehen können. Keine möglichen Reaktionen mehr, bedeutet das, daß alles neutral wird? Nein, überhaupt nicht. Es gibt reine optische und akustische Situationen, die Verstehens- und Widerstandsformen eines völlig neuen Typs hervorbringen. […] Selbstverständlich wird die Bewegung weiterhin im Bild präsent sein, doch mit dem Auftauchen von reinen optischen und akustischen Situationen, die Zeit-Bilder liefern, ist sie nicht mehr wichtig, sie ist nur noch als Index da. Zeit-Bilder bedeutet nicht: Vorher und Nachher, bedeutet nicht Aufeinanderfolge. Die Aufeinanderfolge war von Anfang an als Gesetz der Narration da. Das Zeit-Bild ist verschieden von dem, was in der Zeit abläuft – es besteht in neuen Formen der Koexistenz, der Serialisierung, der Transformation …[410]

Hier haben wir in gebündelter Form vor uns, was Deleuze an der Hervorbringung „eines völlig neuen Typs" von Bildern interessiert und wie er sich diesen Übergang vorstellt. Als realgeschichtliche Begründung führt er die Gräuel des Zweiten Weltkriegs an, die deswegen für eine Krise des Bewegungs-Bildes im Allgemeinen und des Aktionsbildes im Speziellen sorgen, weil das Vertrauen, geeignete Reaktionen auf bestimmte Situationen finden zu können, fundamental erschüttert wurde. Die Überbrückung des Intervalls ist angesichts der Schrecken des Krieges nicht mehr selbstverständlich. Für Deleuze schlägt sich dies in einer filmhistorischen Zäsur nieder, weil so genannte „rein optisch-akustische Situationen", welche die sensomotorischen Schemata des Aktionsbildes infrage stellen, vor allem im Nachkriegskino auftreten. (So ging der italienische Neorealismus – mit den Worten André Bazins – „wie ein Bienenschwarm […] aus den verwesenden Kadavern von Faschismus und Krieg [hervor]."[411]) Die Ohnmachtserfahrung, welche unser Denken und Handeln von nun an überschattet, findet also in jenen reinen optischen und akustischen Situationen ihren filmischen Ausdruck:

Eine optische und akustische Situation setzt sich nicht in Aktion um, sowenig wie sie von ihr veranlaßt wird. Ihre Funktion besteht darin, etwas begreifbar zu machen, und im allgemeinen nimmt man an, daß sie etwas Untragbares und Unerträgliches faßbar macht. […] *Es geht um etwas, was zu gewaltig, zu ungerecht, aber manchmal auch einfach zu schön ist und von nun an unsere sensomotorischen Vermögen übersteigt*.[412]

[410] U, S. 178.
[411] Bazin: Was ist Film? S. 296.
[412] ZB, S. 32 [Herv. v. mir, PW].

Was die Protagonisten bei de Sica, Rossellini oder Antonioni empfinden, ist ein „Übermaß an Grausamkeit oder Schönheit“[413], die sie nicht mehr in einem herkömmlichen Handlungsgerüst funktionieren lässt. Das Band zwischen Denken und Handeln, Mensch und Welt, ist gestört, und so setzt z. B. ein Regisseur wie Rossellini seine häufig von Ingrid Bergmann verkörperten Frauenfiguren einer radikalen Vereinsamung aus, die sie, in kargen Landschaften exponiert, zu bewältigen haben. Die Bilder geben zu verstehen, dass etwas zu groß für mich ist und es keine angemessene Reaktion mehr auf meine Umwelt gibt, woraus sich die relative „Passivität“ dieser Figuren im Gegensatz zu den tatkräftigen Helden des klassischen Hollywoodfilms, ja selbst zu den Protagonisten des früheren Realismus, erklärt. „Wir haben es mit einem Kino des Sehenden [*cinéma de voyant*] und nicht mehr mit einem Kino der Aktion zu tun.“[414], wie Deleuze auch sagt.

Obwohl der traumatische Einschnitt des Zweiten Weltkriegs für Deleuze so einen zentralen Stellenwert einnimmt, werden seinerseits „[…] diese Weltkriegserfahrungen *in concreto* nie [thematisiert]“[415]. Die grobe Zweiteilung der Bildtypen in „vor“ und „nach“ dem Krieg scheint ihm eher als Hilfskonstruktion zu dienen. Dafür spricht auch, dass er Zeitbilder bei Regisseuren wie Welles, Dreyer oder dem Japaner Yasujiro Ozu verorten kann, die bereits vor oder während dem Krieg aktiv waren. Gleich am Anfang des *Bewegungs-Bildes* haben wir ja erfahren, dass die Untersuchung „keine Geschichte des Films“[416] sein soll, sondern wenn schon als „Geschichte“, dann eher – so viel wissen wir bereits – im Sinne einer „Naturgeschichte“[417] oder einer „philosophischen Ideengeschichte“[418] des filmischen Bildes gelesen werden will, also gerade *nicht* im Sinne einer bloß filmhistorischen Betrachtung. Wir haben gesehen, dass Deleuze in erster Linie an einer Philosophie der Zeit interessiert ist, die seiner Auffassung nach mit einer Philosophie des Kinos Hand in Hand gehen muss. Wie in obigem Zitat bereits angeklungen, weisen die optisch-akustischen Situationen des Zeit-Bilds auf ein neues Zeitverständnis hin, das nicht mehr „Vorher und Nachher“ bzw. „Aufeinanderfolge“ bedeutet, sondern „Formen der Koexistenz, der Serialisierung, der Transformation“ anzeigt. (Zu verdeutlichen, wie diese Formen im Zeit-Bild genau funktionieren, wird die Aufgabe dieses Kapitels sein.) Damit sind wir aber jetzt schon in der Lage, eine einfache Aufteilung der Bildtypologie in ein „davor“ und ein „danach“ mit

[413] ZB, S. 35.
[414] ZB, S. 13 [Herv. i. O.].
[415] Schaub: Deleuze im Kino. S. 117 [Herv. i. O.].
[416] BB, S. 11.
[417] U, S. 70.
[418] Schaub: Deleuze im Kino. S. 78.

Deleuze zurückzuweisen, dessen Kinobücher als ein einziger Versuch gelesen werden können, derartige reduktionistische Sukzessionsmodelle der Zeit gerade zu verabschieden.

Nichtsdestotrotz bleibt das Problem einer realgeschichtlichen Begründung der Zweiteilung von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild bestehen. Rodowick nennt die historische Erklärung für den Zerfall sensomotorischer Schemata „sketchy and general“[419] und bringt damit eine grundlegende Skepsis vieler Interpreten zum Ausdruck, was die Rolle der historischen Zäsur innerhalb der Deleuzeschen Analyse betrifft.[420] Wer diesbezüglich vielleicht am profundesten Kritik an Deleuze geübt hat, ist der französische Philosoph Jacques Rancière. In seinem Buch *Die Filmfabel* (*La Fable cinématographique*, 2001) widmet er sich explizit dem Problem einer Aufteilung zweier „Epochen des Kinos“ bei Deleuze.[421] Rancière richtet dabei folgende Fragen an Deleuzes Text: „Wie lässt sich zum einen die Beziehung zwischen einem internen Bruch in der Kunst der Bilder und Brüchen, die die Weltgeschichte betreffen, denken? Und wie lassen sich zum anderen die Spuren dieses Bruchs zwischen zwei Bildepochen und zwei Bildtypen in den konkreten Werken nachweisen?“[422] In der ersten Frage schwingt laut Rancière das grundsätzliche Dilemma eines „modernistischen“ Denkens mit[423], während die zweite auf den schwierig einzuschätzenden Status der Filmbeispiele verweist, also auf das (von mir bereits angesprochene) Problem eines „Nachweises“ der von Deleuze beschriebenen Übergänge und Entwicklungen anhand von konkreten Filmen.

Was den ersten Punkt betrifft, müssen wir zunächst eine grundsätzlichere Frage stellen, bevor wir auf Rancières Argumente genauer eingehen können: Wie verhält sich die deleuzianische Opposition von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild zu der Opposition von „klassischem“ und „modernem“ Kino? Eine derartige Parallelisierung scheint auf den ersten Blick durchaus naheliegend. So wurde etwa von Joost Raessens der Versuch unternommen, „eine neue Interpretation von Deleuze“ vorzulegen, indem nicht die Unterscheidung von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild im Zentrum steht, sondern „die Beziehung zwischen *klassischem*

[419] Rodowick: Time Machine. S. 75.
[420] Eine Skepsis, die manchmal bis hin zu pauschalen Verurteilungen reicht, vgl. Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass. u. a.: Harvard University Press 1997. S. 117: Deleuze's unquestioning reliance upon our research tradition is further revealed in his belief that a cinematic essence unfolds across history […]. This philosopher's foray into film theory illustrates how uncritical adherence to historiographic tradition can disable contemporary work.
[421] Vgl. das Kapitel „Von einem Bild zum anderen? Deleuze und die Epochen des Kinos“, in: Rancière, Jacques: *Die Filmfabel*. Aus dem Französischen von Stephan Greene und Teodora Tabački. Berlin: b_books 2014. S. 161-184.
[422] Ebd. S. 162.
[423] Vgl. ebd.

kinematographischen Bild und *modernem* Bild".[424] Die Naivität dieser Fragestellung, ein zweifelhafter Erkenntnisgewinn, sowie eine Reihe an unglücklich gewählten Formulierungen weisen aber auf das Scheitern eines solchen Projekts hin: So spricht Raessens davon, dass ihm diese neue Unterscheidung erlauben würde, das moderne Kino „nicht nur" unter dem Aspekt der Zeit zu untersuchen.[425] Dabei bleibt völlig unklar, worin der Mehrwert seiner Analyse dann stattdessen bestehen soll. Selbst wenn man die Kinobücher „nur" als zeitphilosophisches Unternehmen liest, muss man sich – wie wir gesehen haben – den höchsten philosophischen Ansprüchen stellen, weil auf diese Weise dogmatische Denkbilder (und damit eine Jahrtausende alte Tradition) fundamental untergraben werden![426] Die Alternative, die uns Raessens stattdessen präsentiert, liegt in der Behauptung, Deleuze hätte „eine politische und normative Ästhetik begründet"[427], die es herauszuarbeiten gilt. Durch eine solche „normative Ästhetik" würde man aber gerade jenem moralischen Bild des Denkens anheimfallen, das Deleuze am schärfsten kritisiert. Gewinnt man also irgendetwas, wenn man anstatt vom Zeit-Bild, über „kinematographische Modernität" spricht? Raessens zufolge kommt so ein anderer „bedeutende[r] Aspekt" in den Blick, nämlich „die Repräsentation des differenziellen Denkens"[428]. Nicht nur bleibt aber unklar, wie man die Differenz (im Deleuzeschen Sinne) „repräsentieren" könne, sondern allein die Tatsache, dass die Rede von der Repräsentation dermaßen unkritisch, vorbehaltlos und ohne jede zeitphilosophische Brechung forciert wird[429], zeugt von einem tiefgehenden Unverständnis. Wir haben gesehen, dass gerade die *Kritik* an der Repräsentation den Weg für ein neues temporalisiertes Bildverständnis und eine neue Philosophie des Kinos eröffnet.

Der Grund, warum ich all dies im Detail anführe, ist, dass Raessens' Aufsatz nur ein Symptom darstellt, wenn es darum geht, die Rede von einem „Kino der Moderne" mit Deleuze in Verbindung zu bringen und die Kinobücher damit – ob man nun will oder nicht – zu einer bloßen Filmästhetik degradiert. Ein anderer Versuch, den Begriff „Moderne" für die Deleuzesche Kinophilosophie fruchtbar zu machen, stammt von Oliver Fahle. Zwar sieht Fahle von Anfang an die Notwendigkeit, Deleuzes Konzepte nicht „[…] ein weiteres Mal zu

[424] Raessens, Joost: „Deleuze und die kinematographische Modernität", in: Fahle/Engell: Der Film bei Deleuze. Übersetzt von Heiko Pollmeier. S. 276. [Herv. v. mir, PW].
[425] Vgl. ebd.: Zuerst ermöglicht sie [die Ersetzung des Gegensatzes „Bewegungs-Bild/Zeit-Bild" durch „klassisch/modern", Anm. PW] zu sagen, daß das moderne Kino *nicht nur* als direkte Repräsentation der Zeit zu definieren ist. [Herv. v. mir, PW].
[426] Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit.
[427] Raessens: Kinematographische Modernität. S. 277.
[428] Ebd. S. 280.
[429] Vgl. ebd.: Das moderne Kino *repräsentiert* „das Andere". Im Kino des Glaubens, im Kino des Körpers und im intellektuellen Kino erfährt „das Andere" eine bestimmte *positive Repräsentation*. [Herv. v. mir, PW].

erklären, sondern diese weiter zu entwickeln.“[430] Sein eigener Beitrag – der „Film der Zweiten Moderne“, der eine Einheit von Aktions- und Zeit-Bild darstellen soll[431] – kann aber kaum als Weiterentwicklung bezeichnet werden. Fahle fällt hinter Deleuzes (und seine eigenen) Ansprüche zurück, weil ihm der Begriff einer „Zweiten Moderne“ nur dazu dient, jüngere Tendenzen des Kinos irgendwie einschätzen zu können. Es handelt sich also um einen schwachen Versuch, die vermeintliche Sackgasse einer Deleuzeschen Entwicklungsgeschichte noch einmal hinauszuzögern. Letztendlich geht es Fahle nur um die Frage, welche Filme der Gegenwart die Theorie noch wahrnehmen kann[432], und ist von den ambitionierten (zeit-)philosophischen Interessen, die Deleuze bei seiner Untersuchung leiten, meilenweit entfernt.

Wir haben hier also zwei theoretische Bemühungen vor uns, die „Moderne“ für das Deleuzesche Unternehmen zu rehabilitieren, und dabei aus verschiedenen Gründen misslingen: Einmal, weil sie die falsche Schlussfolgerung einer normativen Ästhetik daraus ziehen (Raessens), ein andermal, weil sie die verfolgten Ziele zu niedrig ansetzen und dabei Deleuzes philosophischen Ansprüchen nicht gerecht werden können (Fahle). Dass die beiden affirmativen Deleuze-Lektüren aber gerade am Begriff „Moderne“ scheitern, ist kein Zufall.[433] Jacques Rancière hat sich nicht von ungefähr über die mäßige Relevanz des Begriffs der Moderne ausgelassen[434], und das Problem folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

> Die der Moderne eigene Neuheit bestünde also darin, einem bereits in den früheren Erscheinungsformen vorhandenen Wesen der Kunst zu seiner autonomen Figur zu verhelfen, indem man es aus den Fesseln der *Mimesis* befreit. So gesehen wäre das Neue immer schon im Alten präfiguriert. Der „Bruch“ wäre schließlich bloß die unausweichliche Peripetie der Gründungserzählung, derzufolge jede Kunst ihr Kunstsein beweist, wenn sie mit dem paradigmatischen Szenario einer modernistischen Revolution der Kunst übereinstimmt und ihr zeitloses Wesen bestätigt.[435]

Redet man also vom „modernen Kino“, droht man automatisch in ein grundlegendes Dilemma zu verfallen: Man wiederholt bloß, was die Kunst immer schon getan hat, nämlich sich durch

[430] Fahle, Oliver: Film der Zweiten Moderne. S. 115.
[431] Vgl. ebd. S. 125.
[432] Vgl. ebd. S. 115: Deleuze kann die Filme der Gegenwart nicht mehr wahrnehmen, aber seine Theorie kann es.
[433] Genau so wenig scheint es ein Zufall zu sein, dass der zweite „große“ Filmphilosoph neben Deleuze – Stanley Cavell – genau unter dem Aspekt eines zu unreflektierten Begriffs von Moderne problematisch bleibt. Vgl. Rothman, William; Keane, Marian: *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*. Detroit, Mich.: Wayne University Press 2000. S. 23 und Mullarkey: Moving Image. S. 120f.
[434] Vgl. Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Herausgegeben von Maria Muhle. Berlin: b_books 2006. S. 35f.
[435] Rancière: Filmfabel. S. 162 [Herv. i. O.].

eine radikale Geste ein weiteres Mal von den „Fesseln der Mimesis“ zu befreien. Diese Dynamik perpetuiert sich zwischen dem, was Rancière das klassisch „repräsentative“ und das „ästhetische“ Regime der Kunst nennt.[436] Während das eine Regime im Dienste des *mythos* alles daran setzt, die Welt „nachzuahmen“ (*mimesis*) und gegebenenfalls mit einem ethischen Impuls zu verändern, versucht das ästhetische Regime diese Ordnung durch rein sinnliche Qualitäten (*opsis*) aufzubrechen. Dass Rancière hier auf die traditionellen Begriffe von Aristoteles‘ Dramentheorie zurückgreift (*mythos*, *mimesis*, *opsis*…), um sie an das Kino heranzutragen, soll noch einmal unterstreichen, wie lange dieser Konflikt bereits ausgetragen wurde.[437] Wenn Theoretiker wie Jean Epstein das Kino als endgültigen Triumph der *opsis* gegenüber der *mimesis* feiern, hält Rancière entgegen, dass dieser Bruch mit sinngebenden Narrationen so alt ist wie die Kunst selbst, und eine „reine“ oder „ursprüngliche“ Essenz der Filmkunst nur in Abhängigkeit zu traditionellen Erzählweisen zum Ausdruck bringen kann.[438] „Das ursprüngliche Wesen der Filmkunst ist nachträglich den vorhandenen Fiktionen entnommen, die auf alten Formen des Geschichtenerzählens beruhen.“[439], so Rancière. Selbst wenn es radikal mit allen Formen der *mimesis* bricht, bleibt das Kino also darauf angewiesen, sich irgendwie im Verhältnis zu etablierten Erzähltraditionen zu positionieren. Für Rancière impliziert jede Kunst immer schon eine Idee von Kunst, insbesondere ist auch ein „modernes“ Kino von einer Idee geprägt, indem es sich von allen Zwängen frei machen will und dabei doch einem bestimmten ästhetischen Regime untersteht.

Was hat dies nun mit Deleuze und der von ihm konstatierten Krise des Bewegungs-Bildes zu tun? Nach Rancière entkommt auch Deleuze diesem „grundlegenden Zirkelschluss modernistischer Theorie“[440] nicht. In der *Filmfabel* bringt Rancière eine grundlegende Skepsis gegenüber einer kinematographischen Moderne zum Ausdruck, mit der er ein breites Spektrum an Filmemachern und Theoretikern identifiziert: von André Bazin und Jean Epstein bis hin zu Jean-Luc Godard und eben auch Deleuze. Gleich vorweg stellt sich natürlich die Frage, ob sich Rancière mit seiner umfassenden Kritik nicht zu viel vorgenommen hat. Kann man derartig heterogene Künstler- und Philosophenpersönlichkeiten wirklich im Namen eines einzigen, spezifischen Paradoxes bewerten? Einzelne Stellen, wo Rancière darauf angewiesen

[436] Vgl. ebd. S. 19-22.
[437] Vgl. ebd. S. 12f.
[438] Vgl. ebd. S. 16: Jean Epstein setzt sich für eine Kunst ein, die die Dualität von Leben und Fiktion, Kunst und Wissenschaft, Sinnlichem und Intelligiblem auf eine grundsätzliche Einheit zurückführt. Doch diese reine Essenz des Kinos kann nicht anders konstituiert werden, als durch Extraktion des „reinen“ Kinos aus einem gefilmten Melodram.
[439] Ebd. S. 17.
[440] Ebd. S. 163.

ist, konkrete Formulierungen für seine sehr breit gewählte Angriffsfläche zu finden, lassen Zweifel daran aufkommen. So kann man im Prolog der *Filmfabel* lesen: „Aber diese Einheit von Form und Inhalt ist nicht die realisierte Essenz des kinematographischen Mediums, das ein ‚unverstelltes' Abbild der Dinge produziere: Sie ist stattdessen das Produkt einer Dramaturgie, in der die extreme Freiheit der Figur mit ihrer absoluten Unterwerfung zusammenfällt."[441] Hier in einer eher allgemeinen Form vorgetragen, mögen diese Vorbehalte vielleicht Epstein betreffen, Deleuze sicher nicht. Statt sich die „Essenz des Mediums" zu überlegen, haben wir bei Deleuze gerade die entgegengesetzte Denkfigur kennen gelernt: der Schock, der zum Denken nötigt, noch bevor wir über die Beschaffenheit des Gedachten (etwa das Medium „Kino") genau Bescheid wissen. Deleuzes Filmphilosophie ist schließlich keine Medientheorie. Auch die Formulierung eines „unverstellten Abbilds der Dinge" zielt deutlich an Deleuze vorbei, nämlich auf ein Denken der Repräsentation, gegen das Deleuze gerade anschreibt. Dies ist nur ein Beispiel für die kleineren Verdachtsmomente eines größeren Missverständnisses, die sich bei der Lektüre einstellen, sobald wir das Gefühl haben, dass Deleuze von der umfassenden Kritik Rancières mit intendiert wird.

Aber sehen wir uns Rancières Argumente gegen die Deleuzesche Aufteilung von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild nun im Detail an. Rancière unterläuft nicht der Fehler, vor dem uns Deleuze gleich von Anfang an warnt, nämlich die Kinobücher als eine bloße Geschichte des Films zu lesen. Stattdessen will Rancière die Beziehung zwischen einem naturwissenschaftlichen Klassifizierungsversuch und einer „historischen" Zäsur neu zur Disposition stellen.[442] Dabei räumt er gleich ein, dass es hier nicht einfach darum geht, künstlerische Erscheinungsformen mit allgemeiner Geschichte zu vereinbaren, sondern dass bei Deleuze diese Frage eine „wesentlich komplexere Figur"[443] annimmt, indem es sich nun um eine *Naturgeschichte* von Bildern handelt, die mit historischen Ereignissen in Zusammenhang gebracht werden soll. Letztendlich läuft es für Rancière aber darauf hinaus, dass Deleuze das Problem nur verschiebt und dem modernistischen Dilemma nicht entkommt. Woran liegt das? Der Widerspruch, der für Rancière alles entscheidet, ist der zwischen Aktivität und Passivität. Wenn die Bilder der Filmkunst das „Ergebnis eines Ensembles an Operationen"[444] darstellen, also erst *geschaffen* werden müssen, wie können Bilder dann zugleich als Objekte einer Naturgeschichte oder -wissenschaft *gegeben* sein? Für Rancière

[441] Ebd. S. 27.
[442] Vgl. ebd. S. 163: Wie lässt sich also das Zusammentreffen von naturgeschichtlicher Logik, der Entwicklung künstlerischer Formen und einem kriegsbedingten „historischen" Bruch denken?
[443] Ebd.
[444] Ebd. S. 26.

bleibt Deleuze deswegen nichts anderes übrig, als anzunehmen, dass man den Bildern durch konkrete Operationen etwas „zurückerstatten" müsse, das sie auf der reinen Licht- und Materieebene bereits besaßen und das sie irgendwie verloren haben.[445] Bei diesem Restitutionsgedanken geht es darum, „die Wahrnehmung in die Dinge zurückzubringen und eine ‚Ordnung' der Kunst zu schaffen, die die Welt in ihre essentielle Unordnung zurückversetzt", eine Art Wiedergutmachung also, die eine „Erlösungsgeschichte"[446] impliziert. Dies ist Rancières schwerwiegendster Vorwurf an Deleuze: „Die vorgebliche ‚Klassifizierung' von Filmbildern ist in Wahrheit die *Geschichte einer Rückerstattung von Welten-Bildern an sich selbst. Sie ist eine Erlösungsgeschichte*."[447] Die Entwicklungsgeschichte vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild lebt also insgeheim von einer Teleologie, in der das Bild im Namen von „rein optisch akustischen Situationen" oder einer „wirklichen Zeit" zu sich findet, und dabei wesentlich *normativ* geprägt ist. Nur besteht diese Norm nicht mehr – wie noch zu Zeiten Hegels – in einer vernunftgeleiteten *apollinischen* Idee, sondern eher in einem ursprünglich *dionysischen* Chaos, dem es – diesmal im Geiste Nietzsches – Rechnung zu tragen gilt.[448] Was uns Rancière hier zu verstehen gibt, ist die starke Abhängigkeit der einen Ordnung von der anderen, das heißt, dass man auch um das Chaos zu postulieren, einer gewissen „Ordnung" folgen muss, also einer Norm oder einer Idee von Kunst, durch die man sich von der regelgeleiteten Vernunft erst distanzieren kann. Anders gesagt: Mit der Erlösungsgeschichte, die vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild führt, unterliegt Deleuze dann doch einem alten Bild des Denkens, das heißt gewissen implizit normativen Voraussetzungen, durch die er sich einem „ästhetischen" Regime der Kunst unterordnet und das modernistische Dilemma erneut aufbrechen lässt. Formulieren wir die Rancièresche Kritik auf diese Weise, erkennen wir sofort die Schwere seiner Anschuldigungen. Nun besteht die Schwäche vieler Deleuze-Lektüren gerade darin, hier kein Problem verorten zu können: Raessens fordert sogar selbst eine normative Ästhetik (!) und

[445] Vgl. ebd. S. 166: Hier zeigt sich der zweite Grund des Paradoxes. In gewissem Sinn handelt es sich nur um eine andere Art, dasselbe zu sagen. Aber diese andere Art führt eine ganz unterschiedliche Logik ein. Wenn wir den Dingen ein Wahrnehmungsvermögen zurückerstatten müssen, das sie „bereits" besaßen, dann liegt das daran, dass sie es verloren haben.

[446] Ebd. S. 167.

[447] Ebd. [Herv. v. mir, PW].

[448] Vgl. ebd. S. 175: Es geht um ein Regime des Denkens der Kunst, das eine bestimmte Idee des Denkens ausdrückt. Es bestände nicht mehr in der Fähigkeit, den Dingen den eigenen Willen aufzuzwingen, sondern darin, dem eigenen Gegenteil gleichzukommen. Zur Zeit Hegels bedeutete diese Einheit der Gegensätze das apollinische Vermögen der Idee, aus sich selbst herauszutreten und zum Licht in einem Gemälde zu werden oder zum göttlichen Lächeln in Stein. Von Nietzsche bis Deleuze ist sie demgegenüber zur dionysischen Kraft geworden, mit der das Denken den Attributen des Willens entsagt, sich in Stein, Farbe oder Sprache verliert und seine aktiven Manifestationen dem Chaos der Dinge angleicht.

Fahle schiebt alle Fragen nach einer Erlösungsgeschichte und ihrem potenziellen Kulminationspunkt mit der Rede von einer „Zweiten“ Moderne nur auf, ohne sie zu beantworten.

Was können wir auf diese Kritik also erwidern? Zunächst gesteht Rancière die Komplexität in der Verschiebung von einer Kunstgeschichte hin zu einer Naturgeschichte Deleuze zwar zu, kann ihr aber letztendlich nicht gerecht werden, weil er die falschen Schlüsse daraus zieht. Der Tatsache eines wissenschaftlichen Weltentwurfes im Sinne einer Naturgeschichte verleitet Rancière nämlich zu folgenden Konsequenzen:

> Kino wird gemeinhin als eine Kunst betrachtet, die Bilder und Verbindungen von Bildern erfindet. Deleuzes Buch vertritt eine radikal andere These. Bilder werden weder durch den Blick noch durch Kunst oder Imagination erzeugt. *Das Bild muss gar nicht erst geschaffen werden*. Es existiert an sich.[449]

Daraus kann Rancière dann ein Paradox zwischen dem Gemacht-Sein der Bilder einer Filmkunst und dem Gegeben-Sein der Bilder für eine Naturphilosophie konstruieren.[450] Müssen wir dieses Paradox eingestehen? Rancière entnimmt den Kinobüchern, dass ein Bild „gar nicht erst geschaffen werden muss“. Dies widerspricht aber genau jenem Bildbegriff, den wir im vorigen Kapitel ausgehend von Deleuze bereits expliziert haben. Bilder verhalten sich nach dieser Auffassung *performativ,* das heißt, sie müssen in ihrem zeitlichen Vollzug immer schon mitgeschaffen und -konstruiert werden. „Das Bild ist auch im Kino nicht einfach gegeben. Gegeben sind […] *nur Klischees*“[451], so müssen wir Deleuze verstehen. Das einzige, was am Bild „gar nicht erst geschaffen werden muss“, sind jene Klischees, die ein Bildverständnis implizieren, das über Analogie und Ähnlichkeit das sensomotorische Schema des Bewegungs-Bildes in die Repräsentation überführt.[452] Diejenigen Bilder aber, die für Deleuze „an sich“ auf einer reinen Licht-Immanenzebene existieren, sind gerade die „tätigeren“ Bilder. Die Schwierigkeit liegt darin, den Schaffensprozess solcher Materiebilder zu erklären, weil es auf dieser Ebene noch keine fertigen Subjekte gibt, denen wir ein schöpferisches Tun zuschreiben können. Diesen Gedanke der Subjektgenese lässt Rancière außen vor, stattdessen zieht er aus einer vorschnellen Zuspitzung des oben genannten Paradoxes den Schluss einer Erlösungsgeschichte (dazu gleich mehr). Für Rancière lauten die

[449] Ebd. S. 164 [Herv. v. mir, PW].
[450] Vgl. ebd. S. 165: War es nicht Deleuzes Ausgangspunkt, dass die Wahrnehmung immer schon in den Dingen sei, dass es die Dinge selbst seien, die wahrnehmen und sich unendlich aufeinander beziehen? Die Definition der Montage wäre demnach paradox: Sie würde den Bildern beziehungsweise den Ereignissen der Licht-Materie Eigenschaften verleihen, die sie bereits besitzen.
[451] Schaub: Deleuze im Kino. S. 123 [Herv. i. O.].
[452] Vgl. ZB, S. 35: Genau das ist aber ein Klischee: ein sensomotorisches Bild *von* der Sache [und damit repräsentativ, Anm. u. herv. v. mir, PW].

Alternativen: *Entweder* wir müssen als passive Subjekte diese ursprünglichen Bilder als gegeben hinnehmen und alle abgeleiteten Bilder stellen nur spezielle Betrachtungsweisen derselben dar, *oder* Bilder werden durch konkrete Operationen (von Regisseuren etc.) erst aktiv geschaffen. Dabei handelt es sich um „zwei unterschiedliche Bildlogiken“[453]: Nach der ersten kann man Filme sowohl als Bewegungsbilder als auch als Zeitbilder analysieren, weil sie letztendlich von derselben Licht-Immanenzebene herrühren, nach der zweiten sind die Bildtypen klar voneinander zu unterscheiden und deswegen auch zwei Epochen des Kinos zuordenbar. Beide Logiken – Naturphilosophie *und* historische Entwicklung – gelten Rancière zufolge als unvereinbar. Wo liegt das Problem? Es zeigt sich hier, dass Rancière dem Immanenzgedanken nicht gewachsen ist. Er kann die Aporie nur deswegen verschärfen, indem er das „geschaffene“ Bild als bewussten Ausdruck eines Vermögens interpretiert, der dann der Passivität der Materie entgegenstehen muss. Deleuzes immanente Bildontologie lässt so eine Vorstellung aber nicht zu. Wie wir bei Bergson gesehen haben, geht die Unvereinbarkeit dieser beiden Pole auf die illegitime Privilegierung entweder der Menge aller Bilder oder einzelner „bewusster“ Bilder zurück[454], und soll von der Immanenzphilosophie gerade vermieden werden. Eine Dichotomie zwischen „einer reinen kreativen Aktivität […] und andererseits einer reinen Passivität des Ausdrucks, die allen Dingen eigen ist“[455], wie sie Rancière dem ästhetischen Regime der Kunst attestiert, trifft Deleuze deswegen nicht, weil dessen Immanenzphilosophie sozusagen am anderen Ende ansetzt, auf einer Ebene, wo Aktivität und Passivität zusammenfallen und spontane, bewusste Handlungen einem transzendentalen Feld immanent sind. Damit wird jeder Dualismus a priori unterlaufen, ohne transzendente Instanzen wie „aktives“ Subjekt und „passives“ Objekt zuzulassen.[456] *Bilder sind bereits produktiv, noch bevor wir Subjekte sind* – so könnte die Botschaft aus dem ersten Kinobuch lauten. Der von Rancière konstruierte Widerspruch zwischen einer *Naturgeschichte* (wo Bilder „gar nicht erst geschaffen werden müssen“) und einer *Geistesgeschichte* (wo Bilder bewusst geschaffen werden) löst sich also genau in dem Maße auf, wie wir immanente Subjektivierungsprozesse in unsere Bildanalysen mit einbeziehen und damit die verhärteten Fronten zweier Bildlogiken zum Einsturz bringen.

[453] Rancière: Filmfabel. S. 170.
[454] Vgl. Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 11: Geht man von jenem Bildersystem ohne Mittelpunkt aus, in dem jedes Element seine absolute Größe und seinen bestimmten Wert hat, dann ist nicht einzusehen, warum dieses System ein zweites hinzuzieht, in dem jedes Bild einen veränderlichen Wert bekommt, der allen Wechselfällen des zentralen Bildes unterworfen ist.
[455] Rancière: Filmfabel. S. 20.
[456] Vgl. IL, S. 30: So wenig sich das transzendentale Feld durch das Bewußtsein definiert, so wenig definiert sich die Immanenzebene durch ein Subjekt oder Objekt, die sie enthalten könnten.

Die Diskrepanzen sind vielleicht gerade am Ort der Differenz selbst anzusiedeln. So schreiben Balke und Vogl in ihrer Einleitung zu ihrem Sammelband *Fluchtlinien der Philosophie*:

Es ist zweifellos nicht das Privileg der deleuzianischen Philosophie, die Differenz befreien zu wollen; aber niemand unter ihren Denkern hat so sehr den politischen Opportunismus eines bestimmten Modells der Kritik und einer bestimmten Vorstellung von Revolution denunziert, die *die Veränderung von der Arbeit der Negation und der Zuspitzung des Widerspruchs* erwarteten.[457]

Indem Rancière den Kontrast zweier Bildlogiken bei Deleuze dermaßen zuspitzt, muss er sich aber gerade in hegelianisch-marxistischen Denkmodellen bewegen, um „die Dialektik, die den Kern der Bücher von Deleuze ausmacht"[458] überhaupt auf diese Weise kritisieren zu können. Solchen Gefahren will sich der bekennende „Anti-Hegelianer"[459] Deleuze gar nicht erst aussetzen und kann sie durch ein Differenzverständnis umgehen, das sich nicht einfach über Gegensätze – sei es nun innerhalb einer Dialektik[460] oder eines anderen Identitätsmodells – definiert, sondern das „*Differenzierende*[s] *der Differenz*"[461] selbst in den Blick nimmt. Wir haben schon gesehen, wie wenig den Deleuzeschen Klassifizierungen deswegen zu trauen ist, und umso fragwürdiger scheint es, dass Rancière den Klassifizierungsversuch der Kinobücher offenbar als klar abgrenzbare Gattungsbegriffe interpretiert, um daraus seine Paradoxa herzuleiten. Rancière bleibt nichts anderes übrig, als von wohldefinierten Kategorien auszugehen, wenn er Deleuze vorwirft, dass ein Regisseur wie Robert Bresson sowohl unter Aspekten des Affektbildes als auch des Zeit-Bildes analysiert wird.[462] Gegen diesen Vorwurf argumentiert Angelucci:

[A] classification is thus understood by Deleuze as an infinite and always unstable list. If it is true that each film – classical or modern – presents itself as a split and contrasted fable in which it the gap existing between the passivity of the mechanical eye and the purposiveness of the director's choice is noticeable, in the narrative concatenation of events and the force of the pure image of the cinema of a certain age we can acknowledge with Deleuze a predominant mark of freedom from certain schemes and of self-reflexivity without having the pretence of building a history of cinema on it, nor a rigid scheme within which each element should square with the other in a definitive way.[463]

[457] Balke, Friedrich (Hg.); Vogl, Joseph (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München: Wilhelm Fink Verlag 1996. S. 16f. [Herv. v. mir, PW].
[458] Rancière: Filmfabel. S. 177.
[459] Seit der frühen Auseinandersetzung mit Nietzsche treibt Deleuze seine Auffassung von Differenz im Geiste eines „verallgemeinerten Antihegelianismus" (DW, S. 11) voran, vgl. u. a. NP, S. 13ff.
[460] Mit Bezug auf Bergson kritisiert Deleuze die Dialektik als „Scheinbewegung", vgl. B, S. 61ff.
[461] DW, S. 54 [Herv. i. O.].
[462] Vgl. Rancière: Filmfabel. S. 168. Vgl. auch BB, S. 151-155 und ZB, S. 231-235.
[463] Angelucci, Daniela: „Deleuze and the Concepts of Cinema", in: *Deleuze Studies* 8 (3), 2014. S. 352.

Klassifizierungsversuche bleiben für Deleuze also im Fortschreiten einer sowohl transzendente Instanzen als auch fixierte Entitäten verabschiedenden Differenz wesentlich unabgeschlossen. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit, dass Deleuze seine Begriffe zwar sehr präzise innerhalb eines gewissen systematischen Zusammenhangs funktionieren lässt, sie aber gleichzeitig für Überlappungen, Revisionen, Umwertungen etc. offenhält – das haben wir nicht zuletzt am Begriff „Bild des Denkens" gesehen. Rancière wittert hier Beliebigkeit und wirft Deleuze vor, dass der Bruch zwischen Bildtypen deswegen „allegorisiert werden muss", weil er als „wirkliche Differenz zwischen den Bildtypen unauffinbar ist"[464]. Für Deleuze sind aber vielleicht gerade jene komplexen, unauffindbaren Zwischenbereiche das „Wirkliche" der Differenz[465], und seine Begriffe – die immer vage und exakt zugleich anmuten – dürfen deswegen auch nie als bloße Allegorien oder Metaphern verstanden werden.[466]

Mit einem Seitenblick auf Deleuzes Immanenz- und Differenzverständnis können wir also den von Rancière aufgebauten Widerspruch deutlich relativieren. So steht auch eine daraus gefolgerte „Erlösungsgeschichte", der Deleuze angeblich verpflichtet bleibt, infrage. Denn worin würde sich diese Erlösung manifestieren? Rancière stellt die Deleuzeschen Bemühungen so hin, dass es ihm mit seiner Entwicklungsgeschichte darum geht, „die Welt in ihre essentielle Unordnung [zurückzuversetzen]"[467] und einen Bildtyp zu kreieren, der diesem ursprünglichen Chaos „entspricht"[468] oder sich ihm „angleicht"[469]. Auf diese Weise versucht Rancière die Krise des Bewegungs-Bildes in das modernistische Dilemma einzuschreiben und die Schöpfung des Begriffs Zeit-Bild als theoretische Geste eines ästhetischen Regimes der Kunst zu entlarven. Kann man Deleuze so ein Vorgehen unterstellen? Zunächst müssen wir danach fragen, was es heißt, dem Chaos „entsprechen" zu wollen, und ob wir Deleuzes Vorhaben damit angemessen wiedergeben. Es stellt sich heraus, dass egal ob Rancière nun von „entsprechen" oder „angleichen" redet, das Deleuzesche Bildverständnis damit nur verfehlt werden kann. Die Immanenz hyperbeweglicher Bilder ist kein souveräner Gegenstand, dem man durch eine richtige Darstellung „entsprechen" könnte, sondern Deleuzes Bildontologie setzt diesem „entsprechenden" (d. h. sich nach einem Vorbild

[464] Rancière: Filmfabel. S. 173.
[465] Vgl. TP, S. 658: Manchmal müssen wir eine viel komplexere Differenz feststellen, die bewirkt, daß die einander folgenden Terme der betrachteten Gegensätze nicht deckungsgleich sind.
[466] So charakterisiert Deleuze z. B. das rein optisch-akustische Bild als etwas, „das nur Bild ist, ohne Metapher zu sein, das die Sache als solche, gleichsam buchstäblich [*littéralement*] […] hervortreten läßt" (ZB, S. 35, herv. i. O.). Vgl. auch den Begriff „Wunschmaschine", den Deleuze und Guattari bewusst „bar aller Metaphorik" verstanden wissen wollen, in: AÖ, S. 47.
[467] Rancière: Filmfabel. S. 167.
[468] Ebd. S. 169.
[469] Ebd. S. 175.

ausrichtenden) Denken – wie wir gesehen haben – gerade den schockhaften Anstoß von außen entgegen. Rancière würde hier argumentieren, dass auch damit ein bestimmtes normatives Regime einhergeht, welches nur in Abhängigkeit von einer repräsentativen Ordnung gedacht werden kann. Oder anders formuliert: Das neue Bild des Denkens muss sich in Beziehung zum alten artikulieren und ist damit erst recht von einer bestimmten Norm determiniert. Dieser Vorwurf geht ins Leere. Denn wie wir gesehen haben, setzt Deleuze dem „klassischen" Bild des Denkens nicht einfach nur ein neues entgegen (womit er hinter seine eigenen Ansprüche zurückfallen würde), sondern der Bildbegriff als solcher macht eine Wandlung durch und kann nicht mehr unter denselben Prämissen verhandelt werden. Es stimmt schon, dass es auch im neuen Bild des Denkens eine Unterscheidung zwischen de jure und de facto gibt[470], nur hat dieses „von Rechts wegen" nichts mehr mit einer Norm zu tun, die unser Denken einschränken würde, vielmehr transformiert sich das Prinzip einer moralischen Voraussetzung hin zu einem „amoralischen" nietzscheanischen Pluralismus der Werte und Ursprünge.[471] Es scheint mir wenig plausibel, an dieser Vervielfältigung und Dynamisierung nur den Verfall in alte Denkmuster zu beklagen. Seit seinem Nietzsche-Buch weigert sich Deleuze konsequent, das neue Bild des Denkens unter den alten Voraussetzungen abzuhandeln, sondern betont das radikal Neue und „Unzeitgemäße" daran.[472] Wird das Abhängigkeitsverhältnis auf eine Art gestärkt, wie Rancière dies vorantreibt, gesteht man der Repräsentation unnötigerweise eine viel zu große Macht zu, obwohl man sie eigentlich hinter sich lassen will. Das Hauptargument dafür, dass wir es nicht einfach mit einem weiteren *Regime* des Denkens zu tun haben, sondern wirklich mit einem neuen *Bild* des Denkens, liegt nicht zuletzt an der philosophischen Analyse von Zeit, auf die Deleuze eigentlich hinaus will und die Rancière bezeichnenderweise in seiner Kritik unterschlägt. Damit fällt der Vorwurf einer Erlösungsgeschichte endgültig in sich zusammen, denn wie schon Rodowick wusste, ist die Filmgeschichte für Deleuze gerade kein Fortschritt hin zu einer „besseren" Darstellung von Zeit.[473] (Die Zeit wird sich stattdessen als das herausstellen, was jede Darstellung immer schon fälscht.) Dadurch, dass Rancière die zeitphilosophische Dimension derart

[470] Vgl. WP, S. 44f.

[471] Vgl. NP, S. 6: Der kritischen Philosophie sind zwei voneinander nicht zu trennende *Bewegungen* eigen: jedes Ding und jede Herkunft von *Wert* auf *Werte* zu beziehen; aber auch diese Werte auf etwas zu beziehen, das gleichsam ihr Ursprung, ihre Herkunft, ist und über ihren Wert entscheidet. [In diesen „Bewegungen" von Sinn und Wert im Nietzschebuch zeichnen sich die unendlichen Bewegungen der Immanenzebene aus *Was ist Philosophie?* bereits ab, genauso wie der Pluralismus der Werte den Pluralismus der Bilder aus den Kinobüchern vorbereitet. Anm. u. herv. v. mir, PW] Zum Pluralismus bei Nietzsche allgemein, vgl. NP, S. 8f.

[472] Vgl. NP, S. 118.

[473] Vgl. Rodowick: Time Machine. S. 13: For Deleuze, the history of cinema is in no way a progression toward an ever [sic!] more perfect representation of time. Rather, the relation between time and thought is imagined differently in the postwar period […].

unberücksichtigt lässt, verlieren seine Kritikpunkte deutlich an Kraft. Letztendlich vertut sich auch Rancière im „Genre“ der Kinobücher, indem er Deleuzes Filmphilosophie bloß in ästhetischen Fragestellungen und kunsttheoretischen Konfliktfeldern verortet, an denen Deleuze selbst nur am Rande (falls überhaupt) interessiert ist.

Können wir also von einer „kinematographischen Modernität“ bei Deleuze sprechen? Ja, allerdings nur, wenn wir eine bloß (kunst-)historische Bedeutung und das damit einhergehende Sukzessionsmodell der Zeit hinter uns lassen. Die Kritik Rancières hat uns für die problematische Rolle des historischen Bruchs in der innerbildlichen Entwicklung vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild zwar sensibilisieren können, musste aber aufgrund ihrer wenig differenzierten Antagonismen und der daraus abgeleiteten Erlösungsgeschichte zurückgewiesen werden. Wie Angelucci klarstellt, schließen sich die historische und bildontologische Seite dieser „Krise des Bewegungs-Bildes“ nicht aus, solange wir im Auge behalten, worauf Deleuze damit hinauswill:

Departing from a non-historic-chronological perspective, although descriptive and classificatory in the specific and paradoxical sense indicated by Deleuze, the identification of a tension internal to cinematographic art […] does not prevent the possibility of a new *modern modality of the image*, […] in which the *virtual dimension* becomes pre-eminent and directly exhibited.[474]

Insofern können wir von einer „modernen Modalität des Bildes” sprechen, die entscheidend mit dem Begriff des Virtuellen zu tun haben wird. Damit ist aber gerade keine historisch dialektische Progression verbunden und erst recht keine Erlösungsgeschichte. Stattdessen können wir uns die zwei „Epochen“ des Kinos in einer Nähe zu dem vorstellen, was uns Deleuze über die Geschichte der Philosophie erzählt:

Kann man sagen, daß eine Ebene „besser“ sei als eine andere, oder daß sie wenigstens den Anforderungen der Epoche besser entspreche oder nicht? […] [W]elches Verhältnis besteht zwischen den Bewegungen oder diagrammatischen Merkmalen eines Bildes des Denkens und den Bewegungen oder sozio-historischen Merkmalen einer Epoche? [Dies sind nur andere Bezeichnungen für die beiden Bildlogiken, die Rancière bei Deleuze in Konflikt bringt, Anm. PW] *Diese Fragen können nur vorangetrieben werden, wenn man auf den eng historisch gefaßten Gesichtspunkt des Vorher und Nachher verzichtet, um eher die Zeit der Philosophie als die Geschichte der Philosophie zu betrachten*. [Herv. v. mir, PW] Sie ist eine *stratigraphische Zeit* [Herv. i. O.], in der das Vorher und Nachher nur mehr eine Ordnung von Überlagerungen anzeigt.[475]

Deleuze steht der Philosophiegeschichte also ähnlich gegenüber wie der Filmgeschichte. Das Verhältnis zwischen einer Geschichte und einer *Natur*geschichte der Bilder – die von einen

[474] Angelucci: Concepts of Cinema. S. 353. [Herv. v. mir, PW].
[475] WP, S. 67.

Bild des Denkens zum nächsten bzw. vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild verläuft – kann für Deleuze aber nur angemessen erfasst werden, wenn man sich an einer Philosophie der Zeit abarbeitet. Dort, wo Rancière noch einen unüberbrückbaren Widerspruch verortet, ist die Differenz bei Deleuze einer philosophischen Zeit verpflichtet, die es ermöglicht, komplexere Überlappungen zu denken:

> Die philosophische Zeit ist somit eine grandiose Zeit von Koexistenz, die das Vorher und Nachher nicht ausschließt, sie aber in einer stratigraphischen Ordnung *übereinanderschichtet*. Sie ist ein unendliches Werden der Philosophie, das sich mit deren Geschichte überschneidet, nicht aber mit ihr verschmilzt. […] Die Philosophie ist Werden, nicht Geschichte; sie ist Koexistenz von Ebenen, nicht Abfolge von Systemen.[476]

Wie wir in den nächsten Abschnitten sehen werden, hat die „Koexistenz" mit der virtuellen Dimension der Zeit zu tun, die im Zeit-Bild immer mehr zum Vorschein kommt und ein Zeitverständnis im Sinne von „Vorher und Nachher" damit ablegen kann. Die Chronologie einer historischen Betrachtung wird also dem „Werden" der Philosophie und des Kinos überantwortet, das heißt einem noch genauer zu erforschenden Wirken der Bilder jenseits von „Geschichte" und zeitlicher Abfolge.

4.2 Virtualität und Wahrheit

Der Name des Begriffs, mit dessen Hilfe Deleuze versucht, das einfache Sukzessionsmodell der Zeit und die damit einhergehende Auffassung von Geschichte als bloße Chronologie von Ereignissen zu überwinden, lautet: das „Virtuelle" (*le virtuel*). Die Aufgabe dieses Abschnitts wird es sein, den Begriff genauer zu erläutern, seine bildtheoretische Bedeutung herauszuarbeiten und zu verdeutlichen, wie er aus zeitphilosophischer Perspektive traditionelle Wahrheitsansprüche zugunsten von „fälschenden" Kräften transformiert.

Um Missverständnissen vorzubeugen, muss das Virtuelle in der deleuzianischen Prägung vorweg vom allgegenwärtigen Ausdruck „virtuelle Realität" abgegrenzt werden:

> Für Deleuze zählt nicht die Virtuelle [sic!] Realität, sondern *die Realität des Virtuellen* […]. Die virtuelle Realität an sich ist die relativ dürftige Idee, die Realität nachzuahmen, d. h. die Erfahrung in einem künstlichen Medium zu reproduzieren. Die Realität des Virtuellen hingegen steht für die Realität des Virtuellen selbst, für seine realen Wirkungen und Folgen.[477]

[476] WP, S. 68 [Herv. i. O.].
[477] Žižek, Slavoj: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. 2. Auflage. Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013. S. 13 [Herv. i. O.]. Inwiefern

Statt die Realität nur nachzuahmen oder zu simulieren, ist das Virtuelle (in einem noch zu spezifizierenden Sinn) also selbst real. Dadurch unterscheidet sich das Virtuelle per se von gängigen Diskursen über „Simulakren" in ihren unterschiedlichen Ausprägungen[478], selbst wenn Deleuzes Auffassung von Virtualität mit Sicherheit einen lebensweltlichen Nerv unseres „postmodernen" Zeitalters trifft.[479]

Deleuze verdankt seinen Begriff des Virtuellen – wie er selbst bereitwillig ausführt – einmal mehr den Ideen Bergsons.[480] Das Virtuelle weist bei Bergson zwei verschiedene Aspekte auf, die von Deleuze zusammengeführt werden.[481] Einen Aspekt haben wir bereits kennengelernt: Er betraf die Irreduzibilität der Dauer (*durée*), welche nicht mehr bloß als Zusammensetzung ihrer Momente begriffen werden darf, sondern eine virtuelle Mannigfaltigkeit bildet (das Beispiel der Melodie).[482] Der zweite Aspekt stellt, kurz gesagt, „unbewusste" Aktualisierungsprozesse für die *Gegenwart* bereit, die von der Seinsform einer reinen *Vergangenheit* herrühren. Beide Aspekte bringen Deleuzes implizite Kritik an sukzessionslogischen Zeitmodellen zum Ausdruck: einerseits die *durée*, weil sie sich nicht auf einzelne Zeitpunkte reduzieren lässt und andererseits die reine Vergangenheit, weil sie mit der Gegenwart koexistiert, anstatt ihr nur nachzufolgen (wie sie es im Sinne einer „früheren" Gegenwart täte, die „jetzt" die Vergangenheit bildet usw.). In den nächsten Unterabschnitten werde ich also versuchen, an diesen zweiten Aspekt des Virtuellen heranzuführen.

4.2.1 Was sind „virtuelle Bilder"?

Der zweite Aspekt des Virtuellen beginnt sich genau dann aufzudrängen, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf jene Überlegungen richten, die Bergson dem Gedächtnis und der

---

Žižeks Vorschlag, diese „Realität des Virtuellen" mit dem „Realen" Lacans gleichzusetzen, Gültigkeit beanspruchen kann, sei an dieser Stelle dahingestellt. [Anm. PW].

[478] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 28 (Fußnote 68): Das Virtuelle wird häufig schlicht als Trugbild (Simulakrum) dargestellt, das Sein und Schein, Reales und Imaginäres ununterscheidbar werden läßt. Gerade bei neueren Medientheoretikern von Baudrillard bis Flusser kursiert das ‚Virtuelle' als postmodernes Etikett des Zeitalters. Gegen diese Vereinheitlichungstendenzen setzt Deleuze die Differenz zwischen dem Virtuellen und dem Aktuellen.

[479] Vgl. Michael Lommels eher populärwissenschaftliche Studie: *Im Wartesaal der Möglichkeiten. Lebensvarianten in der Postmoderne*. Köln: Herbert von Halem Verlag 2011.

[480] Vgl. B, S. 59f.

[481] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 28. Für die Feinheiten von Deleuzes Unterscheidung der beiden Aspekte in der Nachfolge Bergsons, vgl. B, S. 69f.

[482] Vgl. das Kapitel 3.2.2 dieser Arbeit. Vgl. u. a. auch: Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 85: Wir haben es hier wieder mit jener Präformation der folgenden Bewegungen in den vorhergehenden zu tun, infolge deren der Teil das Ganze *virtuell* enthält, wie etwa in einer Melodie, die man kann, wo jede Note gleichsam gespannt auf den richtigen Einsatz der folgenden wartet. [Herv. v. mir, PW].

Erinnerung gewidmet hat. Wir wissen bereits, dass für Bergson jede Wahrnehmung prinzipiell auf Tätigkeit ausgerichtet ist: „Es gibt keine Wahrnehmung, die sich nicht in Bewegung fortsetzte“[483]. Bereits in den alltäglichsten Handlungen und Bewegungen muss aber eine Form von Wiedererinnerung am Werk sein, weil sich nur so unser vertrauter Umgang mit den Gegenständen der Welt erklären lässt.[484] Bergson setzt gleich hinzu, dass diese Orientierung auf konkrete Handlungszusammenhänge der Erinnerung noch nicht völlig gerecht werden kann, weil schließlich „unser früheres Seelenleben auch noch da [ist]“[485]. Dies markiert genau den Punkt, an dem Bergson über Hume hinausgeht. Statt die Erinnerung allein in den Dienst gegenwärtiger Assoziationsprinzipien zu stellen, beharrt Bergson auf der Existenz von Erinnerungsbildern, die unabhängig von unseren sensomotorischen Interaktionen bestehen.[486] Es handelt sich also um zwei wesensmäßig (und nicht nur graduell) verschiedene Vorgänge: Einmal richten wir unser Handeln ganz an der Gewohnheit aus, ein andermal müssen wir uns von dieser Nützlichkeit aber geradezu losreißen, um uns an Dinge zu erinnern, die nichts mit der gegenwärtigen Situation zu tun haben. Wir alle kennen das Gefühl, wenn wir automatisch alltägliche Tätigkeiten vollziehen – Schuhe anziehen, außer Haus gehen, in die Straßenbahn einsteigen etc. – und uns mittendrin plötzlich fragen: Habe ich eigentlich die Wohnungstür abgesperrt? Dies ist genau dann der Fall, wenn wir aus unseren sensomotorischen Bewegungsabläufen heraustreten und versuchen, gezielt *das Erinnerungsbild einer speziellen Tätigkeit* (das Bild des Schlüssels, der sich im Schloss herumdreht) wachzurufen, obwohl wir sie geistesabwesend vielleicht längst vollzogen haben. Es handelt sich um einen Prozess, den Bergson folgendermaßen beschreibt:

> Immer wenn es sich darum handelt, eine Erinnerung wiederzufinden, eine Periode unserer Geschichte wachzurufen, haben wir das Bewußtsein von einem Vorgang *sui generis*, durch welchen wir uns von der Gegenwart loslösen, um uns erst einmal ganz allgemein in die Vergangenheit, dann in eine bestimmte Region der Vergangenheit zurückzuversetzen: ein probierendes Herumtasten ähnlich wie beim Einstellen eines photographischen Apparates. Unsere Erinnerung bleibt aber dabei noch virtuell […] Nach und nach erscheint sie wie ein dichter werdender Nebel; vom virtuellen geht sie in den aktuellen Zustand über […].[487]

Jenen Bereich des „probierenden Herumtastens“, in dem wir versuchen, ein bestimmtes (Erinnerungs-)Bild wachzurufen, charakterisiert Deleuze im Anschluss an Bergson als

---

[483] Ebd. S. 84f.
[484] Vgl. ebd. S. 85f.: Unser tägliches Leben vollzieht sich zwischen Gegenständen, deren bloße Gegenwart für uns die Aufforderung enthält, in Aktion zu treten: das macht für uns ihre Vertrautheit aus. Uns das Gefühl des Wiedererkennens zu geben, werden also schon die Bewegungsantriebe genügen.
[485] Ebd. S. 86.
[486] Vgl. ebd. S. 74f.
[487] Ebd. S. 127f. [Herv. i. O.].

„virtuell“. Wenn wir dann sagen „Das ist es! Ich hab das Bild“, dann ist das Bild von einem *virtuellen* Zustand bereits in seinen *aktuellen* Zustand übergegangen: Es hat so überhaupt erst die konkrete Gestalt eines Bildes (z. B. das Bild *von* einem Schlüssel) angenommen. Deleuze macht hier die Tatsache, dass Bergson von einem „Vorgang *sui generis*“ spricht, besonders stark: Es handelt sich also wirklich um einen *Bruch* mit gegenwärtigen, sensomotorischen Handlungssituationen, indem wir uns „mit einem Schlag in die Vergangenheit“ versetzen und so einen „wahrhafte[n] *Sprung*“ in das Vergangene „wie in ein eigenes Reich“ vollziehen.[488] Er geht sogar so weit, diesen Sprung einen „*Sprung in die Ontologie*“ zu nennen: „Wir springen wirklich ins Sein, ins Sein an sich, ins Sein an sich des Vergangenen.“[489] An dieser Stelle zeigt sich, warum das Virtuelle für Deleuze eben nicht „weniger wirklich“ bedeutet, sondern stattdessen allzu real ist – der Gegenbegriff zu „virtuell“ wäre demnach nicht „real“ sondern „aktuell“. Wie ist das zu verstehen? Wir sind gewohnt, das Sein von seinen Aktualisierungen her zu denken, d. h. vom Aktiven, Gegenwärtigen und Nützlichen. Deleuze vollzieht hier mit Bergson eine radikale Wendung, wenn er darauf beharrt, dass die Gegenwart vergeht (d. h. immer wieder „aufhört“ zu sein), während sich die Vergangenheit bewahrt und ihr dadurch in ganz anderem – nämlich Deleuze zufolge wirklich *ontologischem* – Sinne „Sein“ zugesprochen werden kann.[490] Er dreht den Spieß also insofern um, als die virtuelle Vergangenheit kein „Weniger“ an Realität gegenüber der aktuellen Gegenwart darstellt, von der sie sich ableitet, sondern umgekehrt: Die gegenwärtig aktualisierten Erinnerungsbilder partizipieren an einer virtuell verstandenen „reinen Erinnerung“[491], auf die sie angewiesen bleiben. Dieser ontologische Bereich hat deswegen auch nichts mehr mit meinen privaten Erinnerungen zu tun, sondern wir versetzen uns – wie Bergson sagt – „allgemein“ in die Vergangenheit, d. h. in die Vergangenheit als solche, die eben nicht mit aktualisierten, persönlichen Erinnerungen verwechselt werden darf, die speziell mich als Subjekt konstituieren. Deswegen ist Deleuze in der Lage, auf dem „nicht-psychologischen“ Charakter der reinen Erinnerung zu bestehen und dieses „Unbewusste“ Bergsons auch klar vom Unbewussten Freuds zu unterscheiden.[492]

Passend zur Verteidigung des realen Status‘ dieses Begriffs grenzt Deleuze das Virtuelle immer wieder scharf vom Begriff der Möglichkeit ab.[493] Auch hier auf einer Linie mit

[488] Alle Zitate in: B, S. 75 [Herv. i. O.].
[489] B, S. 76 [Herv. i. O.].
[490] Vgl. B, S. 74f.
[491] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 127.
[492] Vgl. B, S. 74.
[493] Vgl. u. a. B, S. 119-128 und DW, S. 267ff.

Bergson kritisiert Deleuze die klassische Auffassung, wonach das Wirkliche aus dem Möglichen entsteht. Üblicherweise gehen wir davon aus, dass das Mögliche vorher da gewesen sein muss, damit es nachher Wirklichkeit werden kann, d. h. die Wirklichkeit der Möglichkeit hinzutritt. „Vor allem ist es der Gedanke, daß das Mögliche *weniger* ist als das Wirkliche, und daß aus diesem Grunde die Möglichkeit der Dinge ihrer Existenz vorausgeht. Sie seien deshalb im Voraus vorstellbar; sie könnten vor ihrer Verwirklichung gedacht werden.“[494] Dagegen will Bergson dafür argumentieren, dass in der Möglichkeit „nicht ein Weniger, sondern ein Mehr als in ihrer Verwirklichung [ist], denn das Mögliche ist nur das Wirkliche mit einem *zusätzlichen Geistesakt*, der dieses Wirkliche, wenn es einmal da ist, in die Vergangenheit zurückwirft.“[495] Dieser „zusätzliche Geistesakt“ ist es, der das Mögliche erschafft, *nachdem* es Wirklichkeit wurde. Damit bezieht Bergson vor allem gegen eine die Philosophie dominierende Illusion Stellung: Indem wir die Möglichkeit als prinzipiell schon im Voraus angelegt postulieren, stützen wir nur unseren Glauben daran, mögliche Effekte besser kontrollieren zu können. Die Möglichkeit gerät so zu einem Abziehbild des Wirklichen – zu einem „Gespenst, das auf die Stunde seines Erscheinens wartet“[496]. Wir sind hier beim Kern des Problems angelangt: Was Deleuze mit Bergson an der Möglichkeit kritisiert, hängt nämlich eng mit einer bestimmten Bildauffassung zusammen, wie Zechner richtig bemerkt:

> Die Kritik am Begriff des Möglichen richtet sich zunächst gegen seinen impliziten Platonismus. Sie trifft ihn überall da, wo er ein Abbildungsverhältnis zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen voraussetzt und wo er dessen Nachträglichkeit verschleiert. Das Virtuelle ist unvorstellbar. So begreift Bergson die Erinnerung als virtuell, so lange sie sich nicht in einem Erinnerungs-Bild aktualisiert: *An sich* bildlos, *für uns* wird sie im Akt des Erinnerns zu einem Bild, das sich selbst voraussetzt.[497]

So lassen sich Deleuzes Vorbehalte gegenüber der Möglichkeit auf seine Kritik am klassischen Bild des Denkens – das im Dienste der Repräsentation mit eben jenem Abbildungsverhältnis einhergeht – zurückführen: „Schließlich wird das Mögliche, sofern es sich der ‚Realisierung‘ verschreibt, selbst als *Bild* des Realen erfaßt, und das Reale als Ähnlichkeit mit dem Möglichen.“[498] Wie im klassischen Bild des Denkens und speziell seiner platonischen Ausprägung (der Anamnesis-Lehre, welche, so Deleuze, „nur scheinbar mit dem

---

[494] Bergson, Henri: „Das Mögliche und das Wirkliche“, in: ders.: *Denken und schöpferisches Werden*. *Aufsätze und Vorträge*. Aus dem Italienischen übersetzt von Leonore Kottje, mit einer Einführung hrsg. von Friedrich Kottje. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993 (=eva-Taschenbuch Bd. 50). S. 119 [Herv. i. O.].
[495] Ebd. [Herv. v. mir, PW].
[496] Ebd. S. 121.
[497] Zechner: Deleuze. S. 101 [Herv. i. O.].
[498] DW, S. 268 [Herv. v. mir, PW]. Zum Abbildungsverhältnis zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen vgl. auch: B, S. 124.

Modell der Rekognition [bricht]“[499]) setzt der Begriff Möglichkeit einen Ursprung voraus, der dann „wiedererinnert“ oder verwirklicht werden kann. Damit bleibt die Möglichkeit einem Modell von Identität und Ähnlichkeit verhaftet, das im Sinne des dogmatischen Bilds des Denkens einem „impliziten Platonismus“ (Zechner) gehorcht und so immer schon moralisch vorgeprägt ist.[500] Deleuze spricht auch von einem „Makel des Möglichen“, der „selbst nach dem Bild dessen gemacht [ist], was ihm ähnelt. Dagegen vollzieht sich die Aktualisierung des Virtuellen stets über Differenz, Divergenz oder Differenzierung. Die Aktualisierung bricht mit der Ähnlichkeit als Prozeß ebenso wie mit der Identität als Prinzip.“[501] Statt auf ein in der Ontologietradition durchaus übliches Abbildungsverhältnis zwischen einer ursprünglichen Idee und ihrer ähnlichen Realisierung zu setzen, bekommt die Idee bei Deleuze virtuellen, differenziellen und „problematischen“[502] Charakter. Es liegt also nahe, dass damit auch ein neuer Bildbegriff einhergeht, bei dem sich die Differenz nicht mehr „äußerlich“ über zwei Instanzen (Urbild und Abbild) definiert, sondern die Aktualisierungen durch virtuelle Strukturen einem permanenten Differenzierungsprozess unterworfen sind, der schockhaft zum Denken nötigt und deswegen wesentlich problematisch bleiben muss.

Auf diese Weise können wir die Begriffspaare „möglich/wirklich“ und „virtuell/aktuell“ unter bildtheoretischen Aspekten klar auseinanderhalten. Wir wissen bereits, dass Deleuze keineswegs in einem „bildlosen Denken“ Zuflucht sucht, sondern – so die Grundthese dieser Arbeit – eine Aufwertung des Bildbegriffs vornimmt, welcher den virtuellen Dimensionen der Vergangenheit gerecht zu werden verspricht. Die Frage, die uns im Folgenden beschäftigen wird, lautet also: *Wie kommt das Virtuelle ins Bild*? An dieser Frage und den damit verbundenen Überlegungen, was die Merkmale eines solchen „virtuellen Bildes“ sein könnten, lässt Deleuze schließlich Bergson hinter sich. Anders formuliert: Deleuze scheint dem Bild mehr zuzutrauen, als Bergson dies tut. Für Bergson bietet das bereits aktualisierte Erinnerungsbild die einzige lose Verbindung zu einem prinzipiell *bildlosen* und damit für uns *nicht zugänglichen* Virtuellen. So heißt es in *Materie und Gedächtnis* unmissverständlich:

[499] DW, S. 184. Der Bezug der „reinen Vergangenheit“ zu Platons Anamnesis-Lehre bleibt im Bergson-Buch noch unproblematisch, vgl. B, S. 79.
[500] Vgl. DW, S. 185f.: Wo Platon den höheren oder transzendenten Gebrauch der Vermögen entdeckt, ordnet er ihn den Formen des Gegensatzes im Sinnlichen, der Gleichartigkeit in der Wiedererinnerung, der Identität im Wesen und der Analogie im Guten unter; damit bereitet er der Welt der Repräsentation den Boden, er vollzieht die erste Verteilung ihrer Elemente und verdeckt bereits den Gebrauch des Denkens mit einem dogmatischen Bild, durch das es vorausgesetzt und preisgegeben wird.
[501] DW, S. 268.
[502] Zur „problematischen Idee“ vgl. DW, S. 217-220. An dieser Stelle bilden allerdings nicht die *Ideen Platons* den Ausgangspunkt für Deleuzes Kritik, sondern stattdessen werden die *Ideen Kants* für eine Neudeutung des Verhältnisses „Problem/Lösung“ fruchtbar gemacht [Anm. PW]. Vgl. auch KrV, B384/A328.

„Das Bild ist ein gegenwärtiger Zustand und kann an der Vergangenheit nur teilhaben durch die Erinnerung, aus der es hervorgegangen ist.“[503] Gerade das Kino wird Deleuze aber Gründe dafür in die Hand geben, dass sich der Gehalt eines Bildes nicht bloß in seinem „gegenwärtigen Zustand“ erschöpft. Im Kino verortet Deleuze ein Potential, das schlechthin Undarstellbare (der Zeit) *darstellbar* und die virtuelle Vergangenheit (im Bild) *erfahrbar* zu machen. Deleuze fasst genau diesen Anspruch des Bildes, *mehr* als das Bergsonsche Erinnerungsbild zu sein, unter seinem Begriff des Zeit-Bilds zusammen, welchen er dann gemäß seiner in *Differenz und Wiederholung* entfalteten Zeitsynthesen – wie wir sehen werden – genauer in drei verschiedene Bildtypen differenziert.[504] Zunächst müssen wir aber allgemeiner die Frage stellen, wie das Virtuelle überhaupt beginnt, sich grundsätzlich in das Bild einzuschreiben. Was macht den „virtuellen“ Charakter eines Bildes aus?

Wie bereits erwähnt, dient das Virtuelle Deleuze als strategisches Mittel, um mit einem in Theorie und Alltagsverständnis tief verwurzelten Sukzessionsmodell der Zeit zu brechen. Dieses Modell begreift die Zeit – etwa in seiner klassischen Form bei Aristoteles – als Folge von „gezählten“ Jetztpunkten, d. h. die Zeit wird hinsichtlich ihres „Früher und Später“ entscheidend über die Gegenwart definiert.[505] Diesen Primat der Gegenwart stellt Deleuze im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Bergson folgendermaßen infrage[506]:

> Wir sind einfach zu sehr gewohnt, in Termen des „Gegenwärtigen“ zu denken. Wir glauben, ein Gegenwärtiges sei erst dann vergangen, wenn es von einer anderen Gegenwart ersetzt worden sei. Aber bedenken wir doch einmal: Wie sollte eine neue Gegenwart auftauchen, wenn nicht die alte Gegenwart, die aber gegenwärtig *ist*, im gleichen Atemzug verginge? Wie sollte irgendeine Gegenwart vergehen, die nicht *im gleichen Atemzug* schon als Gegenwart vergangen wäre? Das Vergangene könnte sich niemals konstituieren, wenn es sich nicht schon vorweg, zu dem Zeitpunkt, an dem es gegenwärtig war, konstituiert hätte. […] Die Vergangenheit würde sich niemals konstituieren, wenn sie nicht schon mit der Gegenwart koexistierte, deren Vergangenheit sie ist.[507]

Damit die Gegenwart also überhaupt vergehen kann, muss bereits eine virtuelle Vergangenheit postuliert werden, die mit dieser Gegenwart *koexistiert*. Was hat dieser Sachverhalt aber mit den Bildern des Kinos zu tun? Für Deleuze stellt gerade das Kino einen

---

[503] Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 135.

[504] Wobei ich hier bewusst unterschlage, dass es zwischen dem Bewegungs-Bild, das die Zeit *indirekt* repräsentiert, und den drei *direkten* Zeitbildern, bei Deleuze noch zahlreiche Abstufungen gibt, zu denen z. B. das so genannte „Kristallbild“ zählt. Diese „Interimslösung“ (Schaub) bringt die beginnende Ununterscheidbarkeit zwischen aktuellen und virtuellen Bildmomenten zum Ausdruck, stellt aber noch kein direktes Zeit-Bild dar. Vgl. ZB, S. 95-131 und Schaub: Deleuze im Kino. S. 128-131.

[505] Vgl. Aristoteles, *Physik*, 219b.

[506] Dazu muss bemerkt werden, dass sich die aristotelische Zeitauffassung nicht als dermaßen verräumlicht darstellt, als die sie Bergson immer wieder kritisiert. Darauf hat vor allem Heidegger hingewiesen, vgl. GA 24, S. 343ff.

[507] B, S. 78 [Herv. i. O.]. Vgl. auch DW, S. 113 und NP, S. 54.

besonderen Ort dar, um diese Formen virtueller Koexistenz ins Bild zu setzen. In engem Zusammenhang mit seiner Kritik am Sukzessionsmodell der Zeit, beginnt Deleuze im *Zeit-Bild* ein starkes „Dogma" der Filmtheorie anzufechten, wonach das filmische Bild einzig und allein in der Gegenwart existiert.[508] Dabei scheint – wie im alltäglichen Zeitverständnis – auch der vorrangige Gegenwartsbezug des Kinobildes auf den ersten Blick durchaus naheliegend. Man denke nur an das Phänomen der Rückblende: Müssen Filmemacher nicht auf Konventionen basierende Verfahren anwenden, um künstlich anzuzeigen, dass etwas „in der Vergangenheit spielt" (Überblendungen, Farbenwechsel, Erklärungen per *voice-over* etc.)? Ist man nicht gerade darauf angewiesen, auch vergangene Geschehnisse im Modus des Gegenwärtigen zu zeigen? Deleuzes Antwort: Nein, weil wir es im Kino naturgemäß nicht ausschließlich mit gegenwärtigen, aktualisierten Bildern zu tun haben, und speziell die Rückblende „ihre Notwendigkeit *anderswoher* erhalten [muß]"[509]. Auch im zweiten Kinobuch verläuft Deleuzes Argumentation also über den Gedanken, dass die *aktuell* gezeigte Gegenwart auf *virtuelle* Dimensionen der Zeit angewiesen ist, um zu vergehen:

> Die einfache Sukzession affiziert die vorübergehende Gegenwart, aber jede Gegenwart koexistiert mit einer Vergangenheit und einer Zukunft, ohne die sie selbst gar nicht vorübergehen könnte. Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren. Filmen, was *vorher* und was *nachher* kommt… Möglicherweise muß man das, was vor und nach dem Film ist, ins Innere des Films versetzen, um der Kette der Gegenwarten zu entkommen.[510]

Diese etwas rätselhafte Bemerkung: „was vor und nach dem Film ist, ins Innere des Films versetzen", hellt sich an dieser Stelle bereits auf, wenn wir uns an den „absoluten Aspekt" des *hors-champ* zurückerinnern.[511] Durch spezielle Bildgestaltungen (Dreyer, Welles) wurde hier das „Außerhalb des Feldes" – also das, was *vor* und *nach* dem Film kommt – *virtuell* im Inneren des Films spürbar gemacht. Die Kette der Gegenwarten ist dabei insofern durchbrochen, als sich das Bild nicht mehr im *hic et nunc* filmischer Augenblicke erschöpft, sondern immer schon über sich hinausweist: auf eine virtuelle Vergangenheit, die niemals Gegenwart war und eine ungewisse Zukunft, die für eine Zäsur in dieser Gegenwart sorgt. Um das Virtuelle zu motivieren, habe ich mich bis jetzt vor allem mit Bergson und der *Vergangenheit* beschäftigt, wir werden an Deleuzes Systematisierung dreier Zeitsynthesen

[508] Vgl. ZB, S. 56f.
[509] ZB, S. 69 [Herv. v. mir, PW].
[510] ZB, S. 57 [Herv. i. O.].
[511] Vgl. das Kapitel 3.2.2.1 dieser Arbeit.

aber sehen, dass die Herausforderung gerade darin besteht, eine dritte Synthese, welche der *Zukunft* gewidmet ist, zu denken.

4.2.2 Differenzierung der Bildtypen: Kants Synthesen *revisited*

Was Deleuze seit seiner frühen Auseinandersetzung mit Bergson als „virtuelle Koexistenz" beschreibt (ein Thema, das sich – wie wir eben gesehen haben – bis zum *Zeit-Bild* erstreckt), findet sich aber am systematischsten in *Differenz und Wiederholung* entfaltet, und zwar im Kontext eines Übergangs von einer *ersten* zu einer *zweiten* so genannten „Zeitsynthese"[512]. Warum spricht Deleuze hier von „Synthese" und was ist damit gemeint? Die Gründe sind in der immensen Bedeutung zu suchen, die wir Immanuel Kant für Deleuzes Zeitphilosophie generell zuschreiben wollen. Deleuze antwortet auf das Kantische Modell der Rekognition – wie es dieser in der A-Deduktion seiner *Kritik der reinen Vernunft* entwickelte[513] – mit einem eigenen Modell dreier Synthesen.[514] Der Anspruch dieser Arbeit ist es, Deleuzes Replik vor dem Hintergrund eines *sich verändernden Bildbegriffs* (vom Bild des Denkens als *Rekognition* zum Bild des Denkens als *Schock*) und deswegen entscheidend über den „Umweg" der deutlich später publizierten Kinobücher zu lesen. Ein solches Vorgehen scheint nicht nur plausibel, weil es passend zu den drei Zeitsynthesen genau drei große Typen von Zeitbildern gibt (die jeweils Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft gewidmet sind), sondern erlaubt es vor allem, die Gefahr von möglichen Restbeständen an abendländischer Subjektmetaphysik durch einen *immanenzphilosophischen Bilderdiskurs* ein für alle Mal zu bannen.

Deleuze tritt mit seiner Lehre von einer dreifachen Synthesis also einerseits das „Erbe Kants"[515] (Böhler) an, versucht auf der anderen Seite aber dessen Dualismus von aktivem Verstand und rezeptiver Sinnlichkeit zu vermeiden, indem die Synthesis-Leistung dezidiert

[512] Vgl. DW, S. 110f.
[513] Vgl. das Kapitel 2.3.2 dieser Arbeit.
[514] Der Einfluss von Kants Modell zeigt sich neben *Differenz und Wiederholung* außerdem im *Anti-Ödipus*, wo Deleuze und Guattari zwischen drei „Synthesen des Unbewussten" (konnektiv, konjunktiv und disjunktiv) unterscheiden, vgl. AÖ, S. 96.
[515] Böhler: Singularitäten. S. 111. Dazu muss bemerkt werden, dass Böhler Kants Synthesis-Lehre bereits so stark durch die Brille Deleuzes liest, dass er über die von Deleuze selbst kritisierte Verstandeslastigkeit bei Kant hinwegsieht und schon auf der einfachsten Ebene der Kantischen Apprehension *„präreflexive Synthesen"* (S. 125, herv. i. O.) verorten will. Ein Vorgehen, von dem ich mich oben zu distanzieren versucht habe, vgl. S. 27f. dieser Arbeit.

keinem transzendentalen Agenten mehr zugeschrieben wird, sondern als „passive Synthese“[516] ins Spiel kommt. Inspiriert von Heideggers Kant-Interpretation hat die Zeit das Denken in Deleuzes Augen schon dermaßen durchsetzt, dass eine regelgeleitete Delegierung an fixierte Instanzen wie Verstand oder Sinnlichkeit nicht mehr möglich ist. Der Ausdruck „passive Synthesis“ steht genau für diese Zone der Ununterscheidbarkeit, dieses transzendentale Feld, in dem Subjekte mit ihren Vermögen nicht einfach gegeben sind, sondern sich in präindividuellen, präreflexiven Akten erst selber produzieren. Die Zeit als Selbstaffektion des inneren Sinns zwingt das Denken dazu, sich ständig zu erneuern. Hier manifestiert sich die ambivalente Stellung Kants für Deleuzes (Kino-)Philosophie: Einerseits ermöglicht Kant durch den radikalen Bruch mit Sukzessionsmodellen der Zeit überhaupt erst den Begriff „Zeit-Bild“[517], andererseits verrät er aber die sich im Schematismus abzeichnende Temporalisation des Bildes, indem er es in die Repräsentation überführt (das Bild des Denkens als Rekognition und Gemeinsinn, das die Zusammenarbeit der Vermögen regelt).[518] Mit seiner eigenen Auffassung von „Synthesis“ begibt sich Deleuze gerade auf die Suche nach einer „*ideelle*[n] *Synthese der Differenz* im Unterschied zur Wiederholungsstruktur der Repräsentation“[519]. Gewöhnlich sprechen wir von „Wiederholung“ und meinen damit zwei identische Fälle. Deleuze verortet hier aber ein spezifisches „Paradox“, weil die Wiederholung *desselben* für den betrachtenden Geist nur dann auftreten kann, wenn sie sich vom vorherigen Fall *unterscheidet*.[520] Letztendlich zeugt dieses identitätslogische Wiederholungsmodell von einer Blockierung des Denkens, weil sie den differentiellen Aspekt unterschlägt und auf ein für die Repräsentation typisches Abbildungsverhältnis beschränkt. Jede Synthese muss für Deleuze also eine *alternative* Wiederholungsstruktur beinhalten, um Schritt für Schritt die Differenz im Denken freilegen zu können.

Deswegen beginnen die Erläuterungen zur ersten Synthese auch mit dem Gedanken: „*Die Wiederholung ändert nichts am sich wiederholenden Objekt, sie ändert aber etwas im Geist, der sie betrachtet*“[521]. Einmal mehr bezieht sich Deleuze hier auf David Hume und wie schon

[516] DW, S. 100. Der Ausdruck „passive Synthesis“ lässt natürlich sofort an Husserls Phänomenologie denken, Deleuze übernimmt ihn aber vermutlich von Merleau-Ponty. Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 245 (Fußnote 389) und Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. S. 485.
[517] Vgl. KP, S. 8 und ZB, S. 59.
[518] Vgl. Faulkner, Keith W.: *Deleuze and the Three Syntheses of Time*. New York u.a.: Peter Lang 2006. S. 21: Deleuze’s entire argument for a *passive synthesis* issues from an attempt to dethrone this transcendental unity of apperception. He accuses Kant of trying to save his theory of representation at any cost [Herv. i. O.].
[519] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 59 [Herv. i. O.].
[520] Vgl. DW, S. 99: Besteht das Paradox der Wiederholung nicht darin, daß man von Wiederholung nur auf Grund der Differenz oder Veränderung sprechen kann, die sie in den Geist einführt, der sie betrachtet?
[521] DW, S. 99 [Herv. i. O.].

in der frühen Auseinandersetzung mit dem Empirismus rücken auch in *Differenz und Wiederholung* die Subjektivierungsprozesse eines „betrachtenden Geistes" in den Vordergrund, indem Fallwiederholungen vom Typ AB, AB, A etc. Gewohnheiten bilden und Spuren im Gedächtnis hinterlassen.[522] Das heißt, dass Deleuze „[d]en Gedanken von der Selbstaffektion aus Gewohnheit […] auf das Problem der Zeitsynthesen [appliziert]."[523] Wir *synthetisieren* Zeit auf einer ersten Ebene dadurch, dass wir *gegenwärtige* Eindrücke mit *vergangenen* assoziieren und *zukünftige* erwarten, d. h. wir kontrahieren die Fälle zu einem lebendigen, qualitativen Gesamteindruck in der Gegenwart. Dass diese Synthese aus Gewohnheit keine „bewusste" Leistung eines *vorausgesetzten Subjekts* darstellt, sondern uns als *passive, „unfertige" Subjekte* affiziert, wurde vor allem an der Schockerfahrung des Kinos deutlich.[524] Was Deleuze am Empirismus interessiert, sind genau jene immanenten Subjektivierungsprozesse, d. h. die Frage danach, „wie der Geist Subjekt wird"[525] (die drei großen Typen von Bewegungsbildern wurden im vorigen Kapitel als Geschichte dieser Subjektwerdung lesbar). Kritisch steht er jener Seite des Empirismus gegenüber, die im Geiste eines Vorstellungsatomismus versucht, sinnliche Erfahrung auf quantifizierbare Einheiten („Sinnesdaten") und Zeit auf eine Sukzession von Punkten zu reduzieren, um so ein Fundament für unser Wissen zu garantieren.[526] Wenn Deleuze anhand seiner ersten Zeitsynthese von der „Annahme der Gewohnheit *[contracter l'habitude]*"[527] spricht, dann meint er damit nicht die Gegenwart als isolierten Punkt, sondern einen an Bergsons „*durée*"[528] und Husserls „lebendiger Gegenwart"[529] geschulten Begriff von Gegenwart, der Dimensionen des Zukünftigen und Vergangenen in sich vereint. Die für die Gewohnheit spezifische

[522] Vgl. DW, S. 99: Die Wiederholung […] ändert nichts am Objekt, am Sachverhalt AB. Dagegen ergibt sich eine Veränderung im betrachtenden Geist: eine Differenz, etwas Neues *im* Geist. Wenn A erscheint, erwarte ich nun das Erscheinen von B. [Herv. i. O.].
[523] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 244.
[524] Dennoch richtet Deleuze die kritische Frage an sich selbst: „Ist dies das Fürsich der Wiederholung als eine *ursprüngliche Subjektivität*, die notwendig in deren Bildung eingehen muß?" (DW, S. 99, herv. v. mir, PW). Es scheint so, dass auf der Ebene der ersten Synthese noch gewisse repräsentative, subjektmetaphysische Voraussetzungen vorherrschen, die dann erst in der zweiten Synthese kritisiert werden können, genauso wie Deleuze die Zeit im Bewegungs-Bild noch in ein senso-motorisches Schema überführt, das sich dann erst im Zeit-Bild aufzulösen beginnt [Anm. PW].
[525] Vgl. H, S. 9.
[526] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 245.
[527] DW, S. 104 [Herv. i. O.].
[528] Dennoch wird die Kombination von Humes „Gewohnheit" mit Bergsons „Dauer" spätestens beim Übergang von der ersten zur zweiten Synthese problematisch, weil Bergson seinen eigenen Begriff von Gewohnheit im Gegensatz zu Hume handlungstheoretisch begründet, womit die „Theoriestücke nicht mehr aufeinander [passen]" (Rölli: Transzendentaler Empirismus, S. 246, Fußnote 398). Dieses Dilemma lässt sich umgehen, wenn man den in Kapitel 3 explizierten Bildbegriff Deleuzes heranzieht, welcher sowohl „betrachtende" als auch „handelnde" Aspekte miteinander vereinbart [Anm. PW].
[529] Für Gemeinsamkeiten zwischen Deleuze und Husserl in punkto Zeitbewusstsein, vgl. Zechner: Deleuze. S. 65ff.

Wiederholung „für sich“ konstituiert sich also einerseits aus einer Abfolge von Augenblicken, löst sie aber im selben Moment auch wieder auf.[530] Gerade das Kino bringt diese Tatsache perfekt zum Ausdruck, da die mechanische Wiederholung des Projektors (die Abfolge von Einzelbildern) das Auge an die Bewegung „gewöhnt“ und die Bilder zugleich in eine Dauer der gelebten Gegenwart kontrahiert. Vor allem Zsuzsa Baross hat auf das temporalisierende Potential dieser Wiederholung hingewiesen und die revolutionäre Rolle des Kinos dabei herausgestrichen: „A time-effect – impossible without and before the cinema – has been given to experience: for the first time, the ‘substance‘ of repetition in time is itself the ‘stuff’ of time.”[531] Deleuze sieht insofern über Bergsons Kritik am „Kinematographischen Mechanismus“ hinweg, als die mechanische Wiederholung der Gewohnheit gerade als *zeitlich* und *produktiv* eingestuft wird.[532]

Die daran anschließende Frage muss also lauten: Wie kann uns bereits die Gegenwart ein Zeit-Bild liefern? Böhler ist hier auf der richtigen Spur, wenn er schon auf der Ebene der Humeschen Kontraktion von „Zeitbildern“ spricht.[533] Dennoch bleibt dies erklärungsbedürftig. Was Deleuze mit den Subjektivierungsprozessen Humes in den Blick nimmt, ist nämlich gerade im Gegenteil die Differenzierung in *Bewegungs*bilder, d. h. wie sich Gewohnheiten vom Typ AB, AB, A etc. in senso-motorischen Schemata festigen – *es handelt sich also um einen Übergang vom Virtuellen zu seinen Aktualisierungen und nicht umgekehrt*. Deswegen ist hier ein zusätzlicher Argumentationsschritt vonnöten, um einen speziellen, gegenwartsbezogenen Typ von Zeitbildern zu motivieren:

> Betrachten wir die Gegenwart *von einer anderen Seite*, kann sie dann ihrerseits als die Gesamtheit der Zeit gelten? Möglicherweise ja, sofern wir dahin kommen, sie von ihrer eigenen Aktualität loszulösen, genauso wie wir die Vergangenheit vom Erinnerungsbild unterscheiden, das sie aktualisiert.[534]

So wie Deleuze auf der virtuellen Sphäre der Vergangenheit beharrt, die im Kino zugänglich gemacht werden kann, *ohne* dass wir es bloß mit aktualisierten Erinnerungsbildern zu tun hätten (Deleuzes implizite Kritik an Bergson), besteht er auch darauf, sich an die Gegenwart „von einer anderen Seite“ her anzunähern. Diese „Richtungsänderung“ führte uns im Zuge der Auseinandersetzung mit Becketts *Film* und dessen systematischen Ausschöpfung der

---

[530] Vgl. DW, S. 100: Eine Abfolge von Augenblicken ergibt nicht die Zeit, sie löst sie ebensosehr auf; sie kennzeichnet bloß deren immer schon gescheiterten Geburtsmoment [und liefert damit auch bereits erste Hinweise auf das Zeit-Bild, Anm. PW].
[531] Baross, Zsuzsa: „A Fourth Repetition“, in: Boundas: Deleuze and Philosophy. S. 106.
[532] Vgl. ebd.: […] Deleuze’s formulation of habit leads in that it transports Bergson’s mechanism – which is timeless – to the temporal register, installing it there at the origin as productive of the ‘moving soil‘ of time.
[533] Vgl. Böhler: Singularitäten. S. 76f.
[534] ZB, S. 134 [Herv. v. mir, PW].

Bewegungsbildtypen bereits zu einem Zeit-Bild, für das paradoxerweise nur mehr die Gegenwart existiert.[535] Fast scheint es so, als würde Deleuze einen eigenen Typ von Zeitbildern für genau diesen Affekt der Selbstwahrnehmung – im Rückgang auf die lichtdurchflutete Immanenzebene – bereitstellen, den er nun „Spitzen der Gegenwart" (*pointes de présent*) nennt:

> Vom Affekt zur Zeit: man entdeckt eine dem Ereignis innerliche Zeit, die sich aus der Simultaneität […] dieser de-aktualisierten *Spitzen der Gegenwart* [zusammensetzt]. Es ist die Möglichkeit, die Welt, das Leben oder einfach ein Leben, eine Episode als ein und dasselbe Ereignis zu behandeln, welche die Implikation der Gegenwarten begründet.[536]

Wir haben es hier nicht mehr mit den aktualisierten Gegenwarten mehrerer kontrahierter Fälle zu tun, sondern mit einer a-personalen, monströsen, „reinen" Gegenwart, die für die Gesamtheit der Zeit steht. Was Deleuze mit der „Simultaneität der Gegenwartsspitzen" anspricht, ist in erster Linie ein *Moment der Unentscheidbarkeit*. Die Gegenwarten folgen nicht mehr einfach sukzessionslogisch aufeinander – so wie es uns noch die Kantische Apprehension, oder unser modalzeitlicher Sprachgebrauch glauben machen – sondern „nehmen sich stets zurück, widersprechen sich, löschen sich aus, ersetzen einander, schaffen sich neu, verzweigen sich und kehren zurück."[537] Nicht umsonst stellt Alain Robbe-Grillets „Anteil"[538] an *L'Année dernière à Marienbad* für Deleuze ein gutes Beispiel für diesen Zeit-Bild-Typ dar, weil hier ein und dasselbe Ereignis (As Bekanntschaft mit X) in unvereinbaren Versionen und über die Gegenwarten der drei zeitlichen Modi hinweg *simultan* ins Bild gesetzt werden.[539] Damit hängt sowohl die systematische Aufwertung des (Kino-)Bildes gegenüber den Ausschlussbedingungen der modalzeitlichen Trias zusammen, als auch eine tiefgehende Verunsicherung des klassischen Wahrheitsbegriffs im Zeichen einer komplexen Virtualitäts- und Parallelweltentheorie – zwei grundlegende Aspekte des Deleuzeschen Denkens, die ich zum Abschluss dieser Arbeit schrittweise stark machen werde.

Wie kommt es zur zweiten Zeitsynthese? Da die Gegenwart immer auch als eine *vergehende* Gegenwart konstituiert wird, verweist die erste Synthese der Zeit für Deleuze notwendigerweise auf eine zweite: „Gerade im Vorübergehen liegt der Anspruch der

---

[535] Vgl. KK, S. 39f. sowie das Kapitel 3.2.5 dieser Arbeit.
[536] ZB, S. 135 [Herv. i. O.]. Vgl. auch IL, S. 30f.
[537] ZB, S. 136
[538] Deleuzes geregelte Verteilung der beiden Autoren desselben Films *L'Année dernière à Marienbad* – Alain Robbe-Grillet und Alain Resnais – auf zwei verschiedene Typen von Zeit-Bildern, kann dabei zurecht hinterfragt werden. Vgl. Lommel: Wartesaal. S. 127 (Fußnote 12) [Anm. PW].
[539] Vgl. ZB, S. 136f.

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."[540] Um zu vergehen, ist die Gegenwart auf einen virtuellen Bereich angewiesen, den Deleuze in Anlehnung an Bergson „reine Vergangenheit", „reine Erinnerung", oder in Anlehnung an Kant auch „Vergangenheit *a priori*"[541] nennt. Wo Deleuze Kants transzendentale Verdopplung empirischer Strukturen (und damit insbesondere auch die Verdopplung in der Synthesis der *Reproduktion*) als „Abklatschmethode" kritisiert[542], besteht er doch auf einem Übergang von einer *empirischen* Synthese der Gewohnheit zu einer *transzendentalen* Synthese des Gedächtnisses.[543] Bei Kant ist eine gewisse Affinität des empirischen zum transzendentalen Bewusstsein schon vorausgesetzt, weswegen die *in der Zeit ablaufenden* und *reproduzierbaren*, sinnlichen Eindrücke automatisch der synthetischen Einheit der Apperzeption zuarbeiten. Wie wir gesehen haben, hebt Deleuze dagegen die Trennung von Verstand und Sinnlichkeit hervor, indem er das *Paradox des inneren Sinns* auf eine Weise ernst nimmt, dass die Vermögen vor zeittheoretischem Hintergrund in Konflikt geraten.[544] Das Zeit-Bild ist genau jenes Mittel, *die Zeit in das Bild einzuschreiben*, d. h. die Ein*bild*ungskraft, die in der Synthesis der Reproduktion am Werk ist, vom identitätslogischen Postulat, dass alle meine Erfahrungen in einer transzendentalen Subjektivität repräsentiert und „unter Kontrolle" gebracht werden müssen, gänzlich freizusprechen. Deleuzes passive Synthese des Gedächtnisses widersetzt sich der Repräsentations- bzw. Wiederholungsstruktur dieses dogmatischen Bilds des Denkens insofern, als die Vergangenheit keine „frühere" Gegenwart mehr darstellt, die dann wiedererinnert oder repräsentiert wird – soweit waren wir im Zuge von Bergsons Theorie einer „reinen Vergangenheit" bereits gekommen. Wir sind nun aber in der Lage, für die oben beschriebene *virtuelle Koexistenz*, mit der Deleuze den Gegenwartsprimat filmischer Bilder infrage stellte, einen zweiten Typ von Zeitbildern herauszuarbeiten, den er „Koexistenz der Vergangenheitsschichten"[545] (*nappes de passé*)

[540] DW, S. 111.
[541] DW, S. 113 [Herv. i. O.].
[542] Vgl. KrV, A101: Es muß also etwas sein, was selbst diese Reproduktion der Erscheinungen möglich macht, dadurch, daß es der Grund a priori einer notwendigen Verbindung synthetischen Einheit derselben ist. Vgl. auch DW, S. 176f.
[543] Vgl. DW, S. 113: Die Vergangenheit leitet sich keineswegs von der Gegenwart oder der Repräsentation ab, sondern wird von jeder Repräsentation vorausgesetzt. In diesem Sinne mag sich die aktive Synthese des Gedächtnisses nach Belieben auf die passive (empirische) Synthese der Gewohnheit gründen, sie kann dagegen nur durch eine andere passive (transzendentale) Synthese begründet werden, die dem Gedächtnis selbst eignet.
[544] Vgl. das Kapitel 2.3 dieser Arbeit.
[545] ZB, S. 134. Vgl. auch DW, S. 116: [W]as 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 Vergangenheitsebenen in der passiven Synthese*. [Herv. i. O.].

nennt. Die Aufspaltung in eine vorübergehende Gegenwart und eine sich bewahrende Vergangenheit führt für Deleuze zu einer Reihe von Paradoxa[546], weil sie mit unserem gewöhnlichen Zeitverständnis bricht, wonach „[…] sich die Vergangenheit erst dann konstituiert, nachdem sie Gegenwart gewesen ist, oder weil eine neue Gegenwart erscheint. Wenn die Vergangenheit eine neue Gegenwart abwarten würde, um sich als Vergangenheit zu bilden, so würde weder die frühere Gegenwart vorübergehen noch die neue geschehen.“[547] Das erste Paradox besteht für Deleuze also darin, dass die Gegenwart „zur gleichen Zeit“ wie die Vergangenheit existieren muss, damit sie überhaupt vergehen kann.[548] Daran anschließend „[…] koexistiert die *gesamte* Vergangenheit mit der neuen Gegenwart, bezüglich welcher sie nun vergangen ist.“[549] Die Gegenwart stellt also die Vergangenheit „im Zustand größter Kontraktion“[550] bzw. deren „äußerste Grenze“[551] dar. Das dritte und vierte Paradox beschreibt Deleuze wiederum als *Präexistenz* der Vergangenheit, die ein „reines, allgemeines Element *a priori* aller Zeit“[552] bildet und schließlich als die unendlich vielen Ebenen, die graduell zwischen Entspannung und Kontraktion koexistieren.[553]

Deleuze sieht also die Notwendigkeit, diese Zeitbestimmungen als wesentlich paradox zu fassen, „weil sie die Unmöglichkeit denken, den Grund der Repräsentation in der Gegenwart zu repräsentieren.“[554] Die ganze Pointe einer „Krise des Bewegungs-Bildes“ bestand ja darin, dass das Vertrauen, die Gegenwart durch ein bestimmtes Maß der Bewegung (wie es etwa in verschiedenen Montageschulen vorgegeben wird) zu regulieren und so das einzelne Bild in ein *repräsentatives* Verhältnis zum Ganzen des Films/der Zeit zu setzen, fundamental erschüttert wird. Deleuze beschränkt sich aber nicht einfach darauf, in unentscheidbaren Paradoxien zu schwelgen, sondern stellt konkret die Frage: Wie können wir das, was sich der Repräsentation als passive Synthese des Gedächtnisses entzieht und ihr als *paradoxer*, virtueller Grund vorausgeht, „[…] *für uns* retten?“[555] Wir haben schon gesehen, dass Deleuze die Theorie Bergsons hier nicht weit genug geht, weil sie zu sehr auf die aktuelle,

[546] Ich beziehe mich hier in erster Linie auf *Differenz und Wiederholung*, eine abgewandelte Version dieser Liste von vier Paradoxa findet sich aber bereits in: B, S. 81. [Anm. PW].
[547] DW, S. 113.
[548] Vgl. B, S. 78, DW, S. 113 und ZB, S. 133.
[549] DW, S. 113 [Herv. i. O.]. Dies bringt vor allem Bergsons berühmtes Schema des Gedächtniskegels zum Ausdruck, wobei die verschiedenen Kegelschnitte die koexistierenden Schichten der Vergangenheit anzeigen und S die Spitze in der Gegenwart. Vgl. Bergson: Materie und Gedächtnis. S. 158 und B, S. 79.
[550] DW, S. 113.
[551] ZB, S. 133.
[552] DW, S. 114 [Herv. i. O.].
[553] Vgl. DW, S. 115 und B, S. 80f.
[554] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 254.
[555] DW, S. 117 [Herv. i. O.].

gegenwärtige Seite des Bildes fokussiert. Der Konflikt zwischen einem bloßen Erinnerungsbild und einem Eintauchen in die Schichten des virtuellen Gedächtnisses markiert für Deleuze den Punkt, an dem Marcel Proust „[…] Bergson fortführt und ablöst."[556] Beim „unwillkürlichen Gedächtnis" (*mémoire involontaire*), wie es Proust bei der berühmten Madeleine-Passage aus *À la recherche du temps perdu* beschreibt, „[…] taucht Combray im Vergessen und als Unvordenkliches in Form einer Vergangenheit auf, die niemals gegenwärtig war: das Ansich Combrays."[557] Hier haben wir es genau mit derjenigen Erinnerungsstruktur zu tun, welche die Vergangenheit nicht als „vergangene Gegenwart" wiederholt, sondern als Vergangenheit „an sich", die *niemals* gegenwärtig war.[558] Der Grund, warum Proust hier aber so eine wichtige Stellung einnimmt, liegt gerade darin, dass er sich Deleuze zufolge bereits „kinematographischer Begriffe"[559] bedient! So heißt es bei Rölli: „Die unwillkürliche Erinnerung bezeichnet ein virtuelles Ereignis, das die verlorene Zeit nicht (in einem Erinnerungsbild) aktualisiert oder verwirklicht, sondern als verlorene (in einem *Zeitbild*) wiederfindet bzw. gegen-verwirklicht."[560] Die Schlüsselrolle des Begriffs „Zeit-Bild" in diesem Kontext bestärkt die These, dass der späte Deleuze den Kinobildern ein größeres Potential als der geschriebenen Sprache einzuräumen scheint, wenn es darum geht, die virtuellen Dimensionen der Vergangenheit „für uns zu retten", d. h. *im Bild* sichtbar und erfahrbar zu machen.[561]

Orson Welles' *Citizen Kane*, welchen Deleuze auch als „erste[s] unmittelbare[s] Zeit-Bild"[562] bezeichnet, dringt sowohl auf *bildgestalterischer* als auch auf *erzähltechnischer* Ebene in die Koexistenz der Vergangenheitsschichten vor, und liefert deswegen ein perfektes Beispiel für diesen zweiten Bildtyp. Was die Bildgestaltung betrifft, lohnt es sich, erneut auf Welles' innovativen Einsatz der Schärfentiefe zu verweisen, die durch die „Gleichzeitigkeit" von Bildvorder- und Hintergrund, bei der man sich als Zuseher aber immer nur auf *eine* Ebene

[556] DW, S. 117.
[557] DW, S. 117.
[558] Vgl. PZ, S. 51: Combray steigt als Vergangenheit auf, aber diese Vergangenheit ist nicht bezogen auf eine Gegenwart, die gewesen ist, sie ist nicht bezogen auf die Gegenwart, im Verhältnis zu der sie jetzt vergangen ist. […] Combray erscheint, wie es nicht erlebt werden konnte.
[559] ZB, S. 58.
[560] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 256 [Herv. v. mir, PW]. Vgl. auch ZB, S. 58: Doch stets verschafft uns das direkte Zeit-Bild Zugang zu jener Proustschen Dimension, der zufolge die Personen und Dinge einen Platz in der Zeit einnehmen, der mit demjenigen inkommensurabel ist, den sie im Raum einnehmen.
[561] Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 126: [Filmbilder] können Zeit *anders* thematisieren als beispielsweise Sprache, welche auf drei verschiedene *Modi* angewiesen bleibt, die nicht zugleich der Fall sein können. All dies gilt nicht für das kinematographische Bild: Es muß sich um diese Konventionen nicht kümmern, weil jedes Bild – auch noch das, was innerhalb des Narrativs seine ‚Aktualität' oder ‚Vergangenheit' behauptet – unsere modale Wirklichkeits- und Zeiterfahrung nur *imitiert, nicht aber teilt*. [Herv. i. O.].
[562] ZB, S. 141.

konzentrieren kann, ein paradoxes Kontinuum zwischen zeitlichen Regionen erzeugt.[563] Aber auch erzähltechnisch stellt *Citizen Kane* einen radikalen Einschnitt dar, weil wir es nun mit einer „fälschenden" Form der Narration zu tun haben. Nach dem Tod Kanes versuchen verschiedene Zeugen in Rückblenden ihre Erinnerungen wachzurufen, welche um das rätselhafte Wort „Rosebud" kreisen. Im Gegensatz zum Bewegungs-Bild gewinnt die Rückblende hier aber eine neue Bedeutung, weil die Vergangenheit nicht mehr auf eindeutige Weise als diejenige vergangene Gegenwart, die sie gewesen ist, aktualisiert werden kann. Stattdessen „springen" die Figuren *allgemein* in die Vergangenheit[564], und finden sich auf verschiedenen Ebenen wieder, die miteinander koexistieren und gemeinsam ein zutiefst *widersprüchliches* Bild von Charles Foster Kane ergeben.[565] Wie schon beim ersten Zeit-Bild-Typ zeugt diese *wesentliche Unentscheidbarkeit* von einem „neue[n] Status der Erzählhandlung", den Deleuze auch mit dem Ausdruck „Macht des Falschen"[566] charakterisiert. Die Notwendigkeit einer *fälschenden* Erzählhandlung, die das Zeit-Bild annehmen muss, um die Zeit „direkt" darzustellen, hängt für Deleuze mit der Schwierigkeit zusammen, „einen unmittelbaren Bezug der Wahrheit mit der Form der Zeit zu denken."[567] Diese Schwierigkeit äußert sich im traditionellerweise von Aristoteles beschriebenen Paradox der kontingenten Zukünfte, dessen Resultat auch so beschrieben werden kann, dass *die Vergangenheit nicht mehr notwendigerweise wahr sein muss*.[568] (Zu diesem Schluss kommt man auch als Zuseher von *Citizen Kane*, weil die Auflösung des Rätsels „Rosebud" keine eindeutige Vergangenheit mehr garantiert, sondern „[…] sich von selbst verzehrt, zu nichts dient, niemanden interessiert."[569]) Deleuze gesteht Leibniz den originellen Rettungsversuch

[563] Vgl. ZB, S. 143: Genau dies ist die Funktion der Schärfentiefe: jedesmal eine Vergangenheitsregion, ein Kontinuum zu erkunden. [Dies bedeutet aber umgekehrt nicht, dass alle Filme, die sich die Schärfentiefe zunutze machen (z. B. jene von Renoir), deswegen schon als Zeit-Bilder gelten, vgl. ZB, S. 146. Anm. PW].
[564] Vgl. ZB, S. 142: Jeder Zeuge springt in die Vergangenheit im allgemeinen, versetzt sich augenblicklich in die eine oder andere koexistierende Region, bevor er bestimmten Punkten der Region in einem Erinnerungsbild Gestalt verleiht.
[565] Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 187: Es gibt nicht mehr die eine ‚definitive' Vergangenheit eines Menschen, sondern es gibt verschiedene, bei denen wir als ZuschauerInnen nicht einmal mehr in der Lage sind, die eine der anderen vorzuziehen. In gewisser Weise dementieren und fälschen sich diese Schichten gegenseitig […].
[566] Beide Zitate in: ZB, S. 174.
[567] ZB, S. 173f.
[568] Bei Deleuze hört sich dieses Paradox so an: „Wenn es *wahr* ist, daß eine Seeschlacht morgen stattfinden *kann*, wie läßt sich dann eine der beiden nachstehenden Schlußfolgerungen vermeiden: entweder geht das Unmögliche aus dem Möglichen hervor (wenn nämlich die Schlacht stattfindet, dann ist es nicht mehr möglich, daß sie nicht stattfindet), oder die Vergangenheit ist nicht notwendigerweise wahr (da sie nicht stattgefunden haben könnte)." (ZB, S. 173, herv. i. O.). Dazu muss bemerkt werden, dass Aristoteles diesbezüglich zu dem Schluss kommt, den Satz vom ausgeschlossenen Dritten auf Aussagen über die Zukunft *nicht* anzuwenden. Vgl. Aristoteles: *De interpretatione*. 9, 19a-19b.
[569] ZB, S. 149.

der Wahrheit mithilfe des Begriffs „Inkompossibilität“[570] zwar zu, indem die sich widersprechenden Ereignisse auf unendlich viele mögliche Welten verteilt werden, lässt sie dann aber – mit Bezug auf Borges[571] – doch in *ein und derselben Welt* kollidieren:

[I]m Gegensatz zu dem, was Leibniz glaubte, gehören all diese Welten zum selben Universum und bilden die Modifikationen derselben Geschichte. Die Erzählhandlung ist nicht mehr wahrhaftig und verkettet sich nicht mehr mit den realen (sensomotorischen) Beschreibungen. Die Beschreibung wird zu ihrem eigenen Gegenstand, während die Erzählhandlung temporal wird und fälscht.[572]

Das Kino stellt für Deleuze somit „*die praktische Einlösung einer Parallelweltentheorie*“[573] bereit, weil verschiedene *inkompossible* (also „nicht zusammen mögliche“) Welten im Bild virtuell koexistieren und gemeinsam zur Aufführung kommen. Wenn Deleuze immer wieder davon spricht, dass die Zeit im Zeit-Bild *direkt* (und nicht mehr *indirekt*, wie im Bewegungs-Bild) dargestellt wird, so bedeutet dies, dass die paradoxe, spaltende, sich verzweigende Zeitlichkeit, die er im Anschluss an Kant herausarbeitet, für die Form dieser Darstellung nicht folgenlos bleiben kann. „*Zeit macht ihre Existenz und Wirkung als reine Virtualität nur geltend, wenn sie jegliche Darstellung (allen voran die eigene) fälscht*.“[574] Im Hintergrund steht hier natürlich Deleuzes Auseinandersetzung mit Nietzsche, welcher die implizit moralischen Voraussetzungen im „Begriff der Wahrheit“ zu entlarven und zugunsten von fälschenden Kräften umzuwerten versucht.[575] Im zweiten Kinobuch kehrt diese Kritik am Wahrheitsideal der Philosophie unter veränderten Vorzeichen wieder: Diesmal ist es das Ideal der Bewegung, die es als die einzige, „wahrhaftige“ Darstellung von Zeit zu hinterfragen gilt.

Es ist nämlich nicht die Bewegung, die sich dem Ideal der Wahrheit entgegenstellt: die Bewegung bleibt vollends mit dem Wahren konform, insofern sie Invarianten zur Geltung bringt: den Schwerpunkt der beweglichen Körper, bevorzugte Punkte, die sie durchlaufen, den Fixpunkt, in bezug auf den sie sich bewegen. Aus diesem Grund ist das Bewegungs-Bild seinem Wesen nach dem Wahrheitseffekt unterworfen, einer Wahrheit, die es hervorruft, solange die Bewegung ihre Zentren behält.[576]

Für Deleuze geht hier also eine *kinematographische* mit einer *metaphysischen* Mutation Hand in Hand.[577] Die Bewegung bleibt insofern der Wahrheit treu, weil sie sich um privilegierte

[570] Vgl. u.a. ZB, S. 174, FA, S. 100f. und LS, S. 317f.
[571] Vgl. ZB, S. 174: Dies ist Borges‘ Antwort auf Leibniz: die gerade Linie als Kraft der Zeit, als Labyrinth der Zeit, ist zugleich die Linie, die sich verzweigt und nicht aufhört, sich zu verzweigen, wenn sie die *inkompossiblen Gegenwarten* durchläuft und auf die *nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten* zurückkommt. [Herv. i. O.]. Vgl. auch FA, S. 103f.
[572] ZB, S. 175.
[573] Schaub: Deleuze im Kino. S. 125 [Herv. i. O.].
[574] Ebd. S. 191 [Herv. i. O.].
[575] Vgl. NP, S. 104f.
[576] ZB, S. 189.
[577] Vgl. ZB, S. 189.

Punkte oder Zentren innerhalb eines *schlüssigen* Handlungsablaufs gruppiert, die ihr Potenzial dadurch aber von vornherein einschränken. Stattdessen gilt es Kräfte im Denken zu entfesseln, die sich *nicht* einem klassischen Bild des Denkens sowie der Repräsentation unterordnen. Die entscheidende Rolle, die Nietzsche für Deleuze diesbezüglich innerhalb der *Philosophiegeschichte* einnimmt, kommt innerhalb der *Filmgeschichte* eindeutig Orson Welles zu: „Es gibt bei Welles einen Nietzscheanismus, als ob er die wesentlichen Punkte der Wahrheitskritik bei Nietzsche wiederholte“[578]. Die Liste an Fälscher-Figuren in Welles‘ Oeuvre ist bemerkenswert (Kane, Arkadin, Quinlan, …) und stets steht mit seinen täuschenden Protagonisten die Wahrhaftigkeit des Gezeigten selbst mit auf dem Spiel – am stärksten vielleicht im programmatisch betitelten *F for Fake*, der als Dokumentarfilm über einen berühmten Kunstfälscher beginnt, der, wie sich später herausstellt, niemals existiert hat. Es kann hier jedoch nicht ausreichen, den Begriff der Wahrheit einfach mit dem Begriff des Scheins zu ersetzen, denn wie Nietzsche schon wusste: „[…] *mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft*!“[579] Vielmehr müssen moralisch eingefärbte Begriffsoppositionen wie wahr/falsch oder gut/böse, durch die Rede von *Kräften* überwunden werden, welche diese Begriffe bedingen und auch das „natürliche“ Streben nach Wahrheit als Konstruktion offenlegen.[580] Wenn es nach Deleuze darum geht, die Erzählung nicht mehr in den Dienst eines höheren Ideals zu stellen, sondern „die reine und einfache *Funktion des Fabulierens* wiederzufinden“[581], dann ist es Orson Welles, mit dem „[…] die ‚wahre Welt‘ endlich zur Fabel wurde.“[582] Oder, wie es Deleuze auch emphatisch formuliert: „[D]ies ist dann kein Kino der Wahrheit mehr, sondern die Wahrheit des Kinos.“[583]

Dennoch besteht das Ziel dieser Arbeit nicht darin, das Bewegungs-Bild bloß als einer wahrhaftigen Repräsentation verpflichtet abzulehnen, sondern stattdessen sollten die *nicht-repräsentativen Bedingungen* von Subjektivierungsprozessen dabei deutlich geworden sein. Ebenso wenig darf beim Übergang von der ersten zur zweiten Synthese, die „gute“, ideelle Wiederholung des Gedächtnisses einfach gegen die „schlechte“, gegenwartsbezogene Wiederholung der Gewohnheit ausgespielt werden.[584] Dafür macht sich ein strukturelles

[578] ZB, S. 182.
[579] KSA, GD, Bd. 6, S. 81 [Herv. i. O.].
[580] Der Begriff der „Kraft“ ist für Deleuzes gesamte Nietzsche-Lektüre von zentraler Bedeutung, vgl. u. a. NP, S. 7: Niemals werden wir den Sinn von etwas erfassen, […] sofern wir nicht erkennen, welche Kraft sich das Ding aneignet, es ausbeutet, sich seiner bemächtigt oder in ihm sich zum Ausdruck bringt. Vgl. auch ZB, S. 185.
[581] ZB, S. 198 [Herv. i. O.].
[582] KSA, GD, Bd. 6, S. 80.
[583] ZB, S. 199.
[584] Gegen eine dermaßen simplifizierende Diskreditierung der Gewohnheitssynthese hat sich Rölli ausgesprochen, vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 255.

Phänomen bemerkbar, das wir bereits bei Kant feststellen konnten und wonach die drei Synthesen nicht einfach nur aufeinander bauen, sondern auch – quasi „rückwirkend" – den vorhergehenden einen zusätzlichen Sinn verleihen bzw. diese bis zu einem gewissen Grad erst ermöglichen.[585] So bekommen die Gewohnheiten im Nachhinein eine neue, *virtuelle* Dimension durch „[…] passive[n] Wiederholungsvorgänge[n], die unterhalb der gegenwartsbezogenen Reproduktionen ablaufen und unterschwellige Intensitäten bündeln. Kein Wunder, daß von hier aus die virtuellen Mikroperzeptionen in die *transzendentale* Struktur der Apprehensionssynthesen hineingetragen wird [sic!]."[586]

Warum sieht sich Deleuze aber genötigt, zu einer *dritten* Synthese der Zeit überzugehen? Warum gibt es ein drittes Zeit-Bild? Die Notwendigkeit für eine dritte Zeitsynthese liegt in der „Unzulänglichkeit des Grunds" beschlossen, der in der Rede vom Grund der Zeit (zweite Synthese) immer „relativ zu dem ist, was er begründet" und damit „die Illusion des Ansich als noch korrelativ zur Repräsentation denunziert."[587] Weil sich das virtuelle Gedächtnis nicht gänzlich von seinen „onto-theologischen Implikationen"[588] freizumachen scheint, wird Deleuze nach einer weiteren Synthese verlangen.

4.2.3 Virtualisierung der Zeit – Exkurs zum Verhältnis Deleuze/Heidegger

Zuvor kommen wir aber um einen (wenn auch kursorischen) Blick auf das Verhältnis Deleuze/Heidegger nicht herum. Nicht nur schien Deleuzes Formulierung „Sprung in die Ontologie" in direkter Anspielung auf das Ereignisdenken Heideggers gewählt zu sein[589], wir haben ebenfalls bereits gesehen, wie viel Deleuze in seinem Nachdenken über Zeit offenbar der Kant-Interpretation Heideggers verdankt.[590] So lässt sich auch Deleuzes Kritik am

[585] Vgl. S. 26 dieser Arbeit.
[586] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 262 [Herv. i. O.].
[587] Alle Zitate in: DW, S. 121f.
[588] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 257.
[589] Vgl. ebd. S. 214.
[590] Vgl. das Kapitel 2.3.2 dieser Arbeit. Die Schwierigkeit liegt darin, dass Deleuze diesen zeitphilosophischen Einfluss Heideggers nirgends explizit macht. In seinem Buch über Foucault verweist Deleuze diesbezüglich einmal kurz auf Heidegger, wenn es darum geht, ausgehend von Kant, Subjektivität und Zeit als „Selbstaffektion" zusammenzudenken (vgl. F, S. 151). Die entscheidende Rolle, die Heideggers *Kant und das Problem der Metaphysik* für Deleuze einnimmt, lässt sich an dieser Stelle aber nur erahnen. Erst vor wenigen Jahren ist die Mitschrift zu einem Seminar mit dem Titel „What is Grounding?" („Qu'est-ce que fonder?") aufgetaucht, welches Deleuze 1957 gehalten hat und das dabei neues Licht auf den Einfluss Heideggers für Deleuzes eigene Kant-Lektüre wirft. Vgl. WG, S. 37-42, 150f., 159, 172, sowie Christian Kerslakes stark auf "What is grounding?" bauende Studie: *Immanence and the vertigo of philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.

Gegenwartsprimat in enger Verbindung zu Heideggers Rede vom „vulgären Zeitbegriff“[591] lesen. Wie er in seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* (1927) ausführt, versteht Heidegger unter diesem Begriff genau jene Auffassung von Zeit als der bloßen Abfolge einzelner Jetzt-Momente, die auch Deleuze im Namen des Virtuellen für unzureichend erklärt.[592] Das Problem, das Heidegger in dieser Vorstellung der Zeit als Jetztabfolge sieht, besteht darin, dass diese Folge zwar als „irgendwie Vorhandenes“[593] aufgefasst wird, damit aber noch nicht gesagt ist, dass die Gegenwart auf diese Weise schon für uns bedeutsam oder datierbar wäre.[594] Das vulgäre Zeitverständnis sorgt im Gegenteil für eine Nivellierung der einzelnen Jetzt-Momente, die dadurch völlig leer, austauschbar und bedeutungslos werden. Diese „Orientierung *an einem freischwebenden An-sich eines vorhandenen Jetzt-Ablaufs*“ impliziert für Heidegger außerdem, dass sich die Zeit „‘nach beiden Seiten‘ hin endlos“[595] erstreckt. Aus diesem Grund kann Heidegger das vulgäre Zeitverständnis als „Flucht *vor* dem Tode“[596] deuten, weil die Endlichkeit meines „In-der-Welt-Seins“ durch ein sich unendlich ausbreitendes, anonymes „Man“ verleugnet wird, das nie stirbt und immer noch Zeit hat.[597] Dagegen versucht Heidegger, der Zeit eine daseinsmäßige und horizontale Dimension zurückzuerstatten. Anstatt auf ein Modell der unendlichen Jetztabfolge zu vertrauen und sich von Illusionen der Unsterblichkeit irreführen zu lassen, gilt es, die Bedeutsamkeit der Zeit für uns Menschen wiederzugewinnen. Diese neue, *eigentliche* Zeitlichkeit wird für Heidegger daher wesentlich von der „*Sorge*“[598] um unser (endliches) Dasein bestimmt. Was Heidegger hier in große Nähe zu Deleuze rückt, ist die Überzeugung, dass die Gegenwart keinen isolierten Punkt markiert, sondern immer schon über sich hinausweist – in Heideggers Worten: „ekstatisch“ wird – indem gewesene und zukommende Dimensionen der Zeit im Jetzt bereits wirksam sind. Aufgrund der Sorge im Horizont unseres „Seins-zum-Tode“ will Heidegger dieses ekstatisch-horizontale Zeitverständnis deswegen in erster Linie von der

[591] GA 2, S. 432.
[592] Vgl. GA 2, S. 563: Das vulgäre Zeitverständnis […] sieht das Grundphänomen der Zeit im *Jetzt* und zwar dem in seiner vollen Struktur beschnittenen, puren Jetzt, das man „Gegenwart“ nennt. [Herv. i. O.].
[593] GA 2, S. 558.
[594] Vgl. GA 2, S. 557: In der vulgären Auslegung der Zeit als Jetztfolge *fehlt* sowohl die Datierbarkeit als auch die Bedeutsamkeit. Die Charakteristik der Zeit als pures Nacheinander läßt beide Strukturen *nicht* „zum Vorschein kommen“. Die vulgäre Zeitauslegung *verdeckt* sie. [Herv. i. O.]. [Zu den Begriffen „Datierbarkeit“ und „Bedeutsamkeit“ vgl. auch: GA 24, S. 369ff. Anm. PW].
[595] GA 2, S. 560 [Herv. i. O.]. Hier stoßen wir bereits auf einen ersten Punkt der Unvereinbarkeit zwischen Heidegger und Deleuze: Während Heidegger diese unendliche Erstreckung der Zeit in zwei Richtungen im Namen eines anonymen „Man“ kritisiert, sieht Deleuze in der entgrenzten, „äonischen“ Zeitlichkeit gerade die Chance, mit dem chronologischen Modell zu brechen. Zur Gegenüberstellung von „Chronos“ und „Äon“ vgl. u. a. LS, S. 203-210. [Anm. PW].
[596] GA 2, S. 560 [Herv. i. O.].
[597] Vgl. GA 2, S. 561.
[598] GA 2, S. 560 [Herv. i. O].

Zukunft her verstanden wissen.[599] Dadurch offenbaren sich verblüffende Affinitäten zu Deleuze und dessen Beharren auf einer „Koexistenz" des zeitlich Sukzessiven, wie sie etwa Mirjam Schaub herausgearbeitet hat.[600] Schaub geht sogar so weit, – in bewusster Anspielung an Deleuze – von einer „Virtualisierung" der Zeit bei Heidegger zu sprechen.[601] Die Gemeinsamkeiten von Heidegger und Deleuze sind also dort am Stärksten, wo beide die modalzeitliche Trias aufgrund eines unreflektierten Begriffs von „Gegenwart" zu kritisieren beginnen.

Diese Vorbehalte gegenüber dem vulgären Zeitbegriff finden auch in Heideggers spätem Vortragstext „Zeit und Sein" (1969) ihr Echo. Wie die kleine Verschiebung des Titels bereits ankündigt, sucht Heidegger hier erneut nach Wegen, das Verhältnis von Sein und Zeit zu bestimmen, ohne sie – das war bereits der Anspruch von *Sein und Zeit* – einseitig auf einen Ursprung oder auf „Seiendes" zurückzuführen.[602] *Zeit* würde auf diese Weise mit *Seiendem in der Zeit* verwechselt bzw. darauf reduziert werden, wogegen Heidegger gerade versuchen will, das „Sein ohne das Seiende", d. h. „[…] ohne Rücksicht auf die Metaphysik [zu] denken"[603]. Diese „Rücksichtslosigkeit" gegenüber der metaphysischen Tradition (die nicht mit Gleichgültigkeit verwechselt werden darf!) zeichnet sowohl das Unternehmen Heideggers als auch Deleuzes aus.[604] Dazu muss aber bemerkt werden, dass die ontologische Differenz Heideggers für Deleuze sozusagen *nicht rücksichtslos genug* ist. Dies spiegelt sich an den wenigen Passagen wider, in denen sich Deleuze explizit mit Heidegger auseinandersetzt[605], und speziell aus differenzphilosophischer Perspektive dessen ontologisches Projekt in letzter Konsequenz als unzureichend ablehnen muss.[606] Laut Deleuze leistet der späte Heidegger, entgegen seinen eigenen Ansprüchen, dann doch einem Denken des *Selben* anstatt der *Differenz* Vorschub.[607] Ohne hier auf die Details dieses Vorwurfs genauer eingehen zu

[599] Vgl. GA 2, S. 563: Die ekstatisch-horizontale Zeitlichkeit zeitigt sich *primär* aus der Zukunft [Herv. i. O.].
[600] Vgl. Schaub: Deleuze im Wunderland. S. 104.
[601] Vgl. Schaub, Mirjam: „Die Unerfahrbarkeit der Gegenwart. Zur Kritik am modalen Zeitbegriff bei Hegel, Heidegger und Deleuze", in: *Dialektik* 2001 (2). S. 152: Gegenwart wird bei Heidegger *entzeitlicht*, *ensukzediert* und zugleich *virtualisiert*, wenn sie *zum virtuellen Raum für die Anwesenheit des Seins selbst jenseits des Seienden* gemacht wird [Herv. i. O.].
[602] Vgl. GA 14, S. 7: Sein und Zeit bestimmen sich wechselweise, jedoch so, daß jenes – das Sein – weder als Zeitliches noch dieses – die Zeit – als Seiendes angesprochen werden können.
[603] GA 14, S. 29.
[604] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 164f.
[605] Vgl. u. a. F, S. 152-160 und WP, S. 108f.
[606] Vgl. vor allem DW, S. 93f.
[607] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 143: [D]ie vom späten Heidegger entwickelte Kritik der *Onto-theologie* [betrifft] auch die Fundamentalontologie *vor* der sog. „Kehre" [mit]. Deleuze behauptet […], daß die Vormacht des *Selben* bei Heidegger bis zuletzt verhindert, daß die von ihm beabsichtigte „Verwindung" der Metaphysik wirklich gelingt [Herv. i. O.].

können, soll folgende Passage aus „Zeit und Sein“ für unsere Zwecke vorerst genügen, um Deleuzes Skepsis gegenüber Heideggers Differenzverständnis zumindest in Ansätzen nachzuvollziehen:

> Was bleibt zu sagen? Nur dies: Das Ereignis ereignet. Damit sagen wir vom Selben her auf das Selbe zu das Selbe. Dem Anschein nach sagt dies nichts. Es sagt auch nichts, solange wir das Gesagte als einen bloßen Satz hören und ihn dem Verhör durch die Logik ausliefern. Wie aber, wenn wir das Gesagte unablässig als den Anhalt für das Nachdenken übernehmen und dabei bedenken, daß dieses Selbe nicht einmal etwas Neues ist, sondern das Älteste des Alten im abendländischen Denken: das Uralte, das sich in dem Namen Ἀ-λήθεια verbirgt?[608]

Hier wird plausibel, warum Deleuze über Heidegger sagen kann, dass sich die Differenz zwar „nicht dem Identischen oder Gleichen unterordne[t]“, sie andererseits aber „im Selben und als das Selbe gedacht [oder gesagt, Anm. PW] werden [muß]“[609]. Deleuze verortet die Differenz nicht bloß zwischen Sein und Seiendem, sondern beharrt darauf, dass *das Sein bereits in sich differentiell strukturiert ist*.[610] Eine solche Verschiebung ist wichtig, weil sie die Differenz „fundamentaler“ als die ontologische Differenz in Anschlag zu bringen vermag. Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum Deleuze und Guattari Heidegger als „Historisten“ kritisieren, weil die verschiedenen Denker im Laufe der abendländischen Geistesgeschichte bei Heidegger immer schon danach bewertet wurden, inwiefern sie das verborgene Sein im Verhältnis zum vorhandenen Seienden „enthüllen“ konnten.[611]

Im Anschluss an meine notgedrungen etwas kurz und abstrakt geratene Darstellung, soll die Deleuzesche Kritik an Heidegger abschließend anhand einiger Überlegungen zu „Zeit und Sein“ konkreter werden: Wie nimmt Heidegger seine Diagnose eines „vulgären Zeitverständnisses“ aus *Sein und Zeit* wieder auf, und wie kann man Deleuzes ähnlich gelagerte Vorbehalte davon abgrenzen?

Zunächst versucht Heidegger – ausgehend von der Tatsache, dass sich Sein und Zeit wechselweise bestimmen – den Sprachgebrauch zu ändern, indem er anstatt von „Sein ist“ oder „Zeit ist“, von „Es *gibt* Sein“ und „Es *gibt* Zeit“ spricht.[612] Die in diesem Wechsel der

---

[608] GA 14, S. 29.
[609] DW, S. 94.
[610] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 160 (Fußnote 323): Die Differenz muß radikaler gefaßt werden. Sie besteht nicht nur zwischen dem Sein und dem Seienden […] sondern das Sein selbst weist einen differentiellen – und d.h. einen unmittelbar zeitlich bestimmten – Status auf.
[611] Vgl. WP, S. 109. Vgl. auch Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 160: Zwischen dem Denken und dem Sein besteht [bei Heidegger, Anm. PW] eine dogmatische *Übereinkunft*, die in einer Weise geregelt ist, daß die Seinsformationen im Kanon der ‚großen Denker‘ zum Ausdruck kommen [Herv. i. O.].
[612] Vgl. GA 14, S. 9.

Redeweise intendierte *postmetaphysische* und zutiefst *anti-dialektische* Stoßrichtung ist noch ganz im Sinne von Deleuze, weil durch die Vermeidung des Wörtchens „ist" die Zurückführung auf Seiendes unterbunden, sowie ein zu einfacher „Ausweg" (der sich der Philosophie etwa in Form eines dialektischen Modells anbietet) verabschiedet werden soll.[613] Im „Es gibt" glaubt Heidegger eine Möglichkeit entdeckt zu haben, Sein und Zeit gerecht zu werden, indem – jenseits des Seienden – die *Gabe* als solche dabei in den Blick gerät.[614] Diese Gabe fasst Heidegger als „Anwesen" bzw. „Anwesen-*lassen*", das zugleich ein „Entbergen, ins Offene bringen" bedeutet.[615] Der springende Punkt ist, dass das Entbergen des Seins als Anwesen „[…] *durch einen Zeitcharakter und somit durch Zeit geprägt werde*. Von daher legt sich die Vermutung nahe, das Es, das Sein gibt, Sein als Anwesen und Anwesenlassen bestimmt, könnte sich in dem finden lassen, was im Titel ‚Zeit und Sein' ‚Zeit' heißt."[616] Wenn dieses „Geben", „Entbergen", „Anwesen" etc. des Seins in der philosophischen Tradition konsequent verdeckt wurde, so zeigt sich dies am Ort des Nachdenkens über Zeit gerade an jenem „vulgären" Zeitbegriff, den Heidegger bereits in *Sein und Zeit* kritisiert. Diese seit Aristoteles „als Nacheinander in der Jetztfolge bekannte Zeit"[617] bringt für Heidegger aber bloß deren Messbar- und Berechenbarkeit zum Ausdruck, weswegen er von derart technischen Zeitvorstellungen eine „eigentliche" Zeit abheben möchte, die den Menschen direkt angeht und die Gegenwart nicht als isolierten Punkt, sondern als *Anwesen* in den Blick nimmt. Völlig d'accord mit Deleuze geht Heidegger dann dazu über, dieses Anwesen der Gegenwart über die spezifische „Abwesenheit" von Vergangenheit (bzw. Zukunft) zu bestimmen: Wo bei Heidegger das „nicht-mehr-Gegenwärtige […] in seinem Abwesen unmittelbar an[west]"[618], spricht Deleuze – wie wir gesehen haben – davon, wie die virtuelle Vergangenheit immer schon in der Gegenwart insistiert. Der große Unterschied zu Heidegger liegt aber in der Art und Weise, wie diese simultane An- bzw. Abwesenheit der zeitlichen Dimensionen gedacht wird. Die „Nahheit" – ein weiterer Begriff, mit dem Heidegger versucht, die Abwesenheit von Vergangenheit und

[613] So schreibt Heidegger über die Dialektik: „Angenommen, die einander widersprechenden Aussagen über Sein und über Zeit ließen sich durch eine übergreifende Einheit in die Eintracht setzen, dann wäre dies freilich ein *Ausweg*, nämlich ein *Weg, der vor den Sachen und dem Sachverhalt ausweicht*; denn er läßt sich weder auf das Sein als solches, noch auf die Zeit als solche, noch auf das Verhältnis beider ein." (GA 14, S. 8, herv. v. mir, PW).

[614] Vgl. GA 14, S. 12: Im Beginn des abendländischen Denkens wird das Sein gedacht, aber nicht das „Es gibt" als solches. Dieses entzieht sich zugunsten der Gabe, die Es gibt, welche Gabe künftighin ausschließlich als Sein im Hinblick auf das Seiende gedacht und in einen Begriff gebracht wird.

[615] GA 14, S. 9 [Herv. i. O.].

[616] GA 14, S. 14 [Herv. v. mir, PW].

[617] GA 14, S. 15.

[618] GA 14, S. 17.

Zukunft als Anwesen(-lassen) zu verdeutlichen – zeichnet sich nämlich in erster Linie durch ihren „Charakter der Verweigerung und des Vorenthalts“[619] aus. An diesem der Zeit wesentlichen Entzugsmoment scheiden sich die Geister: Nichts steht Deleuze *ferner* als die *Nahheit* Heideggers. Wir müssen Schaub entschieden widersprechen, wenn sie meint, diese Entzugsstruktur von Heidegger einfach auf Deleuze umlegen zu können.[620] Wo Heidegger das Seinsgeschehen *ex negativo* über die „Verweigerung“ und den „Vorenthalt“ begreift, besteht das Virtuelle bei Deleuze im Sinne seines transzendentalen Empirismus letztlich als durch und durch *positive* Struktur. Diese Unvereinbarkeit spiegelt sich nicht zuletzt an Heideggers eigener Textgestaltung wider, „[…] wenn darauf geachtet wird, mit welchen Anleihen an der *negativen Theologie* Heidegger seinen Vortrag ausklingen läßt.“[621] In immer neueren Wortkreationen umkreist Heidegger das rätselhafte „Es“, das in Sätzen wie „Es gibt Zeit“ oder „Es gibt Sein“ angesprochen wird, nur um das Unzureichende der metaphysisch/grammatischen Sprachstruktur (und damit auch seiner eigenen Rede) herauszustreichen und zu beklagen.[622] Wenn Heidegger seinen Vortrag mit der Bemerkung abschließt, selbst „nur in Aussagesätzen gesprochen“[623] zu haben, betont er letztendlich bloß die Rätselhaftigkeit des eigenen Textes. Im Sinne einer „negativen Theologie“ (Rölli) beschränkt sich Heidegger also darauf, immer mehr Ausdrücke für das „Unsagbare“ (Gottes, …?) zu finden, im vollen Bewusstsein von der Unerreichbarkeit und Nicht-Benennbarkeit dessen, was die Zeit oder das Sein *gibt*. Mit Deleuze können wir dieses Vorgehen nicht nur als kontraproduktiv entlarven, sondern auch die theologisch-platonischen Restbestände aufdecken.[624] Dabei erweist sich ein kurzer Text, in dem Deleuze den Schriftsteller Alfred Jarry einen „verkannten Vorläufer Heideggers“ nennt, als besonders hilfreich.[625] Entgegen der Auffassung von Agamben hat Deleuze hier keine „Aussöhnung“[626] mit Heidegger im Sinn, sondern er markiert vielmehr deren Unvereinbarkeit, indem der *Entzugscharakter* eine völlig neue Bedeutung gewinnt. „Es genügt nämlich nicht, das Sein und sein Vergessen, das Sein

[619] GA 14, S. 20.
[620] Vgl. Schaub: Deleuze im Wunderland. S. 106f.: Der Rekurs auf eine *erst noch zu machende* Denkerfahrung durchzieht den gesamten Text [gemeint ist „Zeit und Sein“, Anm. PW] und scheint nicht allzu weit entfernt von Deleuzes eigenem Anliegen, Kants symbolische Hypotyposen durch einen ‚Empirismus‘ des Begriffs […] zu überwinden. [Herv. i. O.].
[621] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 165 [Herv. i. O.].
[622] Vgl. GA 14, S. 22f.
[623] GA 14, S. 30.
[624] Im Gegensatz zur Kritik Röllis, der ich mich hier anschließe, will Schaub sehr wohl eine „moderate Form ‚negativer Theologie‘“ bei Deleuze erkennen. Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 220. [Anm. PW].
[625] Vgl. KK, S. 124-135.
[626] Vgl. Agamben, Giorgio: „Die absolute Immanenz“, in: ders.: *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*. Aus dem Italienischen von Maria Zinfert und Andreas Hiepko. Berlin: Merve 1998. S. 92.

und seinen Entzug gegeneinander zu stellen, da ja das, wodurch der Verlust des Seins definiert wird, das Vergessen des Vergessens, der Entzug des Entzugs ist, während Entzug und Vergessen gerade die Art und Weise sind, in der sich das Sein zeigt oder zeigen *kann*."[627] Was Deleuze hier stark zu machen versucht, ist also die Tatsache, dass das Sein auch im Entzug oder im „Vergessen" noch *produktiv* werden kann, anstatt sich in einer religiös-esoterischen Geste bloß von seiner eigenen Unfasslichkeit zu überzeugen. Wenn man wie Heidegger Sein und Entzug einander nur „gegeneinander stellt", kommt man – auch über den Umweg eines metaphysikkritischen Unternehmens – nicht darum herum, (transzendente, „göttliche") Instanzen einzuführen, in denen sich die *eigentliche* Zeit zu offenbaren verspricht und sich so eine im Vorhinein postulierte Komplizenschaft zwischen Sein und Denken zum Ausdruck bringt. Fragen des Stils sind hier entscheidend: Wo Heidegger dahin tendiert, sich in der „Beschwörung des Heiligen, des Geheimnisses und der Ohnmacht"[628] zu verlieren, versucht Deleuze in einer an Nietzsche geschulten Argumentationsweise die Rede vom Sein eher hinter sich zu lassen.[629] Statt die philosophische Reflexion negativ-theologisch ins Schweigen zu überführen, um das Subjekt *ex post* zu enteignen (Heidegger)[630], muss das Subjekt *ex ante* aus immanent-empiristischen Individuierungsprozessen begriffen werden (Deleuze).[631]

So nah sich Heidegger und Deleuze in ihrer Kritik an gegenwartsbezogenen Zeitverständnissen auch sein mögen, so sehr klaffen ihre Positionen bezüglich des Entzugscharakters der Zeit auseinander: Wo sich Heidegger von theologischen Motiven nicht gänzlich befreien kann, indem er sich „[…] im bedächtig psalmodierenden Pathos der Unbestimmtheit verirrt"[632], wird der Entzugscharakter bei Deleuze immanenzphilosophisch bestimmt. Die von Badiou gestellte Frage nach dem Unterschied zwischen Deleuzes Verhältnis Virtuelles/Aktualisierungen und Heideggers Verhältnis Sein/Seiendes[633], kann anhand des Umgangs mit dieser Frage des Entzugs also eindeutig beantwortet werden. Während Heidegger den Entzug im Sinne der „Seinsvergessenheit" sowie einer bloß

[627] KK, S. 127 [Herv. i. O.].
[628] Rölli, Marc: „Begriffe für das Ereignis: Aktualität und Virtualität. Oder wie der radikale Empirist Gilles Deleuze Heidegger verabschiedet", in: ders. (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Wilhelm Fink Verlag 2004. S. 341f.
[629] Vgl. NP, S. 199: Nietzsches ganze Philosophie widersetzt sich den Postulaten des Seins, des Menschen, des Auf-sich-nehmens.
[630] Vgl. GA 14, S. 22: So bleibt das Es weiterhin unbestimmt, rätselhaft, und wir selber bleiben ratlos.
[631] Vgl. Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 166.
[632] Rölli: Aktualität und Virtualität. S. 344.
[633] Vgl. Badiou, Alain: „Zwei Briefe an Gilles Deleuze", in: Balke/Vogl: Fluchtlinien der Philosophie. Aus dem Französischen von Andreas Knop. S. 251.

„technischen“ Zeitauffassung bedauern muss, verortet Deleuze im (virtuell gedachten) Entzug eine enorme Produktivität, die gerade durch die *technische* Apparatur des Kinos neue zeitphilosophische Perspektiven ermöglicht! Anstatt sich in der Unzulänglichkeit der *Sprache* einzurichten (Heidegger), gilt es eine Alternative in *Bildern* zu suchen, welche die virtuellen, abwesenden, „entzogenen“ Dimensionen der Zeit im Jetzt spürbar machen. Diesem Gedanken – dem „Bezug der Maschine zum *Sein des Menschen*“[634], der sich bei Deleuze speziell durch das Kino eröffnet – war Heidegger nicht gewachsen.

[634] KK, S. 129 [Herv. i. O.].

5. Schluss: *Adieu au Langage…* (Plädoyer für eine Zukunft der Bilder)

Wie wir gesehen haben, sah sich Deleuze durch die latente Gefahr, die virtuelle Vergangenheit als Repräsentationsgrundlage aufzufassen, zu einer dritten Zeitsynthese veranlasst. Das Misstrauen gegenüber einer prinzipiellen „Ambiguität des Grundes“[635] in seinem Verhältnis zum Begründeten teilt Deleuze einmal mehr mit Heidegger, der „[…] auf die Grundlosigkeit des vorstellenden Denkens pocht“[636]. Wo Heidegger diese Abwesenheit des Grundes in kunstvollen, sprachlichen Formulierungen salbungsvoll beschwört, droht er jedoch jene *onto-theologischen Postulate* durch die Hintertür wieder einzuführen, die er gerade zu vermeiden versucht. Hängt dies damit zusammen, dass Heidegger insgeheim einem *sprachlichen Paradigma* verhaftet bleibt, dessen Mängel er in leeren Gesten bloß wiederholen kann, wobei ihn die Verurteilung der Technik als „Seinsvergessenheit“ eher behindert als dass sie ihm weiterhilft? Lohnt es nicht, sich stattdessen Deleuze anzuschließen, indem man sich vom zeitlich wie technisch verfassten Filmprojektor *schockieren* lässt, und die Sackgasse sprachlich-struktureller Erklärungsmodelle durch die immanenten Kräfte virtueller Bilder verabschiedet? Dies sind *nicht nur* Fragen des Stils, wobei das Kino eindeutig Spuren in Deleuzes Lektürestrategien hinterlassen hat.[637] Stattdessen will ich hier die Frage aufwerfen, ob man sich eher an der *Sprache* oder eher an *Bildern* orientieren soll, um nicht in die repräsentationslogischen Voraussetzungen des klassischen Bilds des Denkens zurückzufallen. Wie ich zu zeigen versucht habe, besteht Deleuzes Strategie gerade nicht darin, sich der Bilder entledigen zu wollen, wie es die Lektüre von *Differenz und Wiederholung* zunächst nahelegt. Wird das „bildlose Denken“ aufrechterhalten, muss der komplexe Wandel des Bildbegriffs bei Deleuze nämlich konsequenterweise zu kurz kommen.[638] Derartige

---

[635] DW, S. 146.

[636] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 264. Diese Übereinstimmung mit Heidegger kommt wiederum in der Frühschrift *What is Grounding?* zum Tragen, wohingegen Deleuze sie in späteren Werken konsequent zu verschweigen scheint. Vgl. WG, S. 40f.: With Heidegger […] what disappears is the distinction between transcendence and the transcendental. With him they are identified up to the point that what grounds is no longer distinguished from what is grounded. [Deleuze beharrt hier mit Heidegger (und gegen Kant) auf der Möglichkeit, dass sich im Begründen der Grund als etwas Unvorhergesehenes und Neues erweist, anstatt im Zeichen der Repräsentation immer auf Bekanntes zurückgeführt zu werden. („Does not every ground lead to an unexpected surprise?“, WG, S. 41) Darin besteht die oben erwähnte „Ambiguität des Grundes” zwischen statischer Voraussetzung und performativem Vollzug. Anm. PW].

[637] Vgl. Ott, Michaela: „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze“, in: Gente/Weibel: Deleuze und die Künste. S. 108: [Deleuze] lässt sich […] zum Denken zwingen mittels „teleskopischer“ Lektüre, mittels eines Verfahrens, das man aufgrund seiner Fokussierung in die Tiefe, aber auch zahlreicher Überblendungen und der Aufblähung gewisser Denkpositionen zu Großaufnahmen und Nahansichten, als *kinematographisch* bezeichnen kann. [Herv. v. mir, PW].

[638] Dies wird von vielen Deleuze-Interpreten übersehen, z. B. von Simon Ruf, der Deleuzes Forderung nach einem bildlosen Denken einfach reproduziert, ohne sie zu hinterfragen. Vgl. Ruf, Simon: *Fluchtlinien der Kunst. Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze*. Mit einem Vorwort von Erich Kleinschmidt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S. 20ff. [Anm. PW].

Vernachlässigungen und Missverständnisse kulminieren dann in Behauptungen wie der, dass Deleuze „[…] die Bilder des Kinos […] ebenfalls als Sprache betrachtet“[639]. Der Weg, den Schieble mit ihrer Studie zur Bildlichkeit bei Deleuze damit aber einschlägt, führt in eine falsche Richtung. Vielmehr muss die Ursache, warum sich Deleuze ausgerechnet den (Kino-) Bildern zuwendet, darin gesehen werden, sprachliche Modelle zu überwinden.[640] Deleuzes Polemik gegen die Filmsemiotik ist dabei nur ein Symptom dieser grundsätzlichen Tendenz seiner Spätphilosophie.[641] Vor allem Mirjam Schaub hat die Verabschiedung vom „Sprachparadigma“ im Zuge des Nachdenkens über Zeitlichkeit bei Deleuze herausgearbeitet, und kommt zu dem Schluss: „Das bild(er)lose Denken, das Deleuze in *Differenz und Wiederholung* propagiert, ist in Wirklichkeit ein ‚schriftloses‘ Denken, das sich mehr und mehr der strengen Ordnung der Sukzession entzieht.“[642] Die Gründe für diese Antipathie gegenüber den Mechanismen der Sprache sind also dort zu suchen, wo „[…] das herrschende ‚Bild des Denkens‘ […] einseitig und repräsentational wie ein *Schriftbild* verfaßt [ist].“[643] Damit wird auch klar, dass Deleuze nicht die Sprache als solche kritisiert, sondern „[…] die Modelle und die verfestigten Bilder, die man sich – unter dem Primat der Schrift – von ihrem Funktionieren macht.“[644] Es geht also nicht darum, den Bildern im Gegensatz zur Sprache auf dogmatische Weise ein Privileg einzuräumen. Die Pointe in der Auseinandersetzung mit dem Bild des Denkens kreist in dieser Arbeit vielmehr um die Problematik, wie solche dogmatischen Voraussetzungen gerade zu vermeiden sind. Gemäß der Kantischen Frage, „was es heißt, sich im Denken zu orientieren“[645], will ich nun also ein paar Hinweise geben, warum eine zu starke Orientierung an Schrift bzw. Sprache den philosophischen Diskurs (gerade in punkto Zeitlichkeit) einengen *könnte*.[646]

Das Problem besteht darin, dass sich mit der Sprache auch ein modalzeitliches Modell aufdrängt, welches eine Trennung in drei verschiedene Zeitformen („Modi“) impliziert. Wir

---

[639] Schieble, Susanne: *Bildlose Bildlichkeit – Deleuzianische Lektüren*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2010. S. 42.
[640] Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 123: Neuerlich wird spürbar, daß es Deleuze um die *Überwindung des sprachlichen Modells* überhaupt geht, wegen seiner intrinsischen Zeitlichkeit, ob der exklusiven Disjunktionen zwischen den Modi, welche die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen unterbinden. [Herv. i. O.].
[641] Vgl. ZB, S. 41-47.
[642] Schaub: Deleuze im Wunderland. S. 184 [Herv. i. O.].
[643] Ebd. S. 183 [Herv. i. O.].
[644] Schaub: Deleuze im Kino. S. 124.
[645] Vgl. Kant, Immanuel: „Was heisst: sich im Denken orientieren?“, in: ders.: Schriften zur Metaphysik und Logik 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (=Werkausgabe Bd. V hrsg. v. Wilhelm Weischedel). S. 267-283.
[646] Trotz vieler Gemeinsamkeiten markiert dies wahrscheinlich auch den entscheidenden Punkt, an dem sich Deleuze vom Denken Jacques Derridas unterscheidet, für den die Schrift trotz allem ein metaphysisch nicht mehr zu hinterfragendes Paradigma darzustellen scheint. Vgl. Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Übersetzt von Donald Watts Tuckwiller. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1976. S. 133ff. [Anm. PW].

sind uns aber oft nicht bewusst, dass diese scheinbar harmlose Aufteilung in „Vergangenheit", „Gegenwart" und „Zukunft" mit verschiedenen *Ausschlussbedingungen* einhergeht. So gestehen wir der Sprache eine streng sukzessive Aufeinanderfolge zu, in der sich nun unter einem damit einhergehenden Gegenwartsprimat der Zeit sagen lässt: „Etwas ist im gegenwärtigen Moment *entweder* vergangen, gegenwärtig *oder* zukünftig. Das sind die drei bekannten Modalzeiten in ihrer substantivierten Form: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft."[647] Durch diese „*Disjunktivität der Modi*"[648] bleibt jedes Ereignis innerhalb der Gesamtheit der Zeit eindeutig zuordenbar: Zunächst wird es geschehen, dann geschieht es, dann ist es geschehen. Die Ausschlussbedingungen bestehen so, dass folgendes unmöglich wird: erstens, dass etwas *nur* vergangen ist (ohne jemals gegenwärtig oder zukünftig gewesen zu sein), oder auch zweitens, dass etwas *zugleich* vergangen und gegenwärtig ist.[649] Deleuzes Begriffe des Virtuellen oder der reinen Vergangenheit stellten genau diese sprachlichen Ausschlussbedingungen infrage, weil im Kino – wie ich zu zeigen versucht habe – jene *Vergangenheit, die niemals gegenwärtig war* (gegen die erste Bedingung) *gleichzeitig mit der Gegenwart koexistiert* (gegen die zweite Bedingung). Dies bedeutet jedoch nicht, dass den Kinobildern deswegen das exklusive Recht zukommen muss, den virtuellen Dimensionen der Zeit zu entsprechen. So würde man genau in jene Logik zurückfallen, die man eigentlich kritisieren will. Deleuze räumt z. B. auch der Literatur die Möglichkeit ein, mit dem repräsentationslogischen Primat der Schrift zu brechen, indem man von der Sprache „minoritären" Gebrach macht.[650] Schaub fasst Deleuzes Vorgehensweise gegen die beiden Ausschlussbedingungen des modalzeitlichen Modells folgendermaßen zusammen:

> Auffällig ist, dass Deleuze in seinen vor 1970 verfassten Büchern *gegen beide Ausschlussbedingungen vorgeht*, die uns so unverrückbar wahr und selbstverständlich erscheinen: Gegen die Unmöglichkeit, dass die Modi vollständig getrennt und unabhängig voneinander existieren – ausgestattet mit eigenen Ereigniswelten (*Autonomie der Modi*); und gegen die Unmöglichkeit, dass die Modi *zeitgleich*, simultan für ein und dasselbe Ereignis existieren (*Simultaneität der Modi*): Im Namen der Schrift und der Literatur wendet sich Deleuze gegen den Satz, dass etwas, was in der Zeit ist, alle drei Modi gleichermaßen und eben nacheinander durchlaufen müsse, und im Namen des Bildes und des Films gegen die Vorstellung, dass etwas *nicht* gleichzeitig in allen drei Modi existieren könne. Ein scheinbar paradoxes Ergebnis.[651]

[647] Schaub: Unerfahrbarkeit der Gegenwart. S. 157 [Herv. i. O.].
[648] Ebd. [Herv. i. O.].
[649] Vgl. ebd.
[650] Zu dem von Deleuze und Guattari diesbezüglich geprägten Begriff der „kleinen Literatur" (*littérature mineure*), vgl. u. a. K, S. 24f.
[651] Schaub: Unerfahrbarkeit der Gegenwart. S. 159 [Herv. i. O.].

Wir haben schon gesehen, dass Paradoxa für Deleuze per se nichts Schlechtes darstellen müssen, weil wir vielleicht nur so in der Lage sind, den spaltenden, fälschenden, sich verfehlenden Paradoxa des inneren Sinns auf die Spur zu kommen. Es stimmt, dass Deleuze der Kunst einen besonderen Platz in seiner Philosophie einräumt, um das Virtuelle oder die Zeit in all ihrer „Unmöglichkeit" erfahrbar zu machen – und das *ohne* einzelne Kunstgattungen dabei auszuzeichnen. Worum es mir hier geht, ist also weniger die Bilder gegen die Schrift auszuspielen, sondern darauf hinzuweisen, dass Deleuze sich mit dem Kino beschäftigt, weil es ihm eine *völlig neue Thematisierung von Zeitlichkeit* ermöglicht, die sich auf erfrischende Weise linguistischer oder sprachlich-semiotischer Zugänge entledigt. Wo die Sprache – in welcher Form auch immer sie „bearbeitet" wird – automatisch mit ihrer inhärenten, sukzessionslogischen Struktur zu kämpfen hat, ist das Zeit-Bild nicht auf die Sukzession der Modalzeiten angewiesen. Die Schärfentiefe bei Orson Welles konfrontiert uns *direkt* mit der Gleichzeitigkeit des Virtuellen, ohne durch die Fokussierung auf Vorder- oder Hintergrund unsere Aufmerksamkeit innerhalb des Geschehens zeitlich zu regulieren, d. h. in drei einander ausschließenden zeitlichen Modi „aufeinanderfolgen" zu lassen. Erst kürzlich entstand Jean-Luc Godards *Adieu au Langage* (2014), welcher – der Titel deutet es schon an – einen „Abschied von der Sprache" ganz im Geiste Deleuzes suggeriert. Godard scheint hier nämlich keine Dekonstruktion eines jeden Sinngehalts überhaupt anzustreben, sondern eine „Verabschiedung" genau jener ausschließenden Dimensionen der Sprache zugunsten einer virtuellen Koexistenz, wie ich sie oben zu skizzieren versucht habe. Er erreicht dies – und auch hier ganz im Sinne von Deleuze – mithilfe einer *technischen* Erneuerung, die zwar schon seit den 50er Jahren existiert, dessen Möglichkeiten aber erst durch den über 80-jährigen Regieveteranen vollends zur Geltung kommen: des 3D-Film-Verfahrens.[652] Diese Technik ermöglicht es Godard und seinem Kameramann Fabrice Aragno, dass die Ordnungen des Sichtbaren im Bild auf eine nie gesehene Weise auseinanderklaffen, weil die beiden dafür nötigen Kameras *weiter* als die üblichen sechs Zentimeter voneinander entfernt positioniert sind. Damit wird gegen eine der „Grundregeln" im 3D-Kino verstoßen, weil die *Parallaxe* (also die Verschiebung der Objekte bei sich verändernden Beobachterstandpunkten) nicht minimiert, sondern bewusst verstärkt wird.[653] Dies hat zur Folge, dass in einer Szene des Films nicht nur Mann und Frau getrennter Wege gehen, sondern auch das *Bild* radikal

[652] So bemerkte z. B. der Filmkritiker Jonathan Rosenbaum euphorisch: "[I] feel that I'm experiencing the real possibilities of 3-D for the first time." (Rosenbaum, Jonathan: "En movimiento: A Reconstructed Diary of Cinematic Highpoints", in: http://www.jonathanrosenbaum.net/2014/07/41243/ (02.02.2016))
[653] Vgl. Rizov, Vadim: "Goodbye to 3-D Rules", in: http://filmmakermagazine.com/87878-goodbye-to-3-d-rules/#.VLgaMjo5DIV (02.02.2016)

auseinanderdriftet, und man sich als *optisch* überforderter Zuseher durch das Schließen des rechten oder linken Auges entscheiden muss, welchem der beiden man „folgen" will. Nicht umsonst wurde die revolutionäre Anwendung dieses Verfahren mit Welles' Innovation der Schärfentiefe verglichen.[654] Auch hier wird dem Zuseher die „Entscheidung", ob er sich auf den Bildvorder- oder Hintergrund konzentrieren soll, nicht abgenommen, sondern er wird mit einer Überfülle an visuellen Informationen konfrontiert, die zugleich – also ohne eindeutige sukzessiv-zeitliche Anordnung – *virtuell* im Bild koexistieren. Mit Deleuze können wir analog zur Schärfentiefe sagen, dass nicht die technische Errungenschaft des 3D-Films *als solche* zählt, sondern erst bei Welles bzw. Godard „[…] *jenseits* der Technik ihre Bedeutung [wahrt]", indem „[…] man sie zu einer Funktion der Memorierung, das heißt zu einer Figur der Temporalisierung [macht]."[655] Diese „Temporalisierung" der Bilder ist es, die sich den Ausschließungsbedingungen eines jeden sukzessionslogischen, sprachlich-modalzeitlichen Narrativs widersetzt: *Adieu au Langage*…

Ein Abschied von der *Sprache* also, aber wohin führt uns das *Bild*? Gibt es eine *Zukunft der Bilder* und wenn ja, wie sieht sie aus? Deleuze versucht, die Ambiguität des Grundes aus der zweiten Synthese selbst noch einmal zu überwinden, weil diese in kreisförmigen Bewegungen zwischen Grund und Begründetem ständig droht, in die Repräsentation überführt zu werden.[656] Dies nötigt Deleuze zu einer dritten Zeitsynthese oder einer Synthese der Zukunft: „Wird die Zeit ins Denken eingeführt, bedingt sie mit der *dritten* Synthese die Auflösung der Identitätsform des Grundes und öffnet seine virtuellen Bestimmungen auf die Zukunft hin."[657] Der Grund der Zeit als reine Vergangenheit wird also vor seinem Schicksal als Repräsentationsgrundlage insofern bewahrt, als Deleuze sein Projekt, „die Zeit in das Denken einzuführen", einfach konsequent weiterführt und auf eine Zukunft hin zu öffnen versucht. Dies geschieht im Übergang von der zweiten zur dritten Synthese einmal mehr mit Bezugnahme auf Kant und das Paradox des inneren Sinns. Die Unmöglichkeit, sich als passives Ich mit seinem spontanen Selbst zu identifizieren, lässt Deleuze von einem Riss sprechen, der das Subjekt durchzieht und der nun in der dritten Synthese am Akutesten zu wirken beginnt:

Von einem Ende zum anderen ist das ICH *[JE]* gleichsam von einem Riß durchzogen: von einem Riß, der ihm durch die reine und leere Form der Zeit zugefügt wurde. In dieser Form ist es das Korrelat des passiven Ich

[654] Vgl. Brody, Richard: „Goodbye to Language", in: *The New Yorker*, 15. Jänner 2015.
[655] ZB, S. 148 [Herv. v. mir, PW].
[656] Vgl. DW, S. 146f.
[657] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 263 [Herv. i. O.].

[moi], das in der Zeit erscheint. Ein Sprung oder ein Riß im Ego *[Je]*, eine Passivität im Ich *[moi]* – dies ist die Bedeutung der Zeit; und die Korrelation zwischen passivem Ich und gespaltenem Ego stellt die Entdeckung des Transzendentalen oder das Element der kopernikanischen Revolution dar.[658]

Mit der Zeit als Form des inneren Sinns, als Form der *Selbstaffektion*, kann die Identität des Ich für Deleuze nicht mehr durch eine aktive Verstandestätigkeit garantiert werden (woran Kant noch glaubte[659]). Das Verhältnis von Grund und Begründetem weicht also einer komplexeren „Korrelation" von *aktivem* und *passivem* Ich, die durch die leere Form der Zeit ständig aufeinander bezogen und zugleich voneinander getrennt werden – dies stellt für Deleuze die eigentliche „kopernikanische Revolution" dar. Im Fortgang der drei Synthesen können wir bei Kant und Deleuze also zwei *gegenläufige Bewegungen* feststellen: Wo Kant Apprehension und Reproduktion in die Rekognition des Begriffs (bzw. der Einheit von Subjekt und Objekt im Erkenntnisakt) münden lässt, klaffen die Vermögen bei Deleuze unüberbrückbar auseinander, weil sie sich durch die leere Form der Zeit immer schon verfehlen. Ein Film wie *Adieu au Langage* überfordert die Einbildungskraft und stört das synthetisierende Subjekt, indem die verschiedenen Ebenen des Bildes nicht „in einem Begriff" zusammenfinden, sondern souveräne Ereigniswelten bilden (Musik, Text, Gespräch, Farbe usw.). *Es ist der Schock des Kinos, der sich der Rekognition widersetzt*.

Dennoch ergeben sich Schwierigkeiten, wenn wir die dritte Synthese mit dem Kino in Verbindung bringen wollen. Deleuze beschreibt die Synthese auch so, dass der Riss im Selbst als „[…] Bild einer Tat, eines einzigartigen und gewaltigen Ereignisses bestimmt werden muß, das der Zeit insgesamt angemessen ist."[660] Für diese gewaltige Tat, welche die Zeit in zwei ungleiche Stücke teilt, führt Deleuze hauptsächlich Beispiele aus der Literatur an (Hamlet, Ödipus).[661] Wenn wir uns aber auf die Suche nach dem entsprechenden dritten Zeit-Bild-Typ begeben, werden wir kaum fündig. Deleuze beschränkt seine Erläuterungen zu diesem Typ auf sehr spärliche Formulierungen: Was kann es bedeuten, wenn das dritte Zeit-Bild „[…] das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführt"[662]? Vielleicht hängt die

[658] DW, S. 119 [Herv. i. O.].
[659] Vgl. DW, S. 120: Gott und Ego erfahren [bei Kant, Anm. PW] eine praktische Wiederauferstehung. Und selbst auf spekulativem Gebiet wird der Riß unversehens durch eine neue Form der Identität, durch die aktive synthetische Identität gekittet, während das passive Ich nur durch die Rezeptivität definiert wird und als solches keinerlei synthetische Kraft besitzt.
[660] DW, S. 122.
[661] Vgl. DW, S. 122f.
[662] ZB, S. 204. Die Tatsache, dass Deleuze in diesem Zusammenhang auch von einer „Serie der Zeit" spricht, hat Schaub auf die Idee gebracht, das dritte Zeit-Bild mit Deleuzes frühem Strukturalismus-Aufsatz in Verbindung zu bringen und so geholfen, diesen mysteriösen Bildtyp ein wenig aufzuhellen. Vgl. Schaub: Deleuze im Kino. S. 210f.

Erklärungsnot mit der Schwierigkeit zusammen, Bilder für diese Zäsur oder diesen Riss zu finden, der sich in einer „gewaltigen Tat" manifestieren soll – allgemeiner gesprochen: Vielleicht hängt dies mit der *prinzipiellen* Schwierigkeit zusammen, *Bilder für die Zukunft der Bilder zu finden*. „[T]he deed that causes the future to leap away from the past remains just that: 'too great' for the cinema – not only to perform, but also properly to 'picture' (imagine)."[663] Was Baross hier andeutet, betrifft die mögliche Einsicht, dass dieses Bild einer gewaltigen Tat, die „zu groß für mich"[664] ist, sich auch als „zu groß für das Kino" herausstellen könnte. Zwar wimmelt es in der heutigen Kultur des Spektakels nur so von heldenhaften Taten, nur handelt es sich dabei um mechanische Reproduktionen gängiger Klischees, die es gerade *nicht* schaffen, eine radikale Zäsur zu markieren, welche der Gesamtheit der Zeit angemessen wäre. Die Frage, die uns also auch bei der dritten Zeitsynthese beschäftigen muss, ist die nach ihrer charakteristischen Wiederholungsform: Wie wiederholen, ohne ein Klischee zu reproduzieren, und stattdessen das Neue der Zukunft aufscheinen zu lassen? Wir haben schon gesehen, wie gut das Kino in der Lage ist, im Dienste einer *reinen Vergangenheit* zu wiederholen: „[…] the cinematic repetition is invariably in the service of the past."[665] Stellt dies nun eher Fluch als Segen dar? Wie darüber hinausgehen?

Die Lösung, die uns Schaub anbietet, nämlich das Bild tatsächlich als „zu groß" für das Kino zu akzeptieren und das dritte Zeit-Bild deswegen als eines zu begreifen, das „*die Bildlichkeit selbst abschüttelt*"[666], scheint mir hier wenig zufriedenstellend. Zwar zeichnet sich mit Deleuzes Beckett-Deutung (auf die sich Schaub diesbezüglich auch beruft[667]) eine gewisse *Entleerung* und *Ausschöpfung* aller bildlichen Gehalte ab[668], dennoch würde ich darauf beharren, dass Deleuze in gewisser Weise an den Bildern festhält.[669] Dafür spricht – wie wir gesehen haben – die immanenzphilosophische Bezugnahme auf das „Bild des Denkens" in *Was ist Philosophie?*. Ich werde hier deswegen versuchen, andere Fluchtlinien zu ziehen. Es scheint das Schicksal des Kinos zu sein, einen Horizont der Zukunft nur dann aufmachen zu können, wenn man die Vergangenheit wiederholt. Eine zusätzliche Dimension der Zeit bzw.

[663] Baross: Fourth Repetition. S. 110.
[664] DW, S. 123.
[665] Baross: Fourth Repetition. S. 111.
[666] Schaub: Deleuze im Kino. S. 212 [Herv. i. O.].
[667] Vgl. ebd. S. 214-217.
[668] Vgl. S. 87f. dieser Arbeit.
[669] Einen vielversprechenden Versuch, über den Bildbegriff bei Deleuze hinauszudenken, hat Giorgio Agamben unternommen, indem er anstatt von Bildern von „Gesten" spricht, und das Kino dadurch auf elegante Weise mit den „Ordnungen von Ethik und Politik" anstatt mit Ästhetik in Verbindung zu bringen weiß. Vgl. Agamben, Giorgio: „Noten zur Geste", in: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. 2. Auflage. Aus dem Italienischen von Sabine Schulz. Zürich/Berlin: diaphanes 2006. S. 52ff.

eine dritte Synthese eröffnet sich für Deleuze deswegen, weil nun die aleatorischen Variationen dieser Wiederholungen in den Fokus rücken: „In the two previous syntheses of time, we became aware of connections and conjunctions, but we lacked an awareness of *combinations*."[670] Es geht also nicht mehr bloß darum, die *Vergangenheit* auf eine Weise zu wiederholen, die niemals Gegenwart war (zweite Synthese), sondern um eine Synthese der Zeit unter Miteinbeziehung aller möglichen Kombinationsweisen in der *Zukunft* (dritte Synthese). In enger geistiger Verwandtschaft zu Pierre Klossowskis Interpretation von Nietzsches „ewiger Wiederkehr"[671] will Deleuze „jene geheime Kohärenz" denken, „die nur unter Ausschluß meiner eigenen Kohärenz auftaucht, unter Ausschluß meiner eigenen Identität, der Identität des Ichs, der Welt, Gottes."[672] Um die Zukunft in all ihrer unberechenbaren, *zufälligen* Kombinatorik bejahen zu können, muss die „Kohärenz" im Ego zugunsten des radikalen Risses aufgegeben werden. Die möglichen Kombinationsweisen der Zukunft sind auf keinen subjektiven Agenten mehr angewiesen, sie synthetisieren nichts „in mir", sondern betreffen die Gesamtheit der Zeit selbst. So zieht Deleuze die letzte Konsequenz aus jener Kantischen Umkehrung: „Die Zeit ist nicht das in uns befindliche Innerliche, sie ist, ganz im Gegenteil, die Innerlichkeit, in der wir sind und leben, in der wir uns bewegen und uns verändern. […] Kant bestimmte die Zeit als Form der Innerlichkeit, insofern wir in der Zeit sind"[673]. Die ewige Wiederkunft bedeutet dabei nicht, dass sich dasselbe immer wiederholt, sondern umgekehrt, dass so etwas wie „dasselbe" nur entstehen kann, unter der *Bedingung* einer Wiederholung, die das *Verschiedenartige* der Einzelfälle voraussetzt (gegen die Postulate von Identität und Ähnlichkeit). Wir haben es hier also mit einer *dritten* Wiederholung zu tun, die sich von den ersten beiden unterscheidet:

> *Die Wiederholung ist eine Bedingung der Tat, bevor sie zu einem Reflexionsbegriff wird*. Wir bringen Neues nur unter der Bedingung hervor, daß wir das eine Mal im Modus, durch den die Vergangenheit gebildet wird, wiederholen [zweite Synthese, Anm. PW], ein anderes Mal in der Gegenwart der Metamorphose [erste Synthese, Anm. PW]. Und das Hervorgebrachte, das absolut Neue selber ist seinerseits nichts anderes als Wiederholung, die dritte Wiederholung, diesmal überschießend, die Wiederholung der Zukunft als ewige Wiederkunft [dritte Synthese, Anm. PW].[674]

---

[670] Faulkner: Three Syntheses. S. 13 [Herv. i. O.].
[671] Vgl. Klossowski, Pierre: *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus*. Mit einem Supplement und einem Nachwort von Gerd Bergfleth. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Vouillé. München: Matthes & Seitz 1986. S. 107: Denn in der Tat, mit dem Zeichen des Circulus vitiosus als Definition der *Ewigen Wiederkehr des Gleichen* fällt dem Denken Nietzsches ein Zeichen als Ereignis zu, das für alles *gilt, was sich ereignen kann*, für alles, was sich je ereignete, und für alles, was je sich ereignen könnte in der Welt, d. h. im Denken selber. [Herv. i. O.].
[672] DW, S. 124.
[673] ZB, S. 113.
[674] DW, S. 124 [Herv. i. O.].

Erst durch diese dritte Wiederholung, welche die „Kohärenz" das Selbst am radikalsten ausschließt, geraten die Singularitäten von sinnlichen Ereignissen in den Blick. „Allein im Hinblick auf die Zukunft lassen sich die Differenzen bejahen, die in jedem Moment anders kombiniert werden müssen. Die vollständig temporalisierte Struktur, die nach rein immanenten Notwendigkeiten ablaufende Zeit, stellt ein *ideales* oder *göttliches* Spiel dar: den *Würfelwurf* ohne vorgängige Regeln"[675], wie Rölli bündig ausführt.

Was bedeutet dies aber für das Kino? Zunächst, dass sich mit dem Kino eine *immanent politische Dimension* auftut: „Das Kino muss […] als eine Art von Absolutem verstanden werden, das alle Bereiche des Wissens überragt und somit die Ebene bildet, die im letzten großen Buch von Deleuze fehlt, nämlich die politische Ebene."[676] Es scheint so, als könnten die Filmbilder auch in ihrer avanciertesten Gestalt nicht anders, als eine Zukunft entgegenzusehen, in der alle Bilder bereits archiviert und aufgezeichnet wurden.[677] Bei Werken wie Guy Debords *La Société du spectacle* oder Godards *Histoire(s) du cinéma* bestärkt sich der Verdacht, dass die Zukunft nur als „leere" Zukunft entlarvt werden kann, indem man Klischees aus Mode, Werbung, Hollywood etc. bis zum Exzess perpetuiert und erschöpft, um daraus die einzige Hoffnung auf ein politisches Handlungsvermögen zu gewinnen. Die „große Tat" ist in engagiertem Kino abwesender denn je, weil sie von genau jenem Restbestand subjektiver Agenten zehren muss, dessen sich Deleuze im Fortgang seiner Zeitphilosophie gerade entledigte. Dieses Dilemma löst Baross mit der Idee für eine „vierte Wiederholung", die sich speziell mit dem Film eröffnet und es erlauben soll, ein „Kino der Zukunft" zu denken.[678] Im Gegensatz zu Baross' Vorschlag, diese vierte Wiederholung vorschnell mit „*found footage*" zu identifizieren, möchte ich hier bewusst offen stehen lassen, worin sich diese neue Wiederholung äußert. Ob *found footage*, 3D, oder etwas völlig anderes… um Deleuze zu paraphrasieren: *Wir wissen noch nicht, was das Kino vermag*. Vielleicht sind es die spielenden Kinder aus Godards *Adieu au langage*, deren nietzscheanischen Würfelwürfe die Zukunft auf eine nie gesehene Weise wiederholen, so wie die Technik des 3D Films hier auf eine nie gesehene Weise zum Einsatz kommt (Godards Wortspiel mit dem in der französischen Sprache identischen Klang von „3D" und „drei Würfel" ist bezeichnend). Mit Deleuze sind wir in der Lage, an den virtuellen Dimensionen des Bildes festzuhalten, die auch heute noch – Godard zeigt es uns – neue, unerwartete

[675] Rölli: Transzendentaler Empirismus. S. 269 [Herv. i. O.].
[676] Martin: Dramatisierung. S. 65.
[677] Vgl. Baross: Fourth Repetition. S. 112.
[678] Vgl. ebd. S. 113.

Formen annehmen können, und gerade deswegen einem „modernistischen Zirkelschluss“ (Rancière) entgehen *müssen*. Das Kino führt uns nicht weniger vor Augen, als die Möglichkeit, uns im Denken und Philosophieren an (temporalisierten) *Bildern* des Denkens zu orientieren, die weder heute noch morgen der Rekognition angehören.

Literaturverzeichnis

1. Abkürzungsverzeichnis

Bücher, Aufsätze und Vorträge von Gilles Deleuze:

AÖ:	*Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I.* Übersetzt von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. [zusammen mit Félix Guattari]
B:	*Henri Bergson zur Einführung*. 3. Aufl. Hrsg. u. übers. von Martin Weinmann. Hamburg: Junius 2001.
BB:	*Das Bewegungs-Bild. Kino 1.* Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
DW:	*Differenz und Wiederholung.* 3. Aufl. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag 2007.
E:	„Erschöpft“, in: Beckett, Samuel: *He Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Geister-Trio…: Filme für den SDR*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 (=filmedition suhrkamp 3). S. 5-40. [Booklet zur DVD, erschienen bei Absolut Medien]
F:	*Foucault*. 7. Aufl. Übersetzt von Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.
FA:	*Die Falte. Leibniz und der Barock.* Aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
H:	*David Hume*. Aus dem Französischen von Peter Geble und Martin Weinmann. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 1997 (=Reihe Campus Einführungen Bd. 1059)
IL:	„Die Immanenz: ein Leben…“, in: Balke, Friedrich (Hg.); Vogl, Joseph (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. Aus dem Französischen von J. Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag 1996. S. 29-33.
K:	*Kafka. Für eine kleine Literatur*. 8. Aufl. Aus dem Französischen von Burkhart Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. [zusammen mit Félix Guattari]
KK:	*Kritik und Klinik*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

KP:	*Kants kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen*. Aus dem Französischen übersetzt von Mira Köller. Berlin: Merve Verlag 1990.
LK:	"Lectures on Kant" /"Lessons sur Kant", I (14.3.1978), II (21.3.1978), III (28.3.1978) und IV (4.4.1978), alle in: http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html (18.08.2015)
LS:	*Logik des Sinns*. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
NP:	*Nietzsche und die Philosophie*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Syndikat 1985.
PZ:	*Proust und die Zeichen*. Aus dem Französischen von Henriette Beese. Berlin: Merve Verlag 1993.
TP:	*Tausend Plateaus*. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag 1992. [zusammen mir Félix Guattari]
U:	*Unterhandlungen. 1972-1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
WG:	*What is Grounding? From transscripted notes by Pierre Lefebvre*. Translated, introducted, and annotaded by Arjen Kleinherenbrink. Edited by Tony Yanick, Jason Adams & Mohammad Salemy. Grand Rapids, MI: &&& Publishing 2015. [ebook]
WP:	*Was ist Philosophie?* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. [zusammen mit Félix Guattari]
ZB:	*Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Andere mit Siglen versehene Werke:

GA:	Heidegger, Martin: *Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1975ff.
KdU:	Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (=Werkausgabe in 12 Bänden, Bd. X).
KrV:	Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. 2 Bde. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (=Werkausgabe in 12 Bänden, Bde. III u. IV).

KSA: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. 15 Bde. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München u.a.: dtv/de Gruyter, 1980.

2. Andere verwendete Literatur:

Agamben, Giorgio:

- *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*. Aus dem Italienischen von Maria Zinfert und Andreas Hiepko. Berlin: Merve Verlag 1998.

- „Die absolute Immanenz", in: ders.: *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*. Aus dem Italienischen von Maria Zinfert und Andreas Hiepko. Berlin: Merve Verlag 1998. S. 77-127.

- *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. 2. Aufl. Aus dem Italienischen von Sabine Schulz. Zürich/Berlin: diaphanes 2006.

- „Noten zur Geste", in: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. 2. Aufl. Aus dem Italienischen von Sabine Schulz. Zürich/Berlin: diaphanes 2006. S. 47-56.

Angelucci, Daniela: „Deleuze and the Concepts of Cinema", in: *Deleuze Studies* 8 (3), 2014.

Aristoteles:

- *Aristoteles' Physik. Vorlesung über Natur*. 2 Bde. Übers., mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hrsg. von Hans Günter Zekl. Griechisch/Deutsch. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1987f. (=Philosophische Bibliothek Bde. 380f.).

- *Peri hermeneias*. Übersetzt und erläutert von Hermann Weidemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994 (=Werke in deutscher Übersetzung hrsg. v. Hellmut Flashar, Bd. 1 Teil 2).

Badiou, Alain:

- *Deleuze. „Das Geschrei des Seins"*. Aus dem Französischen von Gernot Kamecke. Zürich/Berlin: diaphanes 2003.

- „Deleuze, Leser von Leibniz", in: Härle, Clemens-Carl (Hg.): *Karten zu „Tausend Plateaus"*. Berlin: Merve Verlag 1993. S. 133-161.

- „Zwei Briefe an Gilles Deleuze", in: Balke, Friedrich (Hg.); Vogl, Joseph (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. München: Wilhelm Fink Verlag 1996. S. 243-251.

Balke, Friedrich (Hg.); Rölli, Marc (Hg.): *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*. Bielefeld: Transcript Verlag 2011.

Balke, Friedrich (Hg.); Vogl, Joseph (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München: Wilhelm Fink Verlag 1996.

Baross, Zsuzsa: „A Fourth Repetition“, in: Boundas, Constantin V. (Hg.): *Deleuze and Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2006. S. 98-117.

Baugh, Bruce: „Deleuze and Empiricism“, in: *Journal of the British Society for Phenomenology* 24 (Jänner 1993). S. 17-21.

Bazin, André:

- *Orson Welles*. Mit einem Vorwort von François Truffaut. Aus dem Französischen von Robert Fischer. Wetzlar: Verlag Büchse der Pandora 1980.

- *Was ist Film?* Hrsg. von Robert Fischer. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut. Berlin: Alexander Verlag 2004.

Beckett, Samuel:

- „Film“, in: ders.: *Werke I. Dramatische Werke. Hörspiele, Pantomime, Film, Fernsehspiel*. Aus dem Englischen von Erika und Elmar Tophoven. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (=werkausgabe edition suhrkamp in zehn Bänden, 2. Bd.). S. 349-365.

- *Werke I. Dramatische Werke. Hörspiele, Pantomime, Film, Fernsehspiel*. In Zusammenarbeit mit Samuel Beckett hrsg. v. Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (=werkausgabe edition suhrkamp in zehn Bänden, 2. Bd.).

Bellour, Raymond:

- „Das Bild des Denkens: Kunst oder Philosophie, oder darüber hinaus?“, in: Gente, Peter (Hg.); Weibel, Peter (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Aus dem Französischen von Ronald Voillié. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 13-25.

- „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, in: Fahle, Oliver (Hg.); Engell, Lorenz (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. 3. korrigierte Auflage. Übersetzt von Alex Rühle. Weimar: Verlag Bauhaus-Universität / Presse de la Sorbonne Nouvelle 1999. S. 41-60.

Bergen, Véronique: “The Precariousness of Being and Thought in the Philosophies of Gilles Deleuze and Alain Badiou”, in: Boundas, Constantin V. (Hg.): *Deleuze and Philosophy*. Translated by Constantin Boundas and Sarah Lamble. Edinburgh: Edinburgh University Press 2006. S. 62-73.

Bergson, Henri:

- „Das Mögliche und das Wirkliche“, in: ders.: *Denken und schöpferisches Werden*. *Aufsätze und Vorträge*. Aus dem Italienischen übersetzt von Leonore Kottje, mit einer Einführung hrsg. von Friedrich Kottje. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993 (=eva-Taschenbuch Bd. 50). S. 110-125.

- *Denken und schöpferisches Werden*. *Aufsätze und Vorträge*. Aus dem Italienischen übersetzt von Leonore Kottje, mit einer Einführung hrsg. von Friedrich Kottje. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993 (=eva-Taschenbuch Bd. 50).

- *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und*

Geist. Mit einer Einleitung von Erik Oger. Übersetzt von Julius Frankenberger. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1991 (=Philosophische Bibliothek Bd. 441).

- *Schöpferische Evolution*. Neu aus dem Französischen übersetzt von Margarethe Drewsen. Mit einer Einleitung von Rémi Brague. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2013 (=Philosophische Bibliothek Bd. 639).

- *Zeit und Freiheit*. Mit einem Nachwort „Anmerkungen zu Henri Bergson" von Konstantinos P. Romanòs. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1994.

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

Böhler, Arno:

- *Singularitäten. Vom zu-reichenden Grund der Zeit. Vorspiel einer Philosophie der Freundschaft.* Wien: Passagen Verlag 2005.

- „Staging Philosophy: Toward a Performance of Immanent Expression", in: Cull, Laura (Hg.); Lagaay, Alice (Hg.): *Encounters in Performance Philosophy*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2014. S. 171-196.

- „TheatReales Raumdenken", in: Erne, Thomas (Hg.): *Die Religion der Raumes und die Räumlichkeit der Religion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010. S. 35-51.

Bordwell, David:

- *Film History. An Introduction*. Third Edition. Boston u. a.: McGraw Hill 2010. [zusammen mit Kristin Thompson]

- *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass. u. a.: Harvard University Press 1997.

Boundas, Constantin V. (Hg.): *Deleuze and Philosophy*. Translated by Constantin Boundas and Sarah Lamble. Edinburgh: Edinburgh University Press 2006.

Brody, Richard: „Goodbye to Language", in: *The New Yorker*, 15. Jänner 2015 (in: http://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/goodbye-language-2 (02.02.2016))

Busch, Kathrin (Hg.); Därmann, Iris (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011.

Carel, Havi (Hg.); Tuck, Greg (Hg.): *New Takes in Film-Philosophy*. Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2011.

Chabrol, Claude; Rohmer, Eric: *Hitchcock*. Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2013.

Cull, Laura (Hg.); Lagaay, Alice (Hg.): *Encounters in Performance Philosophy*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2014.

Derrida, Jacques:

- *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1976.

- „Signatur Ereignis Kontext", in: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Übersetzt von Donald Watts Tuckwiller. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1976. S. 124-155.

Descartes, René:

- *Discours de la Méthode / Bericht über die Methode*. Französisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Holger Ostwald. Stuttgart: Reclam 2009.

- *Meditationes de Prima Philosophia / Meditationen über die Erste Philosophie*. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Gerhart Schmidt. Stuttgart: Reclam 2008.

Deutelbaum, Marshall (Hg.); Poague, Leland (Hg): *A Hitchcock Reader*. Ames, IO: Iowa State University Press 1986.

Elsaesser, Thomas (Hg.); Hagener, Malte (Hg.): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2007.

Eisenstein, Sergej: *Vom Theater zum Film*. Mit Photos, Schriften und Dokumenten. Berechtigte Übersetzung nach der amerikanischen Ausgabe ‚Film Form', ‚The Film Sense' [New York 1957] von Marlis Pörtner. Zürich: Verlag Die Arche 1960.

Fahle, Oliver:

- „Deleuze und die Geschichte des Films", in: ders. (Hg.); Engell, Lorenz (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. 3. korrigierte Auflage. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität / Presses de la Sorbonne Nouvelle 1999. S. 114-126.

- „Der Film der Zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze", in: Balke, Friedrich (Hg.); Rölli, Marc (Hg.): *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*. Bielefeld: Transcript Verlag 2011. S. 113-129.

Fahle, Oliver (Hg.); Engell, Lorenz (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. 3. korrigierte Auflage. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität / Presses de la Sorbonne Nouvelle 1999.

Faulkner, Keith W.: *Deleuze and the Three Syntheses of Time*. New York: Peter Lang 2005.

Fihman, Guy: „Bergson, Deleuze und das Kino", in: Fahle, Oliver (Hg.); Engell, Lorenz (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. 3. korrigierte Auflage. Übersetzt von Heiko Pollmeier. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität / Presses de la Sorbonne Nouvelle 1999. S. 74-98.

Foucault, Michel:

- *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

- *Von der Subversion des Wissens*. Herausgegeben und aus dem Französischen und Italienischen übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1978.

François, Alain; Thomas, Yvan: „Die kritische Dimension von Gilles Deleuze. Für eine Pädagogik der Perzeption", in: Fahle, Oliver (Hg.); Engell, Lorenz (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. 3. korrigierte Auflage. Übersetzt von Heiko Pollmeier.

Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität / Presses de la Sorbonne Nouvelle 1999. S. 219-235.

Genosko, Gary (Hg.): *Deleuze and Guattari. Critical Assessments of Leading Philosophers*. Bd. 1. London/New York: Routledge 2001.

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

Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*. Aus dem Französischen von Michael Heitz und Sabine Schulz. Zürich/Berlin: diaphanes 2008.

Härle, Clemens-Carl (Hg.): *Karten zu „Tausend Plateaus"*. Berlin: Merve Verlag 1993.

Hedgecoe, John: *Hedgecoes Fotohandbuch*. 7. Aufl. Deutsch von Rudolf Hermstein. Bern: Hallwag Verlag 1987.

Höffe, Otfried: *Kants Kritik der reinen Vernunft. Die Grundlegung der modernen Philosophie*. 4. Aufl. München: C. H. Beck 2004.

Hume, David: *Ein Traktat über die menschliche Natur*. 1. Bd. Herausgegeben v. R. Brandt. Übersetzt v. Th. Lipps. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1989 (=Philosophische Bibliothek Bd. 646a).

Kant, Immanuel:

- *Schriften zur Logik und Metaphysik I*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (=Werkausgabe in 12 Bänden, Bd. V).

- „Was heisst: Sich im Denken orientieren?", in: ders.: *Schriften zur Logik und Metaphysik I*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (=Werkausgabe in 12 Bänden, Bd. V). S. 267-283.

Karasek, Hellmuth: „Lokomotive der Gefühle", in: *Der Spiegel*, 26. Dezember 1994. S. 152-159.

Kerslake, Christian: *Immanence and the vertigo of philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.

Klossowski, Pierre: *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus*. Mit einem Supplement und einem Nachwort von Gerd Bergfleth. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Vouillé. München: Matthes & Seitz 1986 (=Batterien 29).

Lommel, Michael: *Im Wartesaal der Möglichkeiten. Lebensvarianten in der Postmoderne*. Köln: Herbert von Halem Verlag 2011.

Martin, Jean-Clet: „Zur Dramatisierung von Bildern", in: Gente, Peter (Hg.); Weibel, Peter (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Aus dem Französischen von Ronald Voillié. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 54-66.

Meier, Julia: *Die Tiefe der Oberfläche. David Lynch – Gilles Deleuze – Francis Bacon*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013.

Merleau-Ponty, Maurice:

- „Das Kino und die neue Psychologie“, in: ders.: *Sinn und Nicht-Sinn*. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. München: Wilhelm Fink Verlag 2000. S. 65-82.

- *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter 1966.

- *Sinn und Nicht-Sinn*. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.

Mullarkey, John:

- „Film Can’t Philosophise (and Neither Can Philosophy): Introduction to a Non Philosophy of Cinema”, in: Carel, Havi (Hg.); Tuck, Greg (Hg.): *New Takes in Film-Philosophy*. Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2011. S. 86-100

- *Philosophy of the Moving Image. Refractions of Reality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009.

Ott, Michaela: „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze”, in: Gente, Peter (Hg.); Weibel, Peter (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 106-120.

Pearson, Keith Ansell: „Thinking Immanence. On the event of Deleuze’s Bergsonism”, in: Genosko, Gary (Hg.): *Deleuze and Guattari. Critical Assessments of Leading Philosophers*. Bd. 1. London/New York: Routledge 2001. S. 412-441.

Raessens, Joost: „Deleuze und die kinematographische Modernität“, in: Fahle, Oliver (Hg.); Engell, Lorenz (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. 3. korrigierte Auflage. Übersetzt von Heiko Pollmeier. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität / Presses de la Sorbonne Nouvelle 1999. S. 276-283.

Rancière, Jacques:

- *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Herausgegeben von Maria Muhle. Berlin: b_books 2006.

- *Die Filmfabel*. Aus dem Französischen von Stephan Greene und Teodora Tabački. Berlin: b_books 2014.

Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 13 Bde. CD-ROM. Basel: Schwabe 2007.

Rizov, Vadim: “Goodbye to 3-D-Rules”, in: http://filmmakermagazine.com/87878-goodbye-to-3-d-rules/#.VLgaMjo5DIV (02.02.2016).

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

Rölli, Marc:

- „Begriffe für das Ereignis: Aktualität und Virtualität. Oder wie der radikale Empirist

Gilles Deleuze Heidegger verabschiedet“, in: ders. (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Wilhelm Fink Verlag 2004. S. 337-361.

- „Henri Bergson“, in: Busch, Kathrin (Hg.); Därmann, Iris (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011.

- „Gilles Deleuze – Philosoph der Immanenz“, in: Balke, Friedrich (Hg.); Rölli, Marc (Hg.): *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*. Bielefeld: Transcript Verlag 2011. S. 29-70.

- *Gilles Deleuze. Philosophie des transzendentalen Empirismus*. Zweite, veränderte Auflage. Wien/Berlin: Verlag Turia + Kant 2012.

Rosenbaum, Jonathan: “En moviemento: A Reconstructed Diary of Cinematic Highpoints”, in: http://www.jonathanrosenbaum.net/2014/07/41243/ (02.02.2016).

Rothman, William; Keane, Marian: *Reading Cavell’s The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*. Detroit, Mich.: Wayne University Press 2000.

Ruf, Simon: *Fluchtlinien der Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Schaub, Mirjam:

- „Die Unerfahrbarkeit der Gegenwart. Zur Kritik am modalen Zeitbegriff bei Hegel, Heidegger und Deleuze“, in: *Dialektik* 2001 (2). S. 151-161.

- *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

- *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

Schieble, Susanne: *Bildlose Bildlichkeit – Deleuzianische Lektüren*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2010.

Sinnerbrink, Robert: *New philosophies of film: thinking images*. London/New York: Continuum 2011.

Smullyan, Raymond M.: *Gödel’s Incompleteness Theorems*. New York / Oxford: Oxford University Press 1992.

Sokal, Alan D.; Bricmont, Jean: „Gilles Deleuze und Félix Guattari“, in: Sokal/Bricmont: *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen*. Übersetzt von Johannes Schwab und Dietmar Zimmer. München: C. H. Beck 1999. S. 177-193.

Stam, Robert; Pearson, Roberta: „Hitchcock’s *Rear Window*: Reflexivity and the Critique of Voyeurism“, in: Deutelbaum, Marshall (Hg.); Poague, Leland (Hg): *A Hitchcock Reader*. Ames, IO: Iowa State University Press 1986. S. 199-211.

Trede, J. H.: „Einbildung, Einbildungskraft“, in: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. CD-ROM. Basel: Schwabe 2007.

Truffaut, François (in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 3. Auflage. Herausgegeben von Robert Fischer. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. München: Wilhelm Heyne Verlag 2003.

Vandenbunder, André: „Die Begegnung Deleuze und Peirce“, in: Fahle, Oliver (Hg.); Engell, Lorenz (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. 3. korrigierte Auflage. Übersetzt von Andrea Kern. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität / Presses de la Sorbonne Nouvelle 1999. S. 99-112.

Volland, Kerstin: *Zeitspieler: Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH 2009.

Zauser, Daniel: *Der Begriff des Virtuellen bei Gilles Deleuze*. Diplomarbeit. Wien: 2003.

Zechner, Ingo: *Deleuze. Der Gesang des Werdens*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

Žižek, Slavoj: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. 2. Aufl. Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.

Abstract

Die Arbeit beschäftigt sich mit einem zentralen Motiv im Denken von Gilles Deleuze, seiner Kritik am so genannten „Bild des Denkens“. Diesem Bild gemäß – das hier am Beispiel von Deleuzes Kant-Rezeption herausgearbeitet wird – versucht die Philosophie Deleuze zufolge immer schon traditionellen Modellen der Ähnlichkeit und der Rekognition zu entsprechen, wenn sie glaubt, voraussetzungslos zu operieren. Deswegen setzt Deleuze dem klassischen Bild des Denkens das von außen angestoßene Denken, den Schock entgegen. Es ist das Kino, das den paradigmatischen Fall eines solchen Schocks darstellt und zum Denken nötigt.
Dadurch räumt meine Arbeit den beiden Kinobüchern – dem *Bewegungs-Bild* und dem *Zeit-Bild* – im Werk von Deleuze eine Sonderstellung ein, indem der Wandel der Deleuzeschen Bildauffassung nachgezeichnet wird. Wo zunächst das Ideal eines „bildlosen Denkens“ im Vordergrund zu stehen scheint, kommt später ein neues Bild des Denkens als Immanenzebene ins Spiel, welche unendliche Bewegungen für sich beansprucht.
Die zentrale These dieser Arbeit lautet, dass der Grund für die Umwertung des Bildbegriffs bei Deleuze deswegen in seinen Schriften über das Kino zu suchen ist, weil es dort zu einer Temporalisierung und Vervielfältigung der Bilder kommt, die so erst Klarheit über Deleuzes eigenes Philosophieverständnis bringen. Anstelle eines bloß filmästhetischen Zugangs stellt diese Arbeit den Versuch dar, eine immanente Bildontologie im Spannungsfeld von Empirismus und Transzendentalphilosophie bei Deleuze zu entwickeln, die sich nur in enger Verschränkung mit bildtheoretischen und zeitphilosophischen Konfliktfeldern denken lässt.

Abstract (English Version)

A major motive in Gilles Deleuze’s thinking concerns his critique of a certain “image of thought”. According to this image – which this thesis elaborates by using the example of Kant – philosophy’s struggle in starting without presuppositions always correlates with models of resemblance and recognition. Therefore, Deleuze contrasts the classic image of thought with shocks from the outside – cinema being the paradigmatic case of such a shock.
This thesis refers to Deleuze’s cinema books – the *Movement-Image* and the *Time-Image* – as playing a special role regarding trajectories of the term “image” within his oeuvre. Whereas Deleuze tries to get rid of the image in his early writings, the image of thought later reappears as a plane of immanence with infinite movements.

My thesis is, that the reasons for such a reevaluation of the image-concept are located within Deleuze's cinema books, as images take on an essentially temporal character while establishing his own understanding of philosophy. Instead of a mere film-aesthetic approach, this paper is trying to develop – based on Deleuze's film-philosophy – an immanent ontology of images between empiricism and transcendentalism, which is closely entangled with philosophical questions of time, image and movement.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Philip Waldner
04. 04. 1989 in St. Veit a. d. Glan geboren

Eltern: Gilbert Waldner, Karin Waldner-Petutschnig

Schulausbildung

1994-1998 Besuch der Volksschule VS 5 in Klagenfurt

1998-2007 Besuch des Ingeborg Bachmann Gymnasiums in Klagenfurt, Matura mit ausgezeichnetem Erfolg (Notendurchschnitt: 1,0)

Studienverlauf an der Universität Wien

WS 2008 – SS 2012 Bachelorstudium Mathematik (abgebrochen)

WS 2008 – SS 2012 Bachelorstudium Philosophie (beendet)

Seit WS 2012 Masterstudium Philosophie

Unterbrechung der Schul- und Studienzeiten

November 2007 – Mai 2008: Grundwehrdienst

Sonstiges

2005 & 2006 Junior Bachmann Literaturwettbewerb (2. Platz)

2006 Cambridge First Certificate

Seit 2009 freier Mitarbeiter bei der „Kleinen Zeitung“ (Kulturredaktion Kärnten)

Weitere Qualifikationen

Fremdsprachenkenntnisse in Englisch, Italienisch und Latein

1996-2007 Besuch des Kärntner Landeskonservatoriums in Klagenfurt, Oberstufenprüfung im Fach Klavier, inkl. Musiktheorie I-III + Harmonielehre

Wissenschaftliche Tätigkeiten

Publikationen:

- Rezension zu: Cornelius Zehetner (Hg.) u.a.: *Transformationen der kritischen Anthropologie*. Wien: Löcker 2010. Erschienen im *Journal Phänomenologie*, 35/2011.
- Rezension zu: Jacques Rancière: *Béla Tarr. Die Zeit danach*. Aus dem Französischen von Julian Radlmaier. Berlin: August Verlag 2013. Erschienen im *Journal Phänomenologie*, 39/2013

Vorträge:

- „Von der Anrufung zum Akt – Judith Butler und die (un-)möglichen Grenzen einer Politik des Performativen". Gehalten im Rahmen der Vortragsreihe „Transformationen des Politischen" am Institut für Philosophie in Wien am 14.6.2013.
- „Klone des Kinos – Über Genre und Biopolitik in Mark Romaneks ‚Never Let Me Go'". Gehalten im Rahmen der Vortragsreihe „Wegmarken: filmtheorieliteratur" am Institut für Germanistik in Wien am 27.6.2013.
- „A philosopher's time travel between *science* and *fiction*". Gehalten im Rahmen der Tagung „The Dark Precursor. International Conference on Deleuze and Artistic Research" am Orpheus Instituut in Gent (Belgien) am 9.11.2015.