

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Die Kinematographierung der Philosophie durch Deleuze.
Wie die Film-Bücher eine deleuzianische Praxis der Virtualisierung von
Gedankensedimenten in seinen Schriften erhellen können und seine Methode
der Gegenverwirklichung zum Ausdruck bringen.

verfasst von / submitted by

Eva Maria Jägle B.A. MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2025 / Vienna 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student record sheet:

UA 792296

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Arno Böhler, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung ^{Kinematographierung}	1
1. Die Kinematographie der Philosophie durch Deleuze	3
1.1. Ein Kind machen, das monströs ist	6
1.2. Kinematographie	8
1.2.1. Das <i>Zeit-Bild</i> zeigt ein <i>Bild des Denkens</i> , das Deleuze' Früh- und Spätwerk verbindet	11
1.2.2. Kinematographie-Programm	12
1.2.3. Anti-Kinematographie ^{Ödipus}	14
1.2.4. Kinematographie ^{Schnitt} : Sicht der Kinobücher Gegeneinander-Laufen	17
1.3. Diskurs Umgebung: Kinematographische Einschreibung	18
1.3.1. Die Filmphilosophie als äußere Verbindung und repräsentationaler Diskurs	20
1.3.2. Deleuze' Filmphilosophie jenseits eines repräsentationalen Schemas	21
1.3.3. Den Diskurs kinematographiert finden	23
1.4. Kinematographisches Begriffs-Inventar 1: Schnitt-Technik. Die Kino-Bücher praktizieren eine Methode wie nach dem Ende der klassischen Systeme gedacht werden kann	25
1.4.1. Kinematographie ^{Ideengeschichte/Denken} Was die Philosophie vom Film lernt	26
1.4.2. Das Bild des Denkens auf das Kino bezogen. (ZB u DW aufeinander abgebildet)	28
1.4.3. Dramatisierung und Intensität: Differenz und Wiederholung kinematographisch gelesen	32
1.4.4. Begriffs-Inventar als Schnitt-Technik 2: Kinematographie: Gegenverwirklichung, Bild des Denkens, Immanenzebene	34
1.4.5. Rhizom-atographie	37
1.4.6. Skript: Deleuze' Bücher werden kinematographiert	38
1.4.7. Methodische Überlegungen: Schnitttechnik oder Montagestrategien oder Methode des Ver-(Viel)mungsverfahrens oder Differenzgestaltung	40
1.4.8. Kinematographische Begriffs-Montage: BEGRIFF, MODULATION, IMMANENZEBENE, EREIGNIS (im Umfeld von WiPh, ZB, LS)	43
1.4.9. Immanenzebene und Was ist Philosophie. Kinematographische Begriffs-Montage als Schnitt-Technik: Schnitt, Montage (ZB und WiPh)	44
1.5. Begriffe anwenden und verschränken: Gegenverwirklichen: Kristallbild vs. asymmetrische Synthese	45
1.5.1. Diagrammatische Kinematographie	48
1.5.2. Begriffs-Inventar: Kinematographie-Umgebung: Sinn-Paradoxa	50
1.5.3. Theater-Kinematographie	52
1.5.4. Kinematographische Begriffs-Komponenten: Kafka als deleuzianische Begriffsperson	53
1.6. Bergson ^{Kinematographie} - die inverse Kinematographie	54
1.6.1. BB und ZB: Die Bergson ^{Kinematographie} erhält ihre Modulation	58
1.7. Platon ^{Kinematographie} : Die Umkehrung des Platonismus. Transliteration	61
1.8. Übersicht der folgenden Kapitel	
NIETZSCHE ^{Kinematographie}	
2. Der Horizont einer Fabel vereint die deleuzianische Nietzsche-Lektüre	67
2.1. Die Macht des Falschen als das nietzscheanische Zeit-Bild	71
2.2. Der Fortgang der Wahrheit: sie führt einen Spalt ein zwischen BB und ZB	75

2.2.1.	“Fortschritt der Idee: sie wird feiner, verfänglicher, unfaßlicher - sie wird Weib, sie wird christlich...” (GD, KSA 6, 80f.).	76
2.2.2.	Der deleuzianisch-nietzscheanische Primat des Stils	78
2.2.3.	Sprache, Lüge. Stil, Denken des Außen - die Schreibweise betreffend - der Aphorismus	81
2.2.4.	Das Denken des Außen als Außen des Zeit-Bilds	82
2.2.5.	Metapher und Performativität: die 2. Umkehrung (Umkehrung ohne Anfang)	84
2.3.	Der transzendente Empirismus als Umkehrung des Kantianismus	85
2.3.1.	Kant oder die neue Kritik der Vernunft, die Idee ist königsbergisch geworden	86
2.3.2.	Kants Umkehrung zur Kraft	87
2.3.3.	Das Bild des Denkens als Ableitung aus Kant-Nietzsche und der Wille zur Macht	88
2.3.4.	Das Neue Denken: Notiz zu Nietzsche-Deleuze im Kino	89
2.4.	Der Wille zur Macht als zeit-bildliches Paradigma	92
2.4.1.	Der kinematographische Nietzsche: Wo geschieht die Umkehrung, der deleuzianisch-nietzscheanische Wille zur Macht im Sinne der Macht des Falschen	94
2.4.2.	Unbewusstes, Sprache, Zeichen, Kryptologie. Wahrheit als ursprüngliche Produktivität	97
2.5.	Umkehrung des Platonismus und Macht des Falschen: <i>Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde</i>	99
2.5.1.	Das Ausdrucks-geschehen als Theaterinszenierung und Kinematographierung	101
2.6.	Geographie und Geophilosophie	102
2.6.1.	Die Philosophie-Geschichte als Theater	104
2.6.2.	Die Ewige Wiederkehr als ZB	107
2.6.3.	Die Ewige Wiederkehr als Wiederkehr der Philosophie-Geschichte in virtueller Form, in kinematographischer Manier	110
	[INCIPIT ZARATHUSTRA] Zusammenfassung	111

HEGEL Kinematographie

3.	Die Kinematographierung der Philosophie in Hegel durch Deleuze	116
3.1.	Hegel und die Kinematographierung	119
3.1.1.	Die Kinematographische Denkweise erweitert durch das Spekulative von Hegel	121
3.2.	„Bewegungs-Bild“ und „Zeit-Bild“ als Kinematographische Denkweisen	121
3.3.	Der subjektive Zweck und das Ende des Bewegungs-Bildes	124
3.3.1.	Der hervortretende Schnitt und die Suche nach dem Virtuellen	126
3.3.2.	Der kleinste Kreislauf als Kinematographierung oder Argumentationslogik auf Hegel angewandt	127
3.4.	Das Mittel als Mittel-Konstellation zum virtuellen Bild	128
3.5.	Der ausgeführte Zweck oder das Kristallbild: der Schnitt kommt hervor	129
3.5.1.	Das Ereignishafte	131
3.6.	Einschreibung deleuzianischer Begriffe in eine Stelle der <i>Phänomenologie der Geistes</i>	133
3.6.1.	Der Übergang in die Idee als ZB - Hegel mit Deleuze angereichert/ kinematographiert	135
3.7.	Die Idee und ihre Komponenten	136
3.7.1.	Die Idee und die Umkehrung des Platonismus - das neue Bild des Denkens	138
3.7.2.	Die Kinematographierung in hegelscher Manier als In-sich-Sein der Wandlung	140
3.8.	...Das Leben	141
3.8.1.	Das lebendige Individuum	142
3.8.2.	Aufheben als Beschreibung, die ihren Gegenstand ersetzt	143

3.9.	Differenz oder Vermittlung - im Unterschied darüber hinaus	145
------	--	-----

KANT^{Kinematographie}

4.	Die deleuzesche Synthese von Kant verzeitlicht die Idee. Vermögens-theoretisches Aushaken zum Zeit-Bild.	150
4.1.	Das Programm in der Kant-Maschine (siehe Abbildung), eingetragen als Schnitt-Protokoll	151
4.1.1.	Kant als Wendepunkt vom BB zum ZB	153
4.1.2.	Den Schematismus in ein bilderloses Bild verwandeln	154
4.1.3.	Kant kinematographiert	156
4.2.	Die drei Inversionen: Zeit, Vermögen, Idee	157
4.2.1.	COGITO - Die Zeit-Synthesen im Kant-Film	157
4.2.1.1.	Konsequenz: Gespaltenes Ich	158
4.2.1.1.1.	Die Synthese und der erste kantische Zeit-Bild-Film	160
4.2.1.2.	ZEIT	162
4.2.1.2.1.	Die Zeit im Zeit-Bild und der Übergang vom BB zum ZB als falscher Anschluss	164
4.2.1.2.2.	In den unmöglichen Anschluss stürzen	167
4.2.1.2.3.	Erste Synthese und FILM SYNTHESE - Zusammenschneiden der Zeittheorie aus DW und ZB	168
4.2.1.2.3.	Die zweite Synthese als Verbindung zum ZB	171
4.2.1.2.4.	Der Film als Zeit-Bild und sein Bezug zu den Synthesen der Zeit aus DW	172
4.2.1.2.5.	Dritte Synthese. Das Zugrundegehen oder die Überschreitung: Chrono-matographierung	174
4.2.2.	Vermögen und Vollzugstheorie. 2. Umkehrung Kants. 2. Schnitt	176
4.2.2.1.	Parallelmontagen aus dem 3. Kap. DW und der kantischen Kritiken	178
4.2.2.2.	Vom Montagetheoretiker zum Ereignis-Bild Szenograph	183
4.2.2.3.	Das Erhabene als disharmonischer Gebrauch der Vermögen	185
4.2.3.	Die Idee oder der dritte deleuzianisch-kantische Schnitt	188
4.2.3.1.	Ideen als Dramatisierungen von Virtuellem und Aktuellem	192
4.2.3.2.	Die Idee im Film als Kristallbild	
	DAS ENDE IST DER ANFANG IST DAS ENDE	196

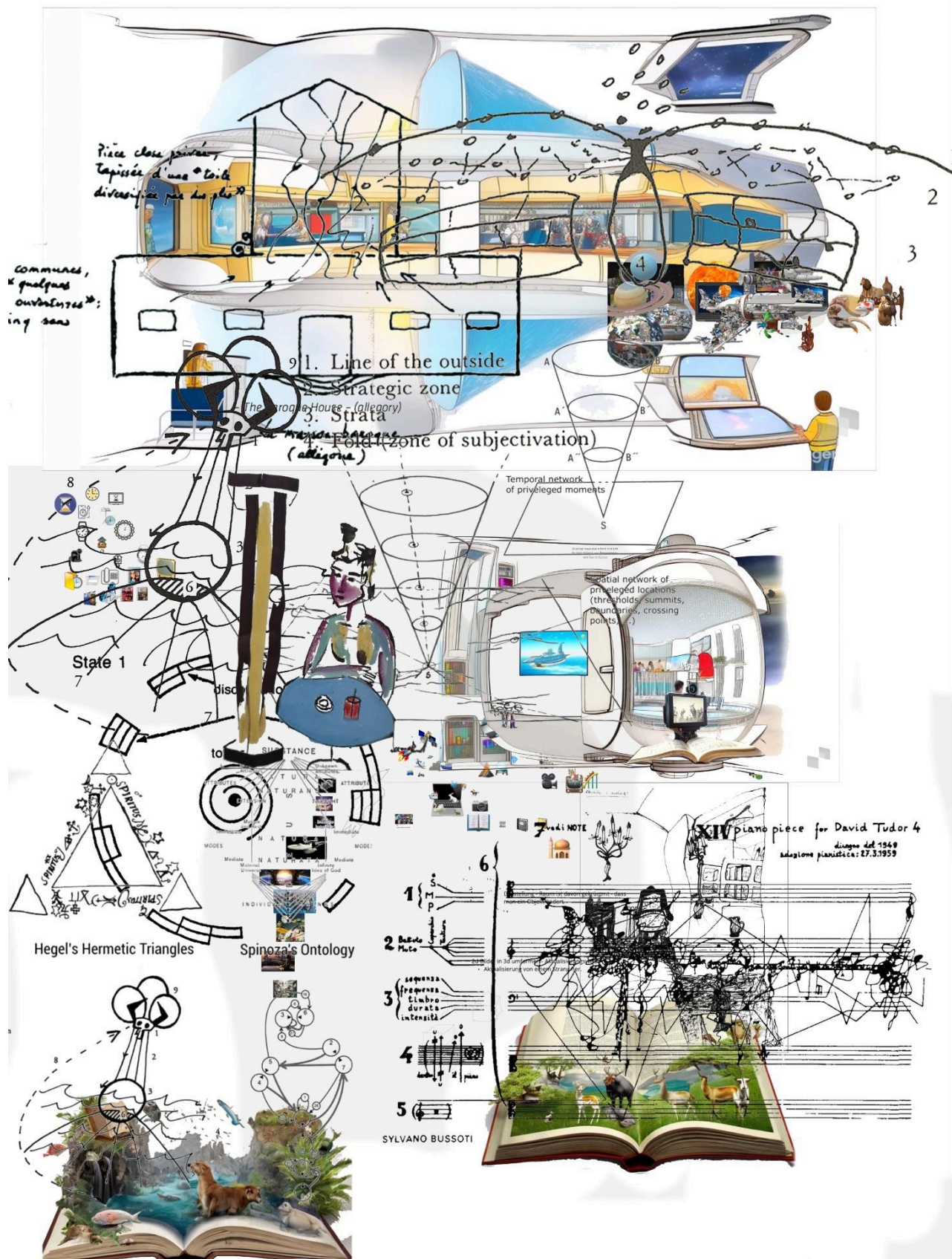
FOUCAULT^{Kinematographie}

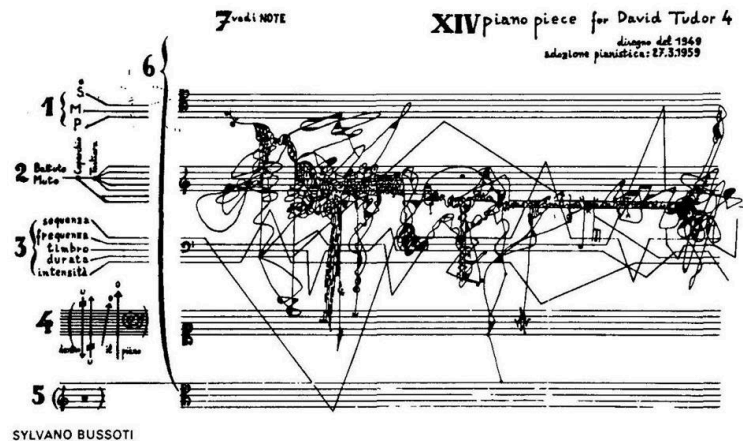
5.	Das foucaultsche Diagramm nach Deleuze: Foucault ^{Kinematographie}	202
5.1.	Die foucaultsche Schnitttechnik als passive Synthese und Denkakt	204
5.1.1.	Umlesen, Regieanweisungen als angewandte Begriffskunst oder <i>Theatrum Philosophicum</i>	206
5.1.2.	Umgekehrter Foucault auf Deleuze zurückgebogen: Kinematographie als Kartographie und Schnittprogramm	208
5.1.3.	Kinematographie: Begriff in Milieu stehend, Diskontinuität als Schnittweise	209
5.2.	Schnitttechnik genauer betrachtet: eine Spur-Überlagerung in Foucault mit dem Zeit-Bild	210
5.2.1.	Umgeben mit Welt	211
5.2.2.	Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen) ist in Schichten angeordnet, die ein audiovisuelles Archiv formieren	213
5.2.3.	Die Mittel des Films die Disjunktion zwischen Sehen und Sagen auszudrücken	215
5.2.4.	Das Diagramm als kinematographisches Operations-Moment	217
5.2.5.	Das Diagramm als Zeit-Bild: <i>Der archäologische Schnitt oder das Lesen des Bildes</i>	219

5.2.5.1. Las Meninas - als Diagramm Beispiel	221
5.2.6. Das Vermögen gelangt an seine Grenze und arbeitet im eigenen Sinne	223
5.2.6.1. Die dritte Instanz, die aus dem Intervall-Einschnitt erwächst	224
5.3. Hinter dem Vorhang gibt es nichts zu sehen und das historische Apriori - methodischer Untertitel	226
5.3.1. Das Denken als Schock	227
5.3.2. Das Außen führt zum ZB - oder wofür Foucault ^{Kinematographie's} Außen benötigt wird	228
5.3.2.1. Rückwirkungen aus dem Kino für die Philosophie: Das Nicht-Geschichtete Denken des Außen (Macht)	229
5.3.3. Die Faltungen oder das Innen des Denkens (Subjektivierung)	231
5.4. Durch das foucaultsche Diagramm fahren mit einer deleuzianischen Kamera	234

LEIBNIZ^{Kinematographie}

6. Leibniz^{Kinematographie}. Die kinematographische Faltung	238
6.1. Übersichts-Zeichnung: Was Deleuze an Leibniz ändert und was das für sein eigenes Denken bedeutet aufteilen können: Die Operation der Falte	239
6.2. Philosophien benutzen, Synthesis - Rezeption, Leinwand: <i>WEITAUFNAHME</i>	242
6.2.1. Die Falte als Operation der Kinematographierung und Differenz-Figur	244
6.3. Singularitäten: Hintergrund/Milieu: Momentaufnahme	245
6.3.1. Die Präformation auf die Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen auftragen	247
6.4. Die Notwendigkeit der anderen Etage: <i>Einstellung der Totalen</i>	248
6.4.1. Das Ereignis: <i>Großaufnahme</i> auf das einzelne Bild	249
6.5. Falten-Effekte: Besondere Differenz-Figur auf viele Weisen ausgedrückt: Die Welt als Textur des Innen lesen	250
6.5.1. Ereignis - Faltung durch den Umweg der Mathematik	251
6.5.2. Der Gesichtspunkt. Zureichender Grund und Prinzip der Ununterscheidbarkeit. Übergang zum Zeit-Bild	253
6.6. Das Kristallbild und die Fensterlosigkeit - <i>Nahaufnahme</i>	254
6.7. Dunkles und Klares. Die serielle Genese der unbewussten Perzeptionen. <i>TOTALE</i>	256
6.7.1. Die Einschlüsse: Serialisierung der Prinzipien: der zureichende Grund wird differentialisiert. Der Exzess oder das entgehende des Ereignisses serialisieren. <i>ZOOMBEWEGUNG</i>	259
6.7.2. Das Besondere oder die Serien-Komponente der Kinemato-Graphierung	261
6.8. Schreibweise - Warum die Beschreibung direkt im ZB zu finden ist. Die Serien führen zu einem anderen Stil	262
6.8.1. Zusammenbringen der <i>Totalen</i> und der <i>Großaufnahmen</i> . Der Übergang von einer Singularität in eine Andere [Das Klar-Verworrene - die Theorie aus verworrenen Mikro-Perzeptionen hervorgehen sehen: die Differential-Verhältnisse der anderen Kapitel zu einer bewussten Perzeption verbinden]	263 264
7. SCHLUSS SZENE: AB-BLENDEN	269
Literaturverzeichnis	272
Dank	293
Abstract deutsch und englisch	295





TP, 11

Ins Filmische übersetzt, lässt sich das Deleuzesche Verfahren als eines charakterisieren, das in Sequenzeinstellungen mit Schärfen- und Raumtiefe nach Art Orson Welles denkerische Positionen auf verschiedenen Bildebenen gegeneinander laufen lässt, bevor sie sich in verschiedenen Filmanschlüssen erneut singulär diversifizieren.
(Ott 2007, 113)

Es ist notwendig, daß sie [die Gegenwart] vergeht, damit die Ankunft einer neuen Gegenwart sich ereignen kann, und es ist gleichermaßen notwendig, daß sie im selben Augenblick vergeht, in dem sie gegenwärtig ist, im selben Augenblick, in dem sie dies ist. Folglich ist es notwendig,

daß das Bild gegenwärtig und vergangen ist,
noch gegenwärtig und schon vergangen,
beides zur gleichen Zeit.
(ZB, 108f.)

Ich stellte mir vor, einen Autor von hinten zu
nehmen und ihm ein Kind zu machen,
das seines, aber trotzdem monströs wäre.
(U, 15)

1. Die Kinematographierung der Philosophie durch Deleuze

Philosophische Schriften bauen auf anderen auf, kritisieren, benutzen, dekonstruieren, fassen zusammen, umgeben sich, stellen Beziehungen her, verhalten sich.

Ob über jemanden oder eine Theorie hinausgegangen wird (Postkantianismus), ob das Vorige auf den Kopf gestellt (Marx), ob in einer Nähe geschrieben wird, als Freund:in (Foucault-Deleuze), ob die Welt der möglichen Erfahrung und dessen, worüber man urteilen kann, neu eingeteilt wird (Kant), ob die Philosophiegeschichte lediglich Fußnoten zu Platon darstellt (Whitehead). Ob man, wie Heidegger, zu den Vorsokratikern zurückgehen und die Metaphysik überwinden sollte, ob man eine Umkehrung der bestehenden Werte betreibt (Nietzsche) oder die Philosophie sich als ewiger Kommentar versteht (Adorno). Ob man sich in einer Tradition sieht und dort erweitern muss (Habermas) oder ob man blinde Flecken sehen kann (Schopenhauer). Ob man zu Ursprünglichem zurückkehren sollte (Husserl) oder die Haltung eines kreativen Missverständnisses ermittelt (Levinas). Die Beschäftigung mit der Philosophiegeschichte erscheint oft als radikaler Bruch (Sartre), Reinterpretation (Irigaray), Sichtbarmachen des Verdrängten (Federici) oder sich Beziehen auf das Schreiben selbst (Cixous). Aber von wem man inspiriert ist, wer gelesen wurde, auf wen sich bezogen wurde, welche Schulen gegeneinander stehen, ist nicht immer einsichtig.

Die *Kinematographie* im Sinne von Gilles Deleuze nimmt in dieser Geschichte eine besondere Stellung ein, da sie diese Ge-schichtet-heit nochmal an sich betrachtet und Aussagen über die Beschaffenheit der Schichten treffen möchte. In den Schichten einer Theorie lesen zu können, bedingt das Bild des Denkens. Die besondere Weise, wie Deleuze dieses Feld benutzt hat, hängt mit seiner Einverleibung/Inanspruchnahme/Ansicht anderer Philosophien zusammen. Er kritisiert nicht, sondern benutzt und stellt Philosophie-Figuren auf. Man könnte ein großes Netz formen, wie die einzelnen Philosophien sich beeinflusst haben und wer von wem etwas aufnimmt. Deleuze denkt dieses Netz als *Immanenzplan* oder gefaltete Ebene, wobei jede ihr eigenes *Diagramm* besitzt. Diese Aufeinander-Bezugnahme im Hintergrund geht es auch darum, wie das Bild aussieht, dass man sich von der jeweiligen Position anfertigt, auf die man sich bezieht: Wie wird das Kritisierte eingefangen, welchen Stellenwert erhält es, wie wird es im eigenen Sinne gezeichnet als Bild des Denkens? Welchen Raum, welche spezifische Eingefasstheit oder welches Aussehen gibt man dem, wovon man sich abgrenzen möchte oder in dessen Namen man sprechen will? Schreiben bedeutet immer, sich auf einen Hintergrund zu beziehen – sei es durch Abgrenzung, Anschluss, Inspiration, Gegenbewegung oder das Bauen auf früheren Ideen, wie auf den

Schultern von Riesen. Es gibt stets eine Vor-geordnetheit, eine Bezugnahme, eine Übernahme und Transformation einer Idee.

Kant nimmt hier eine Sonderstellung ein, da er das Programm des Transzendentalen einführt, das versucht, die Beweise in einer sich auf Erfahrung berufenden Welt der Vernunft zu gründen. Deleuze geht es im Schreiben darum, wie sie als Filme aussehen, die einzelnen Szenen eines Kant beispielsweise. Es wird ihnen eine Bühne gegeben, um zu sehen, was in ihnen verborgen liegt. Dabei entsteht ein in sich bewegliches Diagramm, das in seinen Ebenen und Relationen aufzeigt, wie eine kinematographische Darstellung funktioniert, wie beispielsweise ein Platon rückwärts läuft.

Die zentrale, im Hintergrund liegende und unausgesprochene Frage der Kinematographie lautet, wie die verschiedenen Denker:innen durch Deleuze' Kameralinse als Filme aussehen. Und darin, wie die Filmbücher für den Prozess der Aneignung der Gedanken stehen können. Durch diese filmische Perspektive wird gezeigt, wie das Diagramm den Gedanken ein Milieu und eine Umgebung gibt, sodass sie ihre Voraussetzungen aufdecken und ihre transzendente Ebene sichtbar machen. Der Film gibt die Mittel, ein Denken in seinem Aussehen, seinen Aneinanderreihungen und Signaturen sehen zu können. Diese Fragen sollen als verschiedene Kinematographien^{Schnitt} verstanden werden. Die Kinematographie im Sinne des Schnitts. Die Kinematographie benötigt eine besondere Notation, da sie das Differenz-Moment darstellt, das den Umgang mit der Philosophiegeschichte und den filmischen Ansichten verknüpfen soll.

Von einer Übersicht der filmischen Begriffe (Kapitel 1) sollen dann die durch Deleuze filmisch gemachten Denk-schichten jeweils den Kapiteln aus dem *Zeit-Bild* (ZB) zugeordnet werden (Kapitel 2-6). Die Operationen der Kinematographie von Deleuze in und durch andere philosophische Werke gehen mit einer Anreicherung einher, die als filmische Mittel verstanden werden können, durch die hindurch man die Autor:in sprechen lässt. Eine kinematographische Konsistenzebene bewirkt die Reflexion auf die benutzten Mittel. Die Argumentation ist so gedacht, dass die kinematographische Leseweise, die *rhizomatische*, an den Stil gewandte Weise, mit den Hauptwerken *Differenz und Wiederholung* (DW) und *Logik des Sinns* (LS) so in Verbindung gesetzt werden, dass sie sich in den Werken über andere Philosoph:innen spiegeln. Deleuze beschäftigt sich jeweils mit dem Vor-gesetzten, mit dem Darunter-liegenden, mit dem, was vor dem System kommt, daher kann er als *Regisseur-Philosoph* gesehen werden. Er will in dem aktiven (Bewusstseinsakten) die passiven Synthesen sehen. Daher kann er Denkpläne auf ihre Verbindungen, auf ihre Schnitte, auf ihre Übergänge hin befragen.

Die *Suche nach neuen philosophischen Ausdrucksmitteln*, wie sie von Deleuze in *Differenz und Wiederholung* programmatisch entworfen wurde, muss von *Film und Theater fortgesetzt werden* (DW, 14). Diese Theaterhaftigkeit der deleuzeschen Philosophie und den Fokus auf die *Dramatisierung* diagnostiziert auch Foucault.¹ Das Kino *synthetisiert* die Bilder für uns, sodass wir in die *maschinelle Verbindung* selbst eintauchen können, in den Verbindungen-produzierenden Automaten.

Im Anschluss an Deleuze wird zu sehen sein, was die neuen Ausdrucksmittel für die Philosophie leisten können und wie ihre Anwendung aussehen könnte. Im Hintergrund steht dabei, dass es eine *infinite Bewegung der Modulation* gibt, die in signifizierenden Akten eine zeitlich-performative Qualität erhält, da sie zwischen dem Strömen des nicht-symbolischen Realen und dem Differenzieren der diskursiven Praxis oszilliert, die wiederum der begrifflichen Stillstellung entzogen sein muss. Hier können nun filmische Verfahrensweisen eingesetzt werden, die die Arbitrarität ihres Zustandekommens und die kontingenten Möglichkeiten ihrer Interpretation offen zeigen, zwischen aktuellem und virtuellem Potential. Die gemeinten Filme, die darin übereinkommen, die Differenz nicht zum Verschwinden zu bringen, wie in DW angekündigt, sind dabei im Sinne des *Zeit-Bildes* solche, die jenseits eines *Reiz-Reaktions-Schemas* den Schnitt hervortreten lassen (Kapitel 1.4.), in denen die Zeit als Differenz zwischen den Bildern spürbar wird (ZB, 132). Die signifizierende Passage in der Philosophie wurde mannigfach entfaltet (das *Dionysische* bei Nietzsche, die *differance* von Derrida², das *objet a* bei Lacan usw.) und als unüberwindbar klassifiziert (Frank 1984, 479ff.).

Mit der Film-Philosophie (Cavell 1996; Nagl 2004; Pipin 2012; Frampton 2016; Livingston 2009) soll über diesen unbedingt notwendigen Schnitt nochmals nachgedacht werden und dem gerecht werden, dass es unterschiedliche Ausdrücke und Konzeptualisierungen für dieses Problem der signifizierenden Passage oder des undarstellbaren Anschlusses geben muss. In dieser Arbeit soll es nicht darum gehen, dass fertige Filme auf ihren philosophischen Gehalt bezogen werden, sondern in der Philosophie

¹ „Wo unter der Maske des Sokrates plötzlich der Sophist in Lachen ausbricht; wo die Modi Spinozas einen ungezügelten Reifen tanzen, während die Substanz wie ein irrer Planet um sie herum rast; [...] wo Leibniz auf der Spitze der Pyramide angelangt im Dunkel erkennt, daß die Himmelsmusik der 'Pierrot lunaire' ist. Im Schilderhaus des Palais Luxembourg steckt Duns Scotus seinen Kopf zum Guckfenster hinaus; er trägt den gewaltigen Schnurrbart Nietzsches, der als Klossowski maskiert ist.“ (Foucault 1977, 57f.)

² Die Vielzahl der Überschneidungen und die Produktivität der Differenzen von Derrida und Deleuze wird von Himmelreich analysiert. Er will zeigen, dass die Differenz-Konzepte in ihrer größten Unterschiedlichkeit ihre Funktion aber überschneiden. Er zeigt, dass die begriffliche Differenz, die in DW auf der virtuellen Idee und ihrer Differentialrechnung beruht ($Dx/dx/dy$ /Werte von dx/dy). Genauso wie bei Derrida die Verräumlichung und Temporisation (Himmelreich 1999, 41ff.)

soll ein *genuin filmischer Gebrauch* statuiert werden. Erst wenn die Darstellung selbst *als formgebende Kraft* thematisiert wird, können verschiedene Gegenwarts-Darstellungen hervortreten. Wie sieht diese Verbindung zwischen Philosophie und Film genau aus, wird nur eine analoge Parallelisierung markiert oder können die Bereiche aufeinander zugreifen und sich gegenseitig Anstöße geben oder sich sogar verbinden? Es soll zu sehen sein, dass Deleuze' andere Werke ebenfalls mit den Kino-Büchern in Verbindung stehen und sie gewissermaßen als methodische Untersuchungen gelesen werden können, als *Kinematographierung der Philosophie-Geschichte*.

Es geht es um eine Passage zwischen Deleuze' frühen und späten Schriften, die durch die Kino-Bücher vermittelt werden sollen. Wenn diese Schnitt- und Montagemethode entworfen wurde, kann zu seinem Wieder-lesen und Um-lesen, seinen Nahaufnahmen und Re-kadrierungen anderer Philosophien übergegangen werden. Durch seine filmisch anmutende Philosophie und ihrer Aspekte wird dann gezeigt, wie er philosophische Ideen, die *Leibniz-Falte*, versteht. Durch die Methode des Zeit-Bildes kann Deleuze' Verständnis und Umwandlung anderer Philosoph:innen systematisiert werden. Die "Deleuzesche Praxis" als eine zu charakterisieren, die Denker:innen auf ihre unterbelichteten Schichten durchsucht und in *Großaufnahmen* und *Überblendungen* verwandelt, hat dabei Anleihen an einer filmischen Verfahrensweise. Im Zuge dessen werden die *Belichtungen im Sinne der Kinematographierung* einen auf den Film und seine Möglichkeiten bezogenen Horizont aufgetragen, um zu sehen, inwiefern die Überlegungen aus DW in seinen späten Schriften angewandt werden. Es ist die Vereinigung der Kino-Bücher mit Deleuze' Lese-Praxis anderer Denker:innen und die Anleitung dafür in den Hauptwerken (DW, LS) angelegt zu sehen und zu seinen Ausdrucks-Werken, zB. *Anti-Ödipus*, *Tausend Plateaus* usw. (AÖ, TP), zu führen.

1.1. Ein Kind machen, das monströs ist

Andere Philosophien von der kinematographischen Denkweise her lesen, heißt nicht nur den Einfluss der Denkenden auf Deleuze zu analysieren, sondern ein Kind zu zeugen mit den Autor:innen, das ihr eigenes ist und trotzdem monströs:

Dass der Sinn im Satz subsistiert, gilt auch für Deleuze' Schreiben (LS, 128): er will den Autor:innen ein Kind einpflanzen. "Aber es war auch wichtig, dass das Kind monströs ist,

weil er alle Arten von Dezentrierung – Gleitbewegungen, Brüche, geheime Absonderungen – durchlaufen musste, die mir beliebten.” (U, 15)³

Deleuze’ methodischer Zugang zur Philosophiegeschichte ist offenkundig ein zeugender. Die Philosophiegeschichte, die er betreibt, ist nichts, was hinter uns liegt, sondern ein im Werden begriffener Prozess, der auch nach dem Tod eines/r großen Philosoph:in definitiv kein endgültiges Ende gefunden haben wird. Immer gibt es eine posthume Geschichte der Rezeption, indem dem Denken einer Denker:in im Zuge ihrer Abwesenheit noch einmal etwas hinzugefügt und hinzugedacht worden sein wird, ihr also, im Sinne Deleuze’, im Modus ihrer leibhaftigen Abwesenheit noch einmal ein geistiges Kind gemacht wird. Diese Möglichkeit liegt für ihn dem philosophischen Text inne und sein “Boden” ist umso fruchtbarer, je immanenter die Immanenzebene angelegt ist. D.h. je mehr man sich innerhalb des Denkens nicht an eine äußere Transzendenz wendet, die grobe Voraussetzungen einführt (WiPh, 56). Mit dem Spätwerk tendiert diese Befruchtung in eine Richtung einer Maschine, die sich nach der Funktionsweise richtet.

Jede *Umlesung von Philosoph:innen*, jede Einsetzung in ein schon geschichtetes Material ist gleichzeitig ein Kommentar darauf, wie es gemacht werden soll, eine Frage der Methode. Es geht immer darum, dass es ein Kommentar ist, wie das Schreiben funktioniert (Lambert 2006). Foucault spricht vom Kommentar als der Haltung zur Sprache als Exegese, bei der dem Signifikanten immer ein Überschuss angedichtet wird, wogegen er das *Faktum des historischen Erscheinens* setzt, als Ereignisse (Foucault 1973, 14f.). Falten wäre ein Metakommentar, wie man Philosophie-Geschichte betreibt: man faltet sie ineinander. “Die Philosophiegeschichte darf nicht wiederholen, was ein Philosoph sagt, sondern muß sagen, was er notwendigerweise dabei unterstellt und was doch gegenwärtig ist in dem, was er sagt.” (Schneider 1996, 113). Im Film steht die Vergangenheit nicht im Gegensatz zur Gegenwart, die sie gewesen ist, sie sind gleichzeitig da - d.h. der Film gibt den Hinweis darauf, wie man damit umgeht, wenn die Vergangenheit nicht mit einem Zeichen angezeigt wird, sondern es keinen Unterschied gibt (Schneider 1996, 114f.).

³ Die Stelle in den Unterhandlungen bezieht sich auf das Schreiben im eigenen Namen, das in der Philosophiegeschichte erst betrieben werden kann, wenn man durch die ganzen Bücher der Geschichte hindurch gegangen ist, Deleuze’ Weise heil da raus zu kommen, besteht darin, “die Philosophiegeschichte als eine Art Arschfickerei zu betrachten oder, was auf dasselbe hinausläuft, unbefleckte Empfangnis. 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. Mein Buch über Bergson ist meiner Ansicht nach exemplarisch für diese Gattung.” (U, 15)

Deleuze lässt sich von Vergangenheitsschichten⁴ (im Sinne der Philosophiegeschichte) in Erstaunen versetzen, *Virtualitäten* in geläufigen Denksystemen hervorholen und den Primat auf den Schnitt, die Differenz, legen (Ott, 110ff.). So stellt sich die Frage: gibt es eine filmische Lektüre im Ausgang von Deleuze, die ihn weiterrückt, seine eigenen Methoden anwendet oder diese überhaupt erst sichtbar macht im Sinne ihrer Undarstellbarkeit? Kann der Film ihm ein *Bild des Denkens* geben, das seinen Ansprüchen gerecht wird?⁵ Kann es einen Eingang in Deleuze' Werk geben, der ihm auf der Ausdrucksebene gerecht wird, während es seine Philosophie in ein *bewegtes Bild* verlagert? Sodass die These aufscheint, dass das *neue Bild des Denkens* im *Zeit-Bild* zu finden ist und sich auf seine anderen Werke übertragen lässt? (Schieble, 2010).

Wenn es einen Diskurswechsel gab, der das Augenmerk seit Nietzsche⁶ auf den *Ausdruck* selbst legte, dann muss dieser Wechsel am Film erprobt werden. Was der Film für die Philosophie leisten kann und wie er sich im Ausgang von Deleuze als philosophisches Medium erweisen wird, steht in Frage. Durch den Fokus auf seine Filmbücher und die filmische Apparatur an sich kann auf andere Weise auf den Wechsel im Ausdrucksgeschehen Bezug genommen werden. Der Primat des Bildlichen trägt der unerschöpflichen Virtualität Rechnung, die Sinn als Komplikation versteht, insofern beispielsweise die Sprache als virtuelles Differenzsystem den Aktualisierungsprozess einzelner sprachlicher Zeichen bedingt, also auf eine Simultaneität des Nicht-Erscheinenden verweist, für das die Beschäftigung der bildlichen Ebene einen Beitrag leisten kann.

⁴ Wenn in Sartres *Kritik der dialektischen Vernunft* beispielsweise eine *totalisierte Totalität* vorkommt, wird nicht gefragt, inwiefern hier Begriffe von Sartre übernommen wurden und wo die Kontinuität liegt, sondern welche löchrigen Falten die jeweilige Immanenzebene besitzt, die sie zu anderen durchdringen lässt. "Jede konkrete interindividuelle Beziehung entsteht also hier, in diesem Moment, in ihrer Verbindung mit allen anderen, die seriell ist, als Bestimmung eines mehr oder weniger definierten Milieus, das durch eine reale Kohäsion, durch eine kompakte Solidarität gekennzeichnet ist und gemeinsam die *Kraft* der Trägheit und die synthetische Struktur der *Beziehung* bietet. Aber die praktische Realität des Milieus (bloße praktisch-inerte Totalität all dieser Beziehungen als Alterität *in* jeder Beziehung) liegt einfach in seiner seriellen Struktur." (Sartre 1967, 297). Die Nähe, in der sie schreiben, ist in die Hegelsche Zoom-Bewegung einzuordnen.

⁵ Auch wenn Deleuze selbst postuliert, dass sein Programm ein *bilderloses Denken* okkupiert, kann das Konzept des *bilderlosen Denkens* im Sinne des Films als bildlichem Medium diesem Vorhaben eine poly-dimensionale Ausgestaltung geben. Ähnliche Analysen, die Deleuze explizit ein *Bild des Denkens* zuweisen und einpflanzen, siehe Bellour 2007; Lambert 2012; Schieble 2010.

⁶ Nietzsches Schreiben geht dezidiert mit einer Bildhaftigkeit um, die dem Film verwandt scheint, er will dem Zeichencode der Sprache so entgehen, dass er in Aphorismen keine Eindeutigkeit präsentiert, sondern seine Bilder wuchern lässt. Er sucht Ausdrücke wie mit einer Kamera, die ständig oszillieren, die im Sichtbaren ausgedrückt werden müssen. Die tragische Bejahung beispielsweise ist eine *optische Situation*, es ist eine gefährliche Art zu leben und die ewige Wiederkehr ist ein Zeit-Bild, da dieses keine Erinnerung, sondern ein *geistiger Automat* ist, durch die automatische Bewegung des Kreislaufs entsteht ein Schock, sodass man nicht einfach bejaht, sondern die Bejahung in die Perspektive des Nocheinmal rückt (Georg-Lauer 2009, 122ff.).

1.2. Kinematographierung

Kinematographie kommt vom griechischen κίνημα (*kínēma*) Bewegung, Erschütterung oder Veränderung und γράφειν (*gráphein*) be-schreiben, (auf-)zeichnen. Gleichzeitige Aufzeichnung und Wiedergabe. Die *bewegliche Aufzeichnung*: gleichzeitig in sich beweglich und dieses be-schreibend, um-schreibend mit der Bewegung mitgehende Medium zu sein. Die Kinematographierung würde schon etymologisch Denkpositionen in eine Prozessualität umwandeln, die ihre Zeitlichkeit als Differenz-Figur dem Außen der eigenen Bilderlosigkeit öffnet.

Die Kinematographierung durchläuft ihre Zustände, sie wird einerseits kristallisiert (ZB) und stratographiert (TP), damit sie dann zur Faltung anregt (F) und den umgekehrten Platonismus betreiben kann (LS). Das *kinematographische Kriterium*, das entwickelt werden soll, richtet sich danach, inwiefern man Philosophien in Filme umwandeln kann, indem sie nicht abbilden und einer vorgängigen Realität entsprechen wollen, sondern eine eigene Sprache erfinden. Dies bedeutet eine Philosophie zu beurteilen, indem man zeigt, inwiefern sie auf eine Immanenzebene verweist. Die jeweiligen *Denk-Bilder werden potenziert* mit der Kinematographierung, um dann in eine bergson'sche Lesart, eine Bergson^{Kinematographierung} zu münden.

Ein Begriffsfeld und ein Bildfeld haben ähnliche Verschaltungen. Einen Begriff mit einer bestimmten Umgebung zu verbinden bzw. in eine Filmumgebung zu stellen, bedeutet, die Umgebung hat diesen Begriff möglich werden lassen. Es wird danach gefragt, wie diese Umgebung, das Milieu, die größten Anschließungspunkte und maschinellen Verknüpfungsprogramme ausbildet. Diese beiden Komplexe zusammengesaltet, aufeinander-geschnitten, die Kinematographierung als Denkform und die Verbindung zwischen philosophischen und filmischen Begriffen kommt überein in der These von Michaela Ott:

Ins Filmische übersetzt, lässt sich das Deleuzesche Verfahren als eines charakterisieren, das in Sequenzeinstellungen mit Schärfen- und Raumtiefe nach Art Orson Welles denkerische Positionen auf verschiedene Bildebenen gegeneinander laufen lässt, bevor sie sich in verschiedenen Filmanschlüssen erneut singulär diversifizieren. (Ott 2007, 113).

Deleuze' Vorgehen über andere Philosophien kann gelesen und systematisiert werden an seinen Film-Konzepten.

In gewisser Weise transformiert er die andere Denkposition in zeitliche Prozessualität, um nicht zu sagen in Film, indem er ihren Hervorgang aus grundlegenden Annahmen, unter Umständen ihre Gegenläufigkeiten und Spannungsgefüge herausstellt, sie erneut nach Außen öffnet und als in sich beweglichen Prozess erneut lebendig macht. (Ott 2007, 110).

Der Zwischenraum, der fehlt und die beiden Seiten, seien sie Aktuelles und Virtuelles, Sprache und Welt, Sinn und Unsinn, Differenz und Wiederholung, kommunizieren lässt, bekommt jeweils einen Begriff, der sich fortwährend verschiebt. Der Zwischenraum verschwindet also nicht, da er einerseits die Bedingung dafür ist, dass ein ZB erscheinen kann und gleichzeitig hat das ZB dies zur Folge. Das Modell dafür im ZB ist eine Zwischenraum-Konstitution, die die beiden Bilder aufeinander beziehen kann, aufgrund ihrer Spalthaftigkeit. Jean-Luc Nancy beschreibt die *Khôra*, das Chaos der Indifferenz, in das der Schlaf gehüllt ist, als eine Konfiguration des Nichts, die sich in einer “kinematographischen Maschine ohne Motor” realisiert, “mit Zooms und Travellings und Krähen ausgestattet” (Nancy 2021, 37) Schichten der Gestaltlosigkeit bildet, ohne dass man die Maschine erfassen kann, sie scheint größer als das von ihr Hergestellte.

Deleuze' Umgang mit anderen Philosophien kann beschrieben werden als die *Virtualisierung von Denkpositionen*, insofern er sie so nachkonstruiert, dass in ihnen gefunden wird, was vorher so *nicht anwesend war*, um zu zeigen, dass ihre Grundlegung in der Differenz unverordnet wird, um in der ständigen Wandlung ihre Inessenzen auszustellen. Es besteht eine Verwandtschaft zur *Dekonstruktion*, die hier mit besonderem Augenmerk auf eine audiovisuelle Dimension ihren Unterschied erfährt. Im Bekannten werden *unbekannte Problemkonstellationen* freigelegt, so als ob er ihnen verschiedene Masken gibt mit Rollen, die sie noch nicht gespielt haben (Ott 2007, 107ff.). Seine Virtualisierung bedeutet also in der Aktualisierung eine Virtualität mitzudenken, die sich ständig in sich umwandelt und so als die zwei Bildseiten der Kino-Bücher erscheinen: Michaela Ott gibt einen nächsten Hinweis auf das *Kinematographische Element* in Deleuze' Philosophie:

Er lässt sich selbst von gewissen Vergangenheitsschichten in Erstaunen versetzen, 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 kinematografisches bezeichnen kann. (Ott 2007, 108).

Die Kinematographierung ist dann zur *Gegenverwirklichung* geworden, die ohne die filmische Bezugnahme undifferenziert oder unanschaulich verbleibt. Gedankengebäude bzw. Bilder des Denkens werden auf ihre *intrinsische Filmhaftigkeit*, ihre *Montagestrategien* und *Rahmen-Bildung* untersucht.

Im Verlauf der Arbeit soll die Kinematographierung Komponenten gewinnen und sich verschieben, je nach Denkbild, dem sie Anstoß gibt, während sie sich in ihrer Natur verändert. Die Idee der Serien, die miteinander kommunizieren, ist eine

Gegenverwirklichung ersten Grades: Man benutzt einen anderen Vollzug, um auf den Anfangsvollzug zuzugreifen, über einen Abstand hinweg, der immer das Paradoxe ausdrückt - der Bezug wird dann abhängig von diesem unausdrücklichen Abstand sein, der jeweils das Differentielle in der Serie und ihren Bezug ausmacht. Dieser erste Grad der Gegenverwirklichung nötigt das Sagbare zu einem Gebrauch, in dem es unsagbar wird, d.h. zu einem transzendenten Gebrauch des Vermögens. "Jedes Vermögen stößt dann auf die Leidenschaften, die ihm eignet, d.h., auf seine radikale Differenz und seine ewige Wiederholung, auf sein differentielles und repetitives Element." (DW, 186). Sich auf der Immanenzebene zu bewegen bedeutet dann, angestoßen zu sein von einem Sich-Entziehenden, dargestellt durch einen Film-Schnitt, der die Glieder kommunizieren lässt und diese nicht herstellt durch ein Prinzip. Diese Doppelfunktion der Kinematographierung bedingt, dass philosophische Positionen als virtuelle Felder begriffen werden, die zeit-bildlich ausgelegt ihre Aktualisierung neu ablaufen lassen, wodurch ihre Bedingungen aufgerollt werden.

Die strukturelle Komponente hinter der Kinematographierung verfolgt die verschiedenen Denkbilder der Philosophien, die hier vorkommen und bezieht sie auf das Kino Universum. Die Virtualität beispielsweise kann in einen anderen Horizont eingetragen werden - nämlich Konzepte, die scheinbar metaphysisch anmuten, bekommen hier ihre Sinnlichkeit, ihre Darstellung im Undarstellbaren.

1.2.1. Das *Zeit-Bild* zeigt ein *Bild des Denkens*, das Deleuze' Früh- und Spätwerk verbindet

Auch wenn Deleuze ein *bilderloses Denken* postuliert, bedenkt die potenzierte Kinematographierung hier, dass die Filmphilosophie mit ihrer Bildervielfalt als differenziertes und in sich vielfältiges *Bild des Denkens* auf das Gesamtwerk bezogen werden kann (Vgl. Schieble 2010; Schaub 2006; Bellour 2007). Der film-philosophische Diskurs wird aus dem Gesamtwerk von Deleuze her anvisiert und anzeigen, welche Bedeutung die Konzeptualisierung der Bild-Bewegungs-Materie hat. An exemplarischen Stellen wird eine *kinematographische Leseweise* installiert. Im deleuzianischen Frühwerk ist bereits ein kinematographisches Bild des Denkens (Zepke 2005) angelegt, das dann im Spätwerk explizit zur Anwendung kommt. Sodass diese Spuren verfolgt werden, um seine methodisch-systematische Rolle im Gesamtwerk aufzuspüren. In seinen Kino-Büchern entwickelt Deleuze sein neues (kinematographisches) Bild des Denkens zum ersten Mal mehr

oder weniger klar. Sein Film-Denken erlaubt es daher, das Gesamtwerk von Deleuze rückwärts als eine stufenweise sich vollziehende Suche nach einem kinematographischen Bild des Denkens zu lesen und seine Bücher, die er vor den beiden Kino-Büchern geschrieben hatte, als Aufbruch hin zu einem filmischen Denken zu interpretieren. Die Werke nach den beiden Kino-Büchern werden hingegen schon als exemplarische Ausformulierungen eines kinematographischen Denkens gelesen. Die Kino-Bücher können als praktische Vermittlung, als Umsetzung oder medialer Transformator gesehen werden, zwischen seinen frühen und späten Schriften. Zwischen einer Anklage der repräsentationalen Stillstellung und der überfliegenden Bewegung in den Schriften mit Guattari. Der Fokus liegt dezidiert auf der Verschiedenheit dieser Ausdrücke, die so für sich genommen als Paradox erscheinen müssen, aber den Anlass darstellen, das Undarstellbare nicht als Grenze zu betrachten, da es unsere Darstellbarkeit der Welt bedingt. Für Deleuze ist Philosophie das *Erfinden von Begriffen* innerhalb eines Milieus, in dem sie auftauchen können, das ihr Erscheinen manifestiert, wofür es ganz bestimmte Parameter instantiiert, die hier mit einer *Bildhaftigkeit ohne Bild* umgehen. “Jede Philosophie hängt von *Anschauungen* ab, die bis auf die Intensitätsdifferenzen von ihren Begriffen unablässig entfaltet wird” (WiPh, 48). Aus diesem immanenten Ausdrucksgeschehen heraus wird gezeigt, wie eine *Kinematographie* Deleuze veranschaulicht und ihm einen Horizont gibt, der nicht vereinheitlicht und dem *neuen Bild des Denkens* eine ungestaltige Gestalt in zeitbasierter Form offeriert. Der Film kann als Mittel gesehen werden, eine Begegnung mit dem Ungedachten im Zuge des Ausdrucks von virtuellen Intensitäten zu erfinden und den Fokus auf die Produktivität von neuen Verknüpfungen zu legen. Die Kinematographie ist deleuzianische Philosophie-Geschichts-Schreibung, revirtualisiert (Smith 2012, 12ff.).

Film und Philosophie beschäftigen die Frage der *Gegenwart (die vergeht)* im Sinne des Bildes, das sie produzieren mit dessen Konstitutionsbedingungen. Diese Gegenwart wird analysierbar, wenn man die Voraussetzungen befragt, den Darstellungsmodus oder die *Produktion von Gegenwart*. Dadurch gibt es zwei Darstellungsmodi, einen bewegungs-bildlichen (metaphysischen) und einen zeit-bildlichen (nach-modernen) (Beuthan 2006, 82ff.). Die Darstellungsfrage, als Übergang der Bedingungen zum Bedingten, die Frage nach der Konstitution von Bildern, die Frage nach der Entstehung von Bildern, nach ihrer immanenten Zusammengehörigkeit nach ihrer Gegenwart ist somit philosophisch und filmisch zugleich. Bei Kant wäre die Darstellung *Formgebung* und das Undarstellbare wäre ohne Form. Durch die Unterscheidung von BB und ZB wird die *Gegenwarts-Konstitution* auf die Frage der Differenz oder des Schnitts angewandt und gefragt, inwiefern diese auftaucht

oder nicht. D.h. man kann filmische Denker:innen danach unterscheiden, ob sie im Sinne der Repräsentation eine *bewegungs-bildliche Ansicht* vertreten oder im Sinne der *zeit-bildlichen Differenz* als nicht-aufgehender Rest einer Differenz zum Ausdruck verhelfen, die filmisch gesehen jeweils andere Ausformungen bekommt und als Verweigerung einer unmittelbaren Gegenwart verstanden wird. Im Sinne des Undarstellbaren wird die Form oder die Gegenwart selbst verweigert (Siehe Kapitel 3., Kant). Dieses Darstellungsgeschehen ist daher mehr als eine Verweigerung. Es gibt dem Undarstellbaren als Zeit-Bild verschiedene Achsen und ein bestimmtes Aussehen. Wodurch die Kinematographie als Methode Komponenten gewinnt. Film und Philosophie werden konvergierbar und können sich aufeinander beziehen.

1.2.2. Kinematographie-Programm

Deleuze' eigenes Prozedere arbeitet mit einer Schärfentiefe, die die geschichtlichen Ebenen in eine Sequenz schaltet. Die Re-Lektüre leuchtet dabei das Differentielle im Denkverfahren aus und sucht es auf seine unterbelichteten Virtualitätsschichten hin zu durchsuchen (Ott 2007, 113). Denkpositionen werden in ihrer zeitlichen Prozessualität oder sogar in Filme verwandelt, indem sie auf ihr Außen bezogen werden (Ott 2007, 110). Diese Herangehensweise kann auf dem Hintergrund einer filmischen Apparatur verstanden und im Feld einer Umwandlung auf zeit-bildliche Inkonsistenzen bezogen werden. Die Überblendung des Virtuellen beispielsweise mit der platonischen Ideenlehre holt diese in die sprachlichen und bildlichen Vollzüge, wo sie aktualisiert werden können und verschachtelt sie mit einer tieferen Vergangenheit, ihrem ursprunglosen Ursprung aus dem Simulakrum, dem Vorbildlosen selbst. Er wendet eine Vergrößerung auf ihre Herkunft aus Entfiguriertem an und macht aus den Ideen etwas Zeitliches, das sich in *Logik des Sinns* als Schnittbild, das hervortritt zwischen die Serien der Sprache und Dinge mischt und ihren Kreislauf auf den kleinsten verengt (LS, 13ff.). In einem Schnittbild dargestellt, treibt der Sinn die Sprache dazu, sich mit den Dingen zu verkoppeln, einen Bezug überhaupt erst herstellen zu können. Das Besondere dabei ist, dass der Sinn, *das nicht-auftauchende Schnittbild, einen Ausdruck bekommt*, in der Literatur kann er selbst ausgesagt werden. Insofern bedarf es etwas Singulärem, um auf den Prozess selbst zuzugreifen, ihn dramatisieren zu können. Philosophien unterscheiden sich darin, wie sie aussehen, ihre Differenz kann spürbar gemacht werden, auf einen filmischen Horizont bezogen.

Seine eigene Herangehensweise *revirtualisiert* gegebene Gedankensedimente und begriffliche Ablagerungen und bringt ihre Bedingungen wieder zum Vorschein (Ott 2007,

114ff.). Er transformiert Denkpositionen in eine zeitliche Prozessualität, indem er sie nach *Außen* öffnet, zu dem, was sie nicht können, zu ihrer Bilderlosigkeit. Deleuze' Philosophie kann als eine genuine Film- Werdung beschrieben werden: er lässt die Sedimentierung von geläufigen Denkprozessen wieder virtuell werden und sie ihre Bedingungen hinterfragen. Denn Aktualisieren bedeutet sich in die Mannigfaltigkeit des Virtuellen hineinzubegeben und Teilbereiche daraus zu aktualisieren, um sich dabei zu modifizieren. Denken und Kinematographierung als Rückkopplungsbewegung.

Die Filmbücher als Bergson-Kommentare stellen die Kinematographie als Mikro-Prozess dar. Wenn etwas vergehen soll, muss es schon zeitgleich mit sich vergangen sein und vorauslaufen zugleich. Die Zeit als *Äon* und *Chronos*, zwei Zeitkonzeptionen sind ineinander verschachtelt. Es ist die Gegenverwirklichung *par excellence*, die Bergson^{Kinematographie} zeigt diese Kontraktion einer Wiederholung der Zukunfts-Vergangenheit, während der Präsentation dieser Doppelung, im Moment wird das Bild schon wieder anders. Ein ständiges Doppeln der Vergegenwärtigung und der Auflösung dieser.

Das Kino wird dem Menschen erlauben, in nicht-menschlichen Potentialen zu denken und diese zu erkunden. Foucault zeigt den Aspekt der *Virtualisierung* in der Kinematographierung, wenn er eine Nacherzählung von *Differenz und Wiederholung* anhand des Ariadne Mythos unternimmt (Foucault 1977, 7ff.). Aus der kritisierten Repräsentation lässt sich eine Schnur formen, an der Ariadne sich erhängt hat. „Aus der aus Identität, Erinnerung und Wiedererkennung verflochtenen Schnur dreht sich ihr Körper nachdenklich um sich selbst. Der Faden ist gerissen und Theseus kommt nicht wieder.“ (Foucault 1977, 7). Die Geschichte kann sich im Wiedererzählen ändern, man kann ihr eine Differenz entlocken. „Das Buch von Deleuze sollte man aufschlagen wie die Türen eines Theaters, wenn das Rampenlicht aufleuchtet und der Vorhang sich hebt.“ (Foucault 1977, 8).

Damit ist der Aspekt der Kinematographierung angesprochen, der Gedanken-Ablagerungen *revirtualisiert* oder sie verzeitbildlicht. Sie werden einem Außen geöffnet, um sie mit dem zu verbinden, was sie hervorgebracht hat. Die Kinematographie heißt einen Schritt aus dem schon Gedachten heraus zu wagen, denn „sobald man sich außerhalb des Wiedererkennbaren und Sicherem bewegt, sobald man neue Begriffe für unbekannte Länder erfindet, fallen Methode und Moral, und Denken wird, nach einer Formulierung Foucaults, ein gefährlicher Akt“ (U, 148). Diese Virtualisierung von Gedankensedimenten oder die Kinematographie in die Potenz zu nehmen ist die Fähigkeit eine Linie zu knicken und eine Richtung zu ändern oder das Außen, jenseits der Kadrierung, einzubeziehen.

Die filmische Herangehensweise und das *aporetische Material signifizierender Akte* sind parallel geschaltet (Müller 1999, 15ff.). Durch die filmische Projektion kann man so in diese Ordnung der Signifikation einblicken. Das Besondere an Deleuze ist die Einsicht, dass dieser *Prozess der Modulation* in den Worten und Dingen (LS) und den Bildern (ZB) selbst gemacht wird und keiner anderen transzendenten Dimension bedarf.

1.2.3. Anti-Kinematographie^{Ödipus}

Anti-Ödipus in die Hochstellung zu nehmen bedeutet im Ödipus die kinematographischen Strukturen zu filtern. Kinematographierung hoch zu stellen oder die Kinematographierung in die Potenz zu setzen heißt dieses Programm, den Programmwechsel, in die Sache mit einflechten. Mit der Kinematographie die jeweiligen Philosophien zu potenzieren (sie in die Hochstellung zu nehmen, zu potenzieren, virtualisieren) bedeutet im Modus eines Denkplans zu arbeiten: in Simulakren umgewandelte Filmwerdung des Denkbildes, die unterbelichteten Schichten werden freigelegt. Sie selbst in die Potenz zu nehmen bedeutet, ihr die Komponente einzufügen. Würde sie wieder nach dieser Potenz abgeleitet, würde sie in ihre Komponenten zerfallen, da sie nichts außer ihrer Komponenten ist.

Anti Ödipus zeigt auch diese darunter liegende virtuelle Struktur, die den Ödipus bedingt und Freud und Lacan gegenliest. Die Wunschmaschinen sind die vorausgesetzten Untergrund-Linien für eine Triangulation wie Ödipus (AÖ, 8ff.). Der AÖ zeigt nicht eine Weise des Lesens zu reproduzieren, sondern dem Produkt das Produzieren aufzusetzen, es definiert den Charakter der Wunschmaschinen (AÖ, 13). Die schizophrenen Bezugskategorien auf Ödipus aufzutragen, bricht diesen von innen auseinander: “Der Schizo verfügt über Orientierungsmuster eigener Art, das heißt er verfügt über einen besonderen Einschreibecode, der sich mit dem gesellschaftlichen Code nicht oder doch nur zum Zwecke einer Parodie deckt.” (AÖ, 22). Die Weise der Kritik, des Umlesens und der Benutzung aus AÖ soll herauskristallisiert werden und ihre kinematographischen Komponenten anzeigen. Die Kinematographierung in eine Wunschströmung überführt lässt die passiven Synthesen als Bedingung für das Bedürfnis und den Mangel auftreten, der Mangel ist nicht länger vorgängig (AÖ, 37). Die *Schizo-Analyse* und der *organlose Körper* als die Immanenzebene dieser versuchen die passiven Synthesen parasitär zu nutzen und die molekularen Strömungen aufzufinden unterhalb der molaren Organisationen wie Subjekt und Gesellschaft (AÖ, 38).

Diese Freud^{Kinematographierung} des Signifikanten kann überall auftauchen und ihr eine Alternative der Wunschströme, Einschnitte und passiven Synthesen gegeben werden (AÖ, 72ff.). Es wird nicht gesagt, dass der Ödipus bedeutungslos ist, denn wir sind ödipalisiert, es geht darum woher er kommt, ob er nicht viel eher von den deterritorialisierten Strömungen erwächst (AÖ, 86). Das ist der zweite Aspekt der Kinematographierung als Prozess: Der rumorende Untergrund nicht als Grund/Wesen/Gründung/Boden, sondern als Anschließungs-Maschine oder Schnitt-Protokoll.

1.2.4. Kinematographie^{Schnitt}: Sicht der Kinobücher Gegeneinander-Laufen

Deleuze' Gesamtwerk aus der Sicht der Kino-Bücher zu sehen bedeutet, einen Blick zu installieren, der auf zwei Ebenen funktioniert: erstens, die Regieanweisungen sind die Ausdrucksebene, die jeweils den Inhalt durch sich verschieben und danach beurteilen, was angeschlossen werden kann bzw. welchen Ausdruck man annehmen muss, um etwas sagen zu können, um dann auf die Ordnung selbst zu referieren. Und zweitens sind die Übergänge thematisch in den übrigen Werken gespiegelt, in Inversion vorhanden und können durch die Kino-Bücher in eine Übersicht gelangen, die ihre Seinsweise als Tableau angibt. Diese zwei Ebenen werden jeweils parallel geschnitten in einer Montage, die die Differenz nicht unterminiert oder still stellt.

Dieses Zwischen, der Schnitt, das Weiß im Tableau, wird mit jedem Einstieg eine Gestalt bekommen, die Funktionen und Wirkungen bestimmt. Deleuze' Funktionsweise ist jeweils die Repräsentation gegen sich selbst zu kehren und die Bestimmungen zu vervielfältigen. Kinematographisch bedeutet dann Gleichzeitigkeit und passive Synthesen, die aus der Nicht-Philosophie kommen, wirken zu lassen auf die Theorie (Lambert 2002, 13). Das Denken entsteht nicht aus den großen Montagen und dem Ganzen als Hintergrund jenseits der Kadrierung. Die Zeit als Differenzstifterin und selbst ablaufende bzw. als zwischen den Bildern existierende sprengt den Zirkel ihrer Repräsentation, um sich gegen sich selbst zu kehren und darin produktives Un-Prinzip zu werden. Lediglich die Aporie, das Paradox würde darauf hinweisen, dass im Prozess etwas nicht aufgeht, da er nicht gleichzeitig mitgemacht werden kann, während es sich ereignet. Man würde dabei stehen bleiben, dass auf die mediale Undarstellbarkeit nur hingewiesen werden kann, sie aber als solche nicht zur Aufführung kommt. Hier kann die Philosophie vom Film lernen, insofern die Differenz andere Ausgestaltungen bekommt, im Sinne der Kinematographierung. An dieser Bruchstelle kommt eine positive Figureninszenierung zum Vorschein: die Immanenz als abstandsloses

Überfliegen, die erfinderisch auf die Intensität zugreift. Potentialität und Inszenierung werden zu Komponenten der Zeit. Auf die Zeit bezogen und wie sie dargestellt wird, kann man Unterscheidungen finden, die künstlerischer sind, aus einem anderen Horizont, der nicht vorher da ist und dessen Unterschiedenheit sich in dem Moment ausbildet bzw. der offensichtlich geschöpft ist.

Die Nähe zwischen der *Zeit* aus dem ZB und der *Differenz* aus DW, sowie auch der *Sinn* bei LS und die *Falte* in Leibniz, zeigen die Wiederholung einer Figur und des dazugehörigen Inventars mit der größten Differenz. Die Argumentation geht dann dahin über, dass die späten Werke, die hier als die kinematographierten gelten, einen Ausdruck der Kino-Bücher markieren, der in den frühen eher gesucht wird.

1.3. Diskurs Umgebung: Kinematographische Einschreibung⁷

Die Diskurs-Umgebung wird auf die Klärung der Stellung der Kino-Bücher eingehen und zeigen, inwiefern sie die früheren mit den späten Schriften verbinden im Sinne des *Bildes des Denkens*. Auf die sogenannte „Film-Philosophie“ bezogen kann man in der Forschung (Cavell 1996; Pipin 2012; Nagl 2004) im Sinne dieser Untersuchung Herangehensweisen unterscheiden, die den Film als Supplement axiomatischer, dem Erkenntnisinteresse geschuldeter, epistemologischen, ontologischen und ethischen Fragen den Vorrang gebender Texte auf der einen Seite von einer diametral entgegenstehenden philosophischen Praxis unterscheiden, die dem Film eine dezidiert philosophische Dimension zuschreibt. Wobei letzteres hier fruchtbarer erscheint, wobei wieder differenziert werden muss, wer diesem Vorhaben eine poly-dimensionale und entgrenzende Perspektive verleiht. Auf der einen Seite werden philosophische Konzepte als Objekte gesehen, die sich im Film verwirklicht finden

⁷ Siehe dazu Jones; Roffe 2009, die eine *philosophische Linie im Sinne der Leseweisen* durch Deleuze hindurchgehen sehen. Es wird darauf hingewiesen, dass Deleuze die Denkweisen anderer Denker:innen produktiv umdeutet, um neue Konzepte und Perspektiven zu schaffen. Deleuze transformiert Scotus' Ontologie, indem er die Univokalität als eine „Univokalität der Differenz“ interpretiert, die Vielfalt ohne Rückführung auf ein übergeordnetes Prinzip erlaubt. Maimons Auseinandersetzungen mit Kant und seine Ideen zur „synthetischen Einheit der Apperzeption“ sind für Deleuze zentral, um zu verstehen, wie Differenz und Identität im Denken strukturiert sind. Maimon liefert die Grundlage für Deleuzes Konzept der „erweiterten Erfahrung“, die über die klassischen Kategorien hinausgeht. Die Denkläne, die Deleuze kritisiert, die aber wesentlich für sein Denken waren: Besonders Freuds Modell des Unterbewusstseins als dynamischen, differenziellen Prozess wird von Deleuze weitergeführt. Whiteheads Philosophie, insbesondere seine „Prozessphilosophie“, hatte einen direkten Einfluss auf Deleuze, besonders in seiner Theorie der „Veränderung“ und der „dynamischen Ontologie“. Deleuze adaptiert Whiteheads Ansatz, um seine Theorie der Differenz weiterzuentwickeln, wobei er einen „prozessualen“ Blick auf die Realität betont. Raymond Ruyer wird von Deleuze als ein Denker der „Immanenz“ und „Differenz“ betrachtet, der die Grundlage für die Entwicklung von Deleuzes Konzepten zu „Maschinen“ legt. Gilbert Simondon's Theorie über die Entstehung von „Individuen“ als Prozesse der Differenz innerhalb von Kollektiven wird von Deleuze übernommen und erweitert, um die Mechanismen der sozialen und individuellen Differenz zu erklären.

(Dyrk 2006, Kaiser 2002) und auf der anderen Seite sind die einzelnen Filme selbst Philosophien in ihrem jeweils eigenen Sinne (Leitner; Engell 2007). Es wird gezeigt, inwiefern die verschiedenen Autor:innen diesem Vorhaben entsprechen können und den Film als eine *immanente Denkmaschine* begreifen. Anhand der Praktik, die Deleuze performiert, wenn er andere Denker:innen auf ihre unterbelichteten Schichten bezieht und in ihnen findet, was so dort noch nicht vorhanden war. Die Diskurslandschaft der Filmphilosophie kann dabei in drei Positionen aufgeteilt werden. Die erste behandelte Gruppe (Cavell 1996; Nagl 2004; Pipin 2012; Frampton 2016; Livingston 2009) versteht die Verbindung zwischen Philosophie und Film als illustratorische, Film und Philosophie stehen sich als äußere gegenüber. In der zweiten wird dem Film ein philosophisches Denken zugewiesen durch die Beschäftigung mit Deleuze (Fahle 1999; 2001; Flaxman 2000; Bogue 2003; Powell 2007; Buchanan 2008; Marrati 2008; Engell, Fahle, Hedger, Voss 2015) und die dritte Gruppe stellt in Ansätzen einen Schnittpunkt dar, insofern Deleuze' Filmphilosophie auf sein Denken bezogen wird (Müller 1999; Beuthan 2006; Schaub 2006; Hartmann 2008; Böhler 2012). Diese dritte Gruppe wird hier hauptsächlich von Interesse sein und fortgeführt werden. Das *moderne Kino* als eines, das mit dem Schnitt umgeht und das *neue Bild des Denkens* ausdrückt, zeigt dann ein *Bild des Denkens*, das nicht selbstgewiss bei sich ist, das sich immer als Verwundbares empfindet und nur denkt durch einen Schock (ZB, 206). Anhand der Kino-Bücher wird zu sehen sein, dass Konzepte entwickelt werden im Durchgang durch einzelne Filme, diese sich je nach Sichtbarem verändern und so eine *Praxis der Entwicklung von Immanenzebenen* oder ein kinematographisches Bild des Denkens darstellen (ZB, 68ff.). Dieses kann auf andere Gedanken so zugreifen, dass es sie im Sinne einer filmischen Apparatur als virtualisierenden Ausdruck versteht. Das angestoßene Denken möchte nicht den Inhalt wiedergeben, sondern den Ausdruck so aufnehmen, dass er Singularitäten produziert, dass danach geschaut wird, was anschließbar ist.

Ein Beispiel für die erste Gruppe kann in Žižek gefunden werden. Žižek benutzt den Film, um Lacans psychoanalytische Theorie verständlich zu machen. Grundlegender Bestandteil des Hitchcockschen Universums ist der *Fleck*, das Detail, das sich nicht ins symbolische Netzwerk integrieren lässt und zeigt, dass etwas nicht stimmt (Žižek 2002, 57f.) „Das *Ding* blickt uns an, als das, was in ihm mehr ist als in uns. Das, was mehr in ihm ist als in uns, ist aber unser Blick, der sich selbst darin spiegelt“ (Žižek 2002, 98). Der Überschuss des Realen bei Lacan ist der Blick des Objekts, das angeblickt wird bei Hitchcock. Žižek identifiziert direkt die Begriffe von Lacan bei Hitchcock, um so die beiden gegeneinander laufen zu lassen. Man kann nicht den Punkt sehen, von dem aus man gesehen wird, der auf

mich blickt (Žižek 2002, 56). Hitchcocks Filme sind gemacht, als ob sie die Lacansche These illustrieren sollten, dass Sublimierung, “indem sie nichts gemein hat mit 'De-Sexualisierung', um so mehr zu tun hat mit dem Tod: die Faszinationskraft, die von einem sublimen Bild ausgeht, kündigt immer eine letale Dimension an (Žižek 2002, 174).

1.3.1. Die Filmphilosophie als äußere Verbindung und repräsentationaler Diskurs

Die meisten Autor:innen der „Film-Philosophie“ unterscheiden Bereiche, wo sich der Zugriff des einen auf das andere „Medium“ ereignet, sie aber getrennt bleiben (Litch 2010; Ritzer 2015; Harms 2009; Mullarkey 2009). Wenn einzelne Filme für einzelne Probleme oder Theorien Verwendung finden im Sinne der Veranschaulichung von Themen und deren Relevanz, wird die Frage nach der Umwandlung der Theorie und ihrer Erweiterung im Fokus stehen. Der repräsentationale Diskurs bezieht sich auf philosophische Probleme von Wahrheit, Wirklichkeit usw., um diese als Gedankenexperimente im Film eingesetzt zu finden.⁸ (Siehe hierzu: Sinnerbrink 2011). Sinnerbrink unterscheidet einen Zugang, der die Philosophie *des* Films als Analyse der Natur des Films und der Filmerfahrung der Film-Philosophie gegenüberstellt, als eine eigene *Weise zu denken*. Film *als* Philosophie wird von Wartenberg als Gedankenexperiment verstanden oder mit Mulhall als die eigene Reflexion des Status von Filmen. Oder Frampton deduziert, dass die Weise verändert werden kann, in der Philosophie wahrgenommen wird. Während Livingston konstatiert, dass Film eine Philosophie sein könnte, wenn es von einer philosophischen Idee herrührt (Wartenberg 2007, Mullhall 2016, Frampton 2016, Livingston 2009). Rudolf Harms als Pionier der Ästhetik des Films, der in einer phänomenologischen Herangehensweise Philosophie und Film zusammen denkt und dabei Begriffe wie Dionysisches und Apollinisches auf Filme anwendet (Harms 2009, 192ff.).

Paradigmatisch für diese Gruppe ist beispielsweise “Citizen Kant”: die kantische transzendente Synthesis der Erfahrung in Filmen wiederzufinden (Gilmore 2005; Casebier 2002). Oder einzelne Denkende wie Nietzsche, Heidegger und Rorty mit bestimmten Filmen übereinbringen (Gilmore 2005, 95). Ansätze, die beispielsweise Adornos negative Dialektik

⁸ Timothy Morton verwendet den Hitchcockschen “Vertigo-Effekt”, um darauf hinzuweisen, dass die menschliche Herrschaft gebrochen ist (Morton 2013, 19). Statt den kinematographischen Blick zu instanzieren, um seiner These der *hyperobjects* einen Rahmen zu geben, verbleibt er bei einer bloßen Beschreibung. Die Perspektiven, die uns *hyperobjects* geben könnten mit dem Film und seiner virtuellen Existenz einen Pakt einzugehen, der jenseits von Repräsentation stattfindet. Wobei er nicht versäumt dem Poststrukturalismus auch das Anhängen an einem Korrelationismus von Welt und Mensch oder Subjekt und Objekt anzuhängen. Wobei er wiederum nicht in Betracht zieht, dass Deleuze im Sinne der Kinematographie genau diesem Ausdruck jenseits des menschlichen Bewusstseins einen entgrenzenden Rahmen gibt.

zu Hilfe nehmen und zeigen, dass der Film das Augenmerk auf die Antithese legt und die Dialektik ohne Ausgang verbleibt, werden in die erste Kategorie zu zählen sein (Ford 2011, 65ff.). Die Repräsentation von philosophischen Theorien, die beispielsweise von Richard Gilmore durchgeführt wird, benutzt Nietzsche, Heidegger, Lyotard, um diese Theorien im Film *abgebildet* zu finden. Der Film ist dabei eine neue Verstehensform (Gilmore 2005, 95ff.). Anhand der Philosophiegeschichte wird hier eine äußere Assoziation mit dem Film gesehen. Dieses Verständnis der Filmphilosophie wird im Ausgang von Deleuze kritisiert und einem anderen Verständnis zugeführt.

1.3.2. Deleuze' Filmphilosophie jenseits eines repräsentationalen Schemas

Rancière, Nancy und Badiou scheinen in diesem Sinne der Forschung eigene Herangehensweisen zu instantiieren. Rancière fragt nach der politisch-medienkulturellen Distribution des Sinnlichen in historisch differenten Regimen der Kunst (Rancière 2012, 31ff.). Er will darin auch seine eigene Theorie instantiieren: den Widerstreit eines unaufhebbaren Dissens. - Oder Badiou: „Naturally, cinema doesn't *think* this; it *shows* it, or even better, it *does* it. It is an artistic practice, an artistic thinking” (Badiou 2013, 219). Badiou begreift Film und Philosophie als Medien des Denkens, insofern sie die infinite Möglichkeit adressieren, die nicht in einem Horizont aufgeht, sondern aus einer Weiterverweisung besteht. Badiou postuliert eine Nähe zwischen Kunst oder Film und Philosophie. Nach Badiou wird Deleuze' Theorie von Zeit und Raum erst mit dem Film möglich (Badiou 2008, 9ff.). Daher sein Postulat *inästhetisch* zu denken, sodass jedes Feld in seiner Umgebung bleiben kann und nicht zum Gegenstand des Anderen wird. Der Film nimmt die Philosophie, um sie auf eine Wahrheit außer ihr hinzuweisen.

Er kann gelesen werden als Montagetechniker, der Links erstellt zwischen inkommensurablen Thematiken. Sinnerbrink diagnostiziert einen *philosophischen turn* in der Filmtheorie durch Deleuze und Cavell (Sinnerbrink 2011, 5ff.). Stanley Cavell zeigt, dass der Film wie gemacht ist für die Philosophie, um eine Reorientierung zu geben für alles, was die Philosophie gesagt hat über Realität und Repräsentation, Kunst und Imitation, Skeptizismus und Transzendenz, Sprache und Ausdruck. Er bewegt sein Schreiben entlang von philosophischen Theorien, bewerkstelligt aber eher einen abwechselnden Dialog als eine wirklich immanente Ineinsicht der beiden Medien (Cavell 1996).

Für Deleuze soll abgesehen von seinen Kino-Büchern und ihrer mannigfachen Darstellung in der Literatur (beispielsweise Engell; Leitner 2007; Del Rio 2008 usf.) ein Weg

zu seinen anderen Werken geöffnet werden und gezeigt werden, dass er das Kino keinesfalls als Illustration benutzt. Die Forschung geht entweder gesondert auf die Filmbücher ein und verwendet nur diese oder benutzt beispielsweise die Zeittheorie von *Differenz und Wiederholung*, um diese aus dem *Zeit-Bild* hergeleitet zu finden (Rodowick 1997).

Der Wert des Ansatzes wird deutlich, wenn er beispielsweise in Abgrenzung von Peter Hallward und Alain Badiou verwendet wird. Sie machen aus den Werdens-Prozessen, die kinematographisch den Übergang einer Schrift in andere Medien bedingt, eine Konsistenzebene von Deleuze, indem sie ihn durch ein einzelnes Konzept hindurch beschreiben (Hallward 2006; Badiou 2003). Schon diese Leseweise scheint verkürzt, wenn doch das Erfinden von Begriffen die Fundamental-Dimension seines Universums ausmacht. Die Dynamik des Kreierens ist von der Kreation getrennt in Hallwards Augen (Hallward 2006, 3). Die Mediation, das Dritte fehlt (Žižek 2005). Hallward versucht Deleuzes konzeptuelles Anschlussdenken (mit Badiou) gegen Deleuze selbst zu wenden, indem er ihm Eskapismus und Untauglichkeit für politischen Aktivismus qua Ästhetizismus vorwirft. Hallward selbst macht einen Dualismus auf, wenn er die aktuellen Kreaturen und die virtuelle Kreation gegenüberstellt (Hallward 2006, 21ff.). Diese Kritik an Deleuze ist nicht die Kritik, die hier gesucht wird, es wird eine Leseweise gesucht, die von Deleuze inspiriert ist. Hallward missachtet die Intensität als einen zeit-räumlicher Dynamismus (DW, Kapitel 4) und die territorialen Assemblagen bleiben unbedacht (TP). So behauptet Badiou, dass Deleuze, indem er das Sein als „kosmisches Tier“ oder „organische Textur“ auffasst, die Identität von Konzept und Singularität postuliert, um das Eine aus dem Vielen zu extrahieren und rückwirkend jedes Ereignis gemäß dem *eventum tantum* oder dem Einen zu ordnen. Das Sein erscheint so als sich selbst weiterentwickelnd, insofern keine Singularität vom Einen subtrahiert wird. Letztlich stimmt Badiou mit Hallward darin überein, dass Deleuze das Materielle einer idealen Vorstellung des Werdens unterordnet. Aus einer genuin deleuzianischen Perspektive jedoch fallen diese Neuen Materialismen einer falschen Gleichsetzung von Werden und Aktivität zum Opfer und weiten daher, da das Sein als Werden verstanden wird, organische Aktivität auf das gesamte Sein aus. Die philosophische Sinn- und Kohärenzstiftung nach dem Ende der ‘großen Erzählungen’ (Lyotard 2019) leistet aber das kinematographische Verfahren, indem filmische Techniken vom Medium des Films auf das Medium der Schrift auf die übrige deleuzianische Philosophie zurückübertragen werden.

1.3.3. Den Diskurs kinematographiert finden

Die Forschung der hier genannten dritten Position verwendet Deleuze' Kino-Bücher, um sie auf seine anderen Werke zu beziehen, aber nur in Ansätzen und unsystematisch (Nilsson 2014; Schaub 2006; Hartmann 2008; Müller 1999; Beuthan 2006). Es gibt insofern eine Lücke zwischen der sogenannten Filmphilosophie und der Deleuze-Forschung, die nach ihm kommen will und sich auf ihn bezieht, bzw. der blinde Fleck bezieht sich auf eine *Diegetisierung der Philosophie* wie Deleuze sie im Auge hätte. Im Zuge von einschlägigen Anwendungen der Kino-Bücher auf die Philosophie der Gegenwart (beispielsweise durch Beuthan 2006, Müller 1999, Schaub 2006) sollen diese durch eine Anbindung an das Gesamtwerk von Deleuze eine Erweiterung erfahren, insofern gezeigt wird, wie es eine konstruktive Bezugnahme der Kino-Bücher auf die von Deleuze aufgeworfenen Problemstellungen im Zuge seiner Differenz-Philosophie gibt. In der Forschungsliteratur wird einerseits die Filmphilosophie betrachtet, inwieweit bereits ein deleuzianischer turn vorbereitet wurde und andererseits die Deleuze- Forschung herangezogen, um zu sehen, wie innerhalb von Deleuze über ihn hinausgegangen wird. Ian Buchanan und Gregg Lambert als Gründer des Deleuze Studies journal, die beide an dem Ausdruck nach Deleuze forschen (Buchanan 2008, Lambert 2012). Einige Deleuze-Forscher:innen benutzen dabei auch die Kino-Bücher, um zu sehen, wie der neue Ausdruck sich fortführen lässt, beispielsweise Brian Massumi und seine *Affekt-Studien* oder Manuel De Landas Morphogenetik des *non human* (Massumi 2002; De Landa 2011). Das Ziel ist es, eine Passage zu generieren zwischen Deleuze' frühen und späten Schriften mit Hilfe der Kino-Bücher und ihrer entgrenzenden, noch zu entfaltenden Methodik. Daraus soll zu ersehen sein, wie Deleuze mit anderen Philosophien umgeht, was er aus ihnen generieren kann. Diese Doppelstruktur wird sich durchziehen. Die "deleuzesche Praxis" als eine zu charakterisieren, die Denker:innen auf ihre *unterbelichteten Schichten* durchsucht und in *Großaufnahmen* und *Überblendungen* verwandelt, hat dabei Anleihen an einer filmischen Verfahrensweise. Im Zuge dessen werden die Belichtungen, die Deleuze vornimmt, einen auf den Film und seine Möglichkeiten bezogenen Horizont aufgetragen, um zu sehen, inwiefern die Überlegungen aus *Differenz und Wiederholung* in seinen späten Schriften angewandt werden. Die Vereinigung der Kino-Bücher mit Deleuze' Lese-Praxis anderer Denker:innen findet in Verbindung mit Foucault, Spinoza oder Leibniz schon in Ansätzen statt (Schaub 2006; Beuthan 2006; Müller 1999; Badiou 1993). Die Forschung konzentriert sich aber eher auf die Darstellung der Kino-Bücher oder seine Beschäftigung mit anderen Philosoph:innen jeweils getrennt voneinander. Durch die Methode des Zeit-Bildes kann Deleuze' Verständnis und

Umwandlung anderer Philosophien systematisiert werden. Sobald diese Methode des Schnitts entworfen wurde, kann zu den Umlesungen, den Nahaufnahmen in den Re-kadrierungen gewechselt werden. Durch seine filmisch anmutende Philosophie und ihrer Aspekte kann dann gezeigt werden, wie er philosophische Ideen wie die Leibniz-Falte verfilmen, ihm eine Regie-Lesart einpflanzen und ihn dadurch in andere Bilder transformieren kann, wie er es mit anderen Schriften praktiziert. Ein Hinweis auf die Triftigkeit dieses Vorhabens findet sich in der Übertragung, die Deleuze in den Kino-Büchern selbst vornimmt, insofern er Bergson benutzt, um aus seiner phänomenologischen Theorie eine Anwendung auf das Kino zu zeitigen.

Nach Schaub geben Filme impliziten Aufschluss darüber, wie nach dem Ende der klassischen Systeme Philosophie betrieben werden könnte.⁹ (Schaub 2006, 81). Ein Konzept wie die *begrifflose Differenz* aus *Differenz und Wiederholung* kann mit dem Intervall, dem falschen Anschluss, im Film Wirkungen suchen, es zeugt nach Schaub vom Einbruch unterschiedlicher Simultanzeiten, die die Sinnproduktion generieren (Schaub 2006, 88ff.). Sie praktiziert bereits eine Gegenverwirklichung von Themen aus den Kino-Büchern, um sie beispielsweise mit *Differenz und Wiederholung* oder *Logik des Sinns* zu verbinden, bleibt aber bei einer Erwähnung, sodass das Kino als die Gegenverwirklichung philosophischer Probleme nicht zur Aufführung kommt. Mit Deleuze kann man die Kadrierung mit der Kastration gleichsetzen oder die Nahaufnahme mit dem Partialobjekt, es ist nur unklar, was das bringen soll. Daher sein Vorschlag Dreyer auf Kierkegaard zu beziehen, wo es darum geht, wie “die geistige Bestimmung Gegenstand des Films werden” (U, 88) kann. Mehr als eine Arbeit am Begriff, kann das Kino als das Andere zum Denken, zu dessen Außen werden.

1.4. Kinematographisches Begriffs-Inventar 1: Schnitt-Technik¹⁰ Die Kino-Bücher praktizieren eine Methode wie nach dem Ende der klassischen Systeme gedacht werden kann

⁹ Außerdem soll ein Beitrag geleistet werden zu dem Bereich der performativen Philosophie im Ausgang von Arno Böhlrs Arts-Based-Research-Projekten, insbesondere durch die angehängten Filme (Böhler 2018; Böhler; Granzer 2020). Besonders sei auf das FWF-Projekt “Art in Philosophy : Philosophy in the Arts. The Significance of the *Heart* in Artistic-Research (AR) and Performance Philosophy (PP)” Grant-DOI 10.55776/AR822 hingewiesen, als dem Versuch, dem Herzen ganz in einem deleuzianischen Sinne eine Ausdruckweise jenseits der etablierten Verfahren zu geben, *da das Herz danach verlangt*.

¹⁰ Schnitt. Durch einen Schnitt im Text kann man auf das Außen, die Zeit, die vergeht, hinweisen (siehe dazu das Verweisungs-Ganze bei Leibniz und Hegel in actu). Wenn das BB das Ganze als sinnvolles Geschehen, auf das hin sich die einzelnen Bilder wenden, abgelöst wird von einem Schnitt, der auftaucht, muss dieses kinematographische Verfahren auch in den Text Einzug halten.

Deleuze fragt, wie das Werden¹¹ wird, wie aus Abgeschlossenheit Weiterreibung erwächst, wie das Gegenwärtige überhaupt vergeht. Die Erklärung kann nicht von dem genommen sein, was sie erklärt, die Bedingung kann nicht vom Bedingten abgeleitet sein. Wenn das Wissen davon abhängt, dass das Objekt identisch ist – garantiert durch die wechselseitige Beziehung zwischen der Form des Objekts und der transzendentalen Einheit der Apperzeption –, dann kann nur das, was wiedererkannt werden kann, gewusst oder erfahren werden. Dies essentialisiert das Empirische. Die Formen als Bedingungen formen die Materie des Empirischen, während das Empirische der passive Empfänger der Form bleibt. Die Bedingungen werden an das Produkt gebunden und in eine teleologische Bewegung eingebettet. Die Bedingung bleibt jedoch gleichgültig: wann immer das Empirische hervorgebracht wird, wird die Bedingung auf dieselbe Weise reproduziert. Für diese Prozesse soll das Bild als Vor-bild genommen werden. Um so auch dem näher zu kommen, was er mit anderen Philosophien macht, in ihrer Kontinuität sucht er das Diskontinuierliche, sucht er die Bedingung, die nur aus einem Werden und immer wieder Anders-werden bestehen kann. Wie gelangt das Denken zu einem Bild von sich, wie gerät Denken selbst als Prozeß in den Blick?

Mirjam Schaub sieht in der Simultaneität des Bildes im Gegensatz zur Aktualität des Sagbaren die Möglichkeit, eine *zeitliche Komplexion* zu schaffen, die uns zu denken aufgibt (Vgl. Schaub 2006). Die Zeit im modernen Kino erscheint als Intervall, das sich durch einen alogischen Schnitt zwischen zwei Bilder einnistet, es zeugt damit von der *begrifflosen Differenz*, die nicht verschwindet, sondern eine *Ausgestaltung* bekommt (DW, 30ff.). Deleuze vergleicht den Umbruch des *Zeit-Bildes* mit dem Epochenumbruch in der Philosophie, der mit Kant beginnt (ZB, 59). Die These ist, dass Bilder die Möglichkeit haben, das *Virtuelle* als solches präsent zu machen, da es innerhalb des Sichtbaren *Modulationen des Realen* gibt. Wie es zu dem Bruch in der Geschichte des modernen Kinos kommt lässt sich durch einen Blick auf die Geschichte des Denkens anvisieren: die Abweichung, der falsche Anschluss, als Bedingung der Möglichkeit für das Bild war immer schon da, wurde aber überspielt, bis man sich auf diesen unmöglichen Anschluss selbst bezieht und so die Potentialität der Bilder an sich zum Vorschein bringt (ZB, 59f.). Daher auch die Überlegung, dass die Philosophie etwas vom Kino lernen kann und umgekehrt. Von einem sinnvollen Ganzen mit großen wiederkehrenden Montagetechniken, die in einer Repräsentationslogik verwurzelt sind, zum

¹¹ Das Tier spricht nicht wie ein Mensch, sondern schält bedeutungslose Tonalitäten aus der Sprache heraus, die Worte „klettern selber empor, bellen oder wimmeln in ihrer Eigenschaft als Sprachhunde, Sprachinsekten oder Sprachmäuse.“ (K, 32). Inhalt und Ausdruck geben sich gegenseitig ihre Struktur. Da die *große Form* eine Vorgabe macht, sie begreift und drückt es in der passenden Form aus. Die *kleine Literatur* begreift erst später. „Der Ausdruck muß die Formen zerbrechen, die Bruchstellen und neuen Verzweigungen angeben.“ (K, 40).

Springen auf den Bruch selbst, zwischen zwei Bildern und der unerschöpflichen Möglichkeit und Spannung, die dazwischen liegt und erst zu Bildern anregt. Was man als *kinematographische Gegenverwirklichung* bezeichnen kann.

Das Denken wird nicht vollzogen von einer anderen Instanz aus, die Bilder treten an die Stelle unseres Denkens. Es geht nicht um eine Simulation und zu zeigen, dass das kinematographische Bild eine Art zu Denken ist, sondern zu zeigen, dass es unmöglich ist zu sagen, was das Denken ist (ZB, 219). „Die Simultaneität der verschiedenen Modi in ein und demselben Bild: das ist die Zumutung, die uns das moderne Kino zu denken aufgibt.“ (Schaub 2006, 191). *Zeit macht ihre Existenz als reine Virtualität nur geltend, wenn sie jegliche Darstellung fälscht*. Durch Inkonsistenzen bleibt sie dem Denken aufgegeben.

Denken heißt hier *konnektive Synthese* bilden, die durch Schnitte in Beziehung gebracht und voneinander unterschieden werden können. Dadurch lässt sich ein Bruch zwischen den Bildarten und infolgedessen auch in bestimmten Denk-Bildern einführen, die sich unterscheiden in dem, wie sie mit dem *Undenkbaren* umgehen. Wenn wir das Kino denken - können wir anders denken, denn als *spiritueller Automat*, der selbst die Bilder produziert, kommen wir mit einer anderen Art der Verbindung zwischen den Bildern, anderen visuellen Maschinen in Berührung, können wir ein Potential realisieren, unsere Kraft der Synthetisierung und Verbindung auszudehnen (Colebrook 2006, 41f.). Der Film soll als *Gegenverwirklichung* verstanden werden, um auf die Höhe der Philosophie als schöpferischer Prozess im Sinne der Kinematographie zu kommen.

Die Bildlichkeit ist für das Diskursive das, woraus es schöpft. Bei Kant ist die *Anschauung* in Raum und Zeit das Sichtbare (Vgl. Schaub 2006), das als Ansich affiziert und zu Begriffen anregt, die ohne es leer wären - aber sein Sichtbares ist von den Begriffen eingenommen worden und sie geben sich nicht gegenseitig Anstoß (Vgl. Kapitel 3, Kant). Deleuze kehrt gewissermaßen Kant um, indem er das Begriffliche aus dem Bildlichen schöpfen lässt und umgekehrt (Schaub 2006, 10ff.). Im ZB tritt ein Abstand ein zwischen Reiz und Reaktion, nun ist zu sehen, womit das Bild sich verkettet (ZB, 68). Das ZB zeigt, dass es jenseits der Repräsentation eine Welt der Differenz gibt, die vor den Aktualisierungen Verknüpfungen ausbildet. Auf diese Welt hin werden die Denkbewegungen bezogen.

1.4.1. Kinematographie ^{Ideengeschichte/Denken} **Was die Philosophie vom Film lernt**

Die Geschichte des Denkens ist *kinematographisch* (Colebrook 2006, 41). Deleuze gibt dieser Form zu denken Konzepte. Er generiert die Immanenzebene. Die These impliziert,

dass uns das Kino auf den Synthesen-Prozess der Bilder selbst werfen kann (Colebrook 2006, 41). Das bedeutet, im Kino kann das Potential der Verknüpfung angeschaut werden, da die Verbindungen nicht nachträglich zusammengefügt werden, sondern unser Denken als Montage, Synthetisierung und Zusammensetzung von Bildern ausdrückt.

Im Kino oder im Denken kann das Potential selbst erkundet werden, ohne von etwas das Potential zu sein (Colebrook 2006, 20). Denken kann nur durch das denken, was nicht es selbst ist. Man stülpt Philosophie nicht über das Kino. Er stellt die Frage, wie wir anders Denken mit kinematographischen Bildern und was das über die Macht des Denkens sagt, sich selbst zu transformieren.

Wenn *transzendentaler Empirismus* bedeutet, über Singularitäten zu anderen überzugehen, bzw. sich im Empirischen aufzuhalten, während man vom Transzendentalen handelt, ist der Film die Gestalt-Gewordene empirische Transzendentalität oder *Kineempirzendentalität*. Mit der oberen These, dass das Kino Denken ist, da es die Immanenzebenen Theorie bestätigt, wird im Folgenden präzisiert, womit das Denken funktioniert. Wenn es darum zu tun ist, dass es ein Milieu hat und sich ständig ändert. Das Kino gibt hier Aufschluss über das Denken.

Wir befinden uns an der Stelle, an der die Figur im Kino zum Zuschauer wird: sie macht es vor. Man befindet sich in einer Rückkopplungsbewegung, einer Inversionsbewegung - was die Figur sieht setzt sich nicht in eine Handlung um, sondern taucht als solches auf (ZB, 523ff.). Hier kommt das Undarstellbare zur Ansicht und die Bedingung der Möglichkeit für Bilder selbst. Philosophie muss eine optische Situation werden. „Als ob das Reale und das Imaginäre hintereinander herliefen und sich beide im jeweils anderen in der Nähe eines Ununterscheidbarkeitspunkts spiegelten“ (ZB19). Wenn Deleuze Philosophien nach ihren Denkbildern „einteilen“ kann, so funktioniert dies kinematographisch, indem er sie jeweils zeitlich multipel macht, ihre Rückseite hervorkehrt. Hier bekommt das 7. Kapitel des ZBs seine Wichtigkeit: Die Ohnmacht des Denken. „Durch das Kino wird nicht die Macht des Denkens, sondern sein Unvermögen befördert; das Denken hat es niemals mit einem anderen Problem zu tun gehabt.“ (ZB, 217) Es kann durch diesen Umstand Einblicke in den allgemeinen Mechanismus des Denkens geben. Es ahmt nicht die geistige Bewegung nach, sondern nimmt die Funktionsweise des Denkens selbst zum Gegenstand: Das moderne Kino zeigt „das Nicht-Sein eines Ganzen, das gedacht werden könnte“ (ZB 219), aber nicht gedacht wird, weil es zugleich Grenze und Bedingung allen Denkens ist. Mit dem Bild des Denkens in DW als zentrales Kapitel, das von Differenz an sich und Wiederholung für sich eingerahmt wird, verläuft eine Linie, die sich im ZB parallelisiert.

1.4.2. Das Bild des Denkens auf das Kino bezogen. (ZB u DW aufeinander abgebildet)

Das BB kann direkt auf das klassische Bild des Denkens bezogen werden, sowie das ZB auf das moderne. Man bildet eine Synthese zwischen dem Übergang vom BB zum ZB und dem klassischen Denken der Repräsentation und dem neuen Bild des Denkens als ZB. Das bilderlose Denken entsteht jeweils im Akt (DW, 182). Die These ist, dass das ZB uns anzeigen kann, wie das neue Bild des Denkens praktiziert werden kann, welche Sichtweisen es hat, wie man es verstehen kann, welche Übergänge es zulässt: ein Praktisch-Werden der Theorie durch das Bildliche. Das Bild des Denkens ist eine historische Konfiguration, wie das Denken selbst sich vorstellt, dass die Performance des Denkens vor sich geht.

Durch den Bezug auf den Film kann man nachvollziehen, was Deleuze mit Denken¹² meint, bzw. hier wird anschaulich, dass die *passiven Synthesen*, die immer schon in uns arbeiten, mit den montierten Bildern vergleichbar sind. Deleuze macht keinen Unterschied zwischen Denken und Kino, für ihn ist das Kino eine dezidiert denkerische Form. Das Bewegtbild als Denkform lässt sich als *Feld* verstehen, als *kinematographische Operation einer agency* (Engell 2010). Daher wird für jede/n Denker:in eine andere Immanenzebene gezeichnet, da sie wie Filme unterschiedliche Denkartens verkörpern, die man nur unterscheiden kann, wenn man in ihre Bewegung eintaucht und ihnen Bewegungen einpflanzt. Das Kino „vermittelt“ die Fähigkeit, das Vermögen und nicht die logische Möglichkeit (ZB, 206). Die passiven Synthesen aus DW, die die Wiederholung kennzeichnen, sind hier zum geistigen Automaten geworden, auf den die Bilder wirken.

Irgend etwas spielte sich in der erhabenen Konzeption des Kinos ab. In der Tat entsteht das Erhabene dann, wenn die Einbildungskraft einen Schock erfährt, der sie bis an ihre Grenze treibt und zugleich das Denken zum Denken des Ganzen als einer geistigen Totalität zwingt, die die Einbildungskraft übersteigt. (ZB, 206).

Der Bezug zum Denken an sich ändert sich und der Film kann dies zeigen - er macht den Übergang von der logischen Möglichkeit zur Anwendung:

¹² Deleuze geht noch weiter: Visionäre geworden erkennen wir nicht Ideen des Ganzen oder sinnvolle Geschehensverläufe, sondern unser Sehen wird ursprüngliches Erkennen von Singularitäten, statt von Besonderungen eines Allgemeinen. „Die Singularitäten markieren zuletzt das ‘Undenkbare’, also dieses, was nicht durch das Denken selbst hervorgebracht wird oder antizipierbar ist. Da aber das ‘Undenkbare’, wie Deleuze betont, wesentlich dem Denken angehört, werden wir also durch die ‘souveräne Ästhetik’ des ‘ZB’ nicht nur mit der ‘unerträglichen’ Leere nach dem verschwundenen ‘sensomotorischen Schema’ konfrontiert, sondern auf das ‘Undenkbare im Denken’ bezogen. Was aber bedeutet das ‘Undenkbare im Denken’, auf die unsere exoziierte ‘visionäre’ ‘Hellsicht’ stößt?“ (Beuthann 2006, 100). Das Undenkbare ist nicht durch das Denken hervorgebracht. Das inkommensurable Außen wird zugleich das Innen des Denkens.

Dem repräsentationalen Bewegungs-Bild-des-Denkens entspricht ein Ganzes, das gedacht werden kann und ein geistiger Automat führt unser Denken als funktionierendes vor. *Die Bilder des Denkens lassen sich anhand von Filmen unterscheiden, sodass man jetzt einen Schritt weiter ist zu sagen, wie kann das Kino auf das Denken wirken und ihm zeigen, was es kann oder wie man zum Ereignis kommt und welche Filme eine Kant-Kinematographie am besten darstellen.*

Durch den Systemanspruch des Denkens kommt nicht in den Blick, dass die Übergänge Brüche sind, die überbrückt wurden durch Klischees. Mit dem ZB kann man die Notwendigkeit dieses anderen Denkens verflächigen, ihm Komponenten geben. Dass diese Ereignishaftigkeit des Denkens einen Platz bekommt, ist noch nicht die Pointe, denn Deleuze geht noch weiter und lässt die Zeit-Bilder als solche aufscheinen. Was in DW nur angedeutet wird, kann hier praktisch werden. Indem er wirkliche Zeit-Bilder annimmt, die immer an ihrem Platz fehlen, die das Undarstellbare ausmachen und die Darstellung bedingen, bekommen sie einen eigenen Bereich und somit wird die Differenz in sich differenziert, bekommt das Fälschende eine eigene Daseinsklasse der Zwischenbilder, die auf die Zeit verweisen, die bei der Konzeption selbst vergeht (Vgl. ZB, DW). Deleuze gibt auf seine eigene Darstellung des BBs den Kommentar, gegenverwirklicht seine eigene aufgestellte Theorie und dekonstruiert sie, kinematographiert sie, sieht in ihr die Deterritorialisierungslinien, die sie antreiben. Dieses Zurücknehmen oder der Kommentar - ist die Kinematographierung.

Das Filmische an der Philosophie fragt auch, welche Angaben perfekte *Szenenanweisungen* sind und ob man an diesen Prinzipien die unterschiedliche Möglichkeit zur Darstellbarkeit festmachen kann. Und ob man einer Philosophie beilegen kann, ob sie die Zeitlichkeit mit einbringt oder Dinge stillstellen muss, um sie zu analysieren. Sich für philosophische Fragen zu öffnen bedeutet die Undarstellbarkeit einzulassen und die *Unterschiedlichkeit* zwischen den Philosophien zu erregen und zu erkennen, dass jedes neue Lesen eine *neue Inszenierung des Gelesenen* bedeutet. Wie steht es mit den Passagen, die man in einem philosophischen Werk nicht verstehen kann? Muss man sie nur aufführen und ausdrücken, damit sie einen anderen Zeitdruck bekommen? Auf diese Weise soll auch die Verbindung zwischen Film und Philosophie verstanden werden, als eine produktive Synthese, die beim Vorgang des Vollziehens einen Übergang performiert, der nicht reduziert werden kann auf die beiden Seiten. Die Aktualisierung durch die Film-Begriffe soll dabei zeigen, *wie* die Transformation stattfindet. Die Diagnose wäre, dass Philosophie sich mit der Zeit

verändern muss und im Film Hinweise darauf finden kann. Das Ziel wäre, durch das Kino anders werden zu können, eine andere Synthetisierung des Gedachten zu praktizieren.

1.4.3. Dramatisierung und Intensität: Differenz und Wiederholung kinematographisch gelesen

Deleuze beschreibt die Bewegung der Virtualität zur Aktualisierung im Film als Bilder, die hintereinander herlaufen und ihre Konstitution ständig umkehren, gerade noch virtuell gewesen, schon in die Aktualität geholt. Dieser Aktualisierungsprozess will den kantischen Übergang der begrifflichen Schemata zur Sinnlichkeit von Raum und Zeit einer Differenzphilosophie geben, die *Ideendramen* setzt. Den Übergang kinematographisch löst. Dieser Schritt ermöglicht es, Differentialquotienten und Singularitäten zu aktualisieren, indem er einen Raum schafft, in dem sie sich entfalten können. In diesen Ideendramen werden Differentialverhältnisse und Singularitäten erfasst, die sich selbst ihre Bestimmung setzen und in einem ständigen Zustand des Werdens verbleiben. Deleuze' Ansatz ist damit eine radikale Erweiterung und Weiterentwicklung der Philosophie Kants, die es ermöglicht, die Dynamik der Virtualität und Aktualisierung besser zu verstehen. Diese zeit-bildliche Bewegung der Aktualisierung wird in Kapitel vier und fünf in DW besprochen. Wenn die Ausdehnung und die Qualität auf einer *Intensität* beruhen, die als Differenz-Funktion unter ihnen liegt und sie hervorbringt, so ist die These des ZBs, dass diese Intensität, die den Ausdruck einer Bruchrelation besitzt, selbst erkundet werden kann (DW, 292). Sie kann Merkmale bekommen, sie ist das, was nur empfunden werden kann oder mit dem ZB gesprochen, die Zeit im reinen Zustand, wenn man in den Kristall blickt (ZB, 112). Das Unsinnliche, die Intensität ist das, was nicht empfunden werden kann und was gleichzeitig nur empfunden werden kann, da es das *Sein des Sinnlichen* ist.

Die Intensität ist der Versuch, eine Bedingung empirisch transzendental ablaufen zu lassen. Die Implikation von Intensität als fortwährend bestimmte Seinsform ergibt eine asymmetrische Beziehung zu ihrem Bedingten. In der asymmetrischen Synthese des Sinnlichen fungiert Intensität als Differentialverhältnis, das partielle Ableitungen ermöglicht (DW, 295ff.) Sowohl im Inneren als auch in der Struktur basieren beide Verhältnistypen auf Differentialen, und Veränderungen der Intensität verändern ihre Natur. Übergänge an den Rändern von Qualität und Ausdehnung zeigen sich als Verschiebungen oder Entfernungen. Intensität in dieser Synthese bezieht sich auf die reziproke Synthese der Idee und oszilliert über einen Abstand, der die Kommunikation sicherstellt (DW, 301f.).

Die Ideen sind virtuelle, problematische Mannigfaltigkeiten oder 'Perplexe', die sich aus Verhältnissen zwischen differentiellen Elementen ergeben. Die Intensitäten sind implizierte Mannigfaltigkeiten, 'Implexe', die sich aus Verhältnissen zwischen asymmetrischen Elementen ergeben, die den Aktualisierungsverlauf der Idee lenken und die Lösungsfälle für die Probleme bestimmen. Daher entfaltet die Ästhetik der Intensitäten jedes ihrer Momente in Korrespondenz mit der Dialektik der Ideen: Die Macht der Intensität (Tiefe) gründet sich in der Potentialität der Idee. (DW, 309).

Die Ästhetik der Intensitäten entfaltet sich in Korrespondenz mit der Dialektik der Ideen: Die Macht der Intensität gründet sich in der Potentialität der Idee. Intensität als Akt der Individuation bringt Differentialverhältnisse in Aktualisierungen, indem sie Differenzen in raum-zeitlichen Dynamiken verkörpert. Arten und Differenzierungen entsprechen diesen Verhältnissen, und die Individuation bindet das Intensitätsfeld direkt an die Differenzen, die ein Individuum ausmachen.

Die Frage ist eine der Intensität: auf welche Weise kommt die Virtualität vor? Im BB wird sie nivelliert, genauso wie bei den klassischen Bildern des Denkens. Der Darstellungstyp der Virtualität lässt sich nicht reduzieren oder auf eine Formel bringen. Wenn die intrinsischen Relationen in der Darstellung sich quasi 'ursprünglich' auf Anderes beziehen, drückt es sich paradox aus. Diesem Bezug kann man Konzepte, Territorien und Merkmale geben. Aus diesem Darstellungsbegriff ergeben sich Problemdimensionen, wenn man diesen als Relationierung beschreibt, die sich als Überschreitungsformen äußern: Der Darstellungsbegriff trägt reduktionistische Tendenzen, wenn die Differenz verschwindet. Es geht darum, ob das Außen ein Rekonstruierbares ist und sich *als Offenes* begehen lässt oder ob das Außen ein *absolutes Außen* meint, das eher in dem Zwischenraum zwischen zwei Bildern liegt.

Im BB organisieren die Prinzipien Kadrierung, Einstellung und Montage das Ganze des Films und die Bild-Bewegungs-Materie. Es ist jeweils ein spezifisches Bild des Denkens, das durch Aktion und Reaktion funktioniert und die Bilder in Bezug auf ein besonderes Bild (cogito) ineinander übersetzbar werden lässt. Die Differenz ist gezähmt und in ein Schema gepresst, ihre Kraft wird eingedämmt. *Am Bild des Denkens kann man ablesen, so wie an den Schnitten und Montage-Konzepten, wie es um die Differenz bestellt ist, welche Ausformung, Gestalt sie an dieser Stelle hat.* Dadurch soll es dann zu einem *unschematischen* Schema kommen, das uns zeigt, wie man mit der Differenz schreibt, wie es Deleuze gelingt, bestimmte Texte gegenzuverwirklichen. Die Intensität ist ein Name für die Kinematographierung, sie bringt die Differentialverhältnisse in Aktualisierungen, in raum-zeitliche Verkörperungen (Dramatisierung), aber nicht ohne aufzuhören Individuation zu sein (DW, 311ff.). Im vierten Kapitel beschreibt er, wie der Prozess verläuft von der Virtualität zur Aktualität, wie die Aktualisierung sich in *Dramen* ausdrückt. Dh. er lässt diese

Zwischenbilder nicht unberücksichtigt, sondern zoomt in sie hinein (DW, 273ff.). Was ihn dann befähigt, bei anderen Philosophien diesen Aktualisierungsschritt nachzuverfolgen und gegebenenfalls auf *unterbelichtete Virtualitätsstrukturen* hinzuweisen und diese aus zu dramatisieren. Die Teilungs- oder Differenzierungsregel wird nicht mit angegeben im Script.

Die Idee, in ihrer kinematographischen Gestalt von Platon übernommen, ist durch die Virtualisierung gelaufen (Siehe Kapitel Kant). Im Besonderen und Allgemeinen sind dx und dy ganz ohne Differenzierung, durch das Universale aber unterliegen sie der *Differentiation*. Jeder Term existiert absolut nur im Verhältnis zum anderen (DW, 221). Die Differenzialgleichung verkörpert diese unbestimmt-bestimmbare, Bestimmungs-Struktur, da Gleichung und Differential aufeinander einwirken. Die durchgängige Bestimmung ist im Integral ausgedrückt. Die Differentialgleichung gibt kein entweder oder, sondern immer ein Verhältnis. Eine kontinuierliche Variation. Anschauung und Begriff sind in einer Verhältnisbestimmung und nicht fixierbar in Begriffen oder Funktionen, daher die Weiterentwicklung von Kant in DW.

Das vierte und fünfte Kapitel von DW wird mit Kant zusammengebracht, wodurch dieser den Umschlagpunkt bildet, wenn die ersten beiden Kapitel mit dem Bild des Denkens als drittem Kapitel Hinweise darauf geben, wie die Kinematographie funktionieren könnte, wie eine Philosophie der Differenz aussieht. Die ersten beiden Kapitel begründen und erdenken ein Ende der Welt der Repräsentation. Mit dem vierten Kapitel, der *ideellen Synthese der Differenz*, dreht Deleuze Kant um, indem er die Idee als Differenzial im Denken ersinnt (DW, 214ff.). Wo bei Kant die bestimmbare Anschauung und die bestimmenden Begriffe die Differenz äußerlich und daher die Bestimmbarkeit über ein Schema vermitteln muss (DW, 229). Diese Umbildung der Ideen (auch der platonischen ersten Urbild-Ideen) ist das Differenz-System, das die Idee als Mannigfaltigkeit in jedem Gebiet, sei es Genetik, Biologie, Sprache oder auch im Roman und Theater als Untergrund auftreten lässt, der diese Systeme bedingt ohne in einer Einheit zu funktionieren (DW, 236ff.). Die Kritik an der genetischen Funktion des Negativen kann mit der Übertragung der Differentiation zwischen Differenzierung als Aktualisierungsprozess, wie er in DW (DW, 262ff.) vorkommt mit dem ZB eine Wirkung erfahren, die der Theorie der Idee in diesem Kapitel einen praktischen Ausdruck verleiht. Die differentielle Virtualität bleibt in DW am Problem-Charakter hängen, es geht um Verhältnisse, die mit Hilfe der Differential-Theorie platziert werden. Die These ist, dass die Formen des Negativen dann auftauchen, wenn die aktualisierte Virtualität ihre Bewegung verliert oder abgeschnitten wird von dieser Bewegung. "Kurz, das Negative ist stets abgeleitet und repräsentiert, niemals ursprünglich oder präsent; der Prozeß der Differenz

und der Differenzierung geht immer dem des Negativen und des Gegensatzes voran.” (DW, 262) Das ZB zeigt eine Praxis der Differenz, die ihre transzendente Seite mit der empirischen (das Durchlaufen durch Filme) verschiebt, das Bild ist zweiseitig.

Ästhetische Objekte, die die Zufälligkeit und Arbitrarität ihres Zustandekommens sowie die kontingenten Möglichkeiten ihrer Interpretation offen zeigen, stellen eine oszillierende Verbindung zwischen ihrem aktuellen und virtuellen Potential her. (Müller 1999, 17).

Die Bestimmungen der Virtualität aus DW, die zeigen sollen, dass es sich nicht um eine verschwommene Begriffs-Vorstellung handelt, finden im ZB ihre Resonanz.

Das Virtuelle steht nicht dem Realen, sondern dem Aktuellem gegenüber und es ist vollständig bestimmt. “Die Realität des Virtuellen besteht in den differentiellen Elementen und Verhältnissen und in den singulären Punkten, die ihnen entsprechen.” (DW, 264) Der Begriff der *Differentiation* als die virtuelle Seite der Differenz und die Differenzierung als die aktuelle Seite verweist auf das Objekt/ Bild, das immer doppelt ist. Im ZB gibt es die Unterscheidung, ob diese Zweiseitigkeit des Bildes versteckt wird oder sich unentwegt verschiebt (DW 262; ZB 110).

Folglich erkennt man im Kristall eine Trennung, die ihn selbst unentwegt um sich selbst drehen lässt und die er nicht zu Ende kommen lässt, da er ein fortwährendes *Sich-Unterscheiden*, ein sich bildender Unterschied ist, der jedesmal die unterschiedlichen Terme aufgreift, um sie unaufhörlich von neuem einzubringen. (ZB, 112).

Das Kristallbild markiert den Punkt der Ununterscheidbarkeit zwischen zwei unterschiedlichen Bildern – dem aktuellen und dem virtuellen. Was sich im Kristall zeigt, ist die Zeit selbst: ein reiner Ausschnitt der Zeit, nämlich die Differenz zwischen diesen beiden Bildern, die sich unablässig erneuert. Im ZB wird die Zeit sichtbar, so wie in DW die Differenz erfahrbar wird, wenn man sich auf die Differentiation/zierung beruft (ZB 119).

1.4.4. Begriffs-Inventar als Schnitt-Technik 2: Kinematographierung:

Gegenverwirklichung, Bild des Denkens, Immanenzebene

Das *Immanenzkonzept als Kinematographierung* wird in seiner Gegenverwirklichung einsichtig, anwendbar und überblickbar, während es zugleich auf Komponenten bezogen bleibt – so wie es selbst neue hervorbringt. Es hat eine Wechselseitigkeit zu seiner *Bilderlosigkeit* ausgebildet, die der Film verdeutlichen kann, indem er mit dem Widerspruch umgeht, dass es zugleich ein Bild mit Bildlichkeit und doch kein Bild ist – vermittelt in sich selbst, ohne seine Unmittelbarkeit zu verlieren. Das bedeutet, durch einen Film durchzugehen und sich zu verändern als Konzept. Die Immanenzebene ist genau dies, eine Ebene für die Begriffe, die je nach Begriffen, die auf ihr liegen, unterschiedlich intensiv zu denken ist (Vgl.

WiPh). Daher auch die Parallele zum Film und der Frage, wie die verschiedenen Ebenen und Voraussetzungen aussehen, die sich die Philosophie macht. Das Überfliegen der Komponenten ist der Schnitt durch die Ebene. Das Konzept ist insofern kinematographisch, als dass man in einer *parallelen Serie gegenverwirklicht*, statt diese von einer höher stufigen Position zu beurteilen. Die Differenz als unbegriffliche (DW) und die Immanenzebene als Eintragung dieser Differenz verbinden sich im ZB. Das Zeit-Bild ist dann als gesamtes die *Modulation*, das Aufeinander-Verwiesensein von Früh- und Spätwerk. Die Aufgabe von Philosophie und Film sind ähnlich: "sie will die Bewegung ins Denken einführen, so wie der Film sie ins Bild einführt" (U, 87). Durch die Bezogenheit auf den Film kann die Immanenzebene als die Funktionsweise von Denkbildern auf ihre spezifische Schnitttechnik bezogen werden. Dh. wenn die nicht-zentrierte Bild-Bewegungs-Materie (Bergson) die Immanenzebene auf eine filmische Ebene transportiert, worin diese die absolute Immanenzebene wäre, wo jedes Bild mit jedem anderen interagiert, geht es darum, wie sie sich unterscheiden und welche Immanenzebene ihre Schnitte als Differenz, die hervorkommt und nicht verschwindet, ausdrücken kann. Die Anleitung aus DW sieht vor, die Philosophiegeschichte mit der maximalen Modifikation zu erzählen.¹³ Hegel wird mit philosophisch aufgemaltem Bart vorgestellt (DW, 15f.).

Es geht um das Problem, die *Bedingung nicht vom Bedingten* abzukupfern, wie beispielsweise wenn man den Umweg über Husserls¹⁴ Spätwerk geht, wo die Wahrnehmung die Charakteristiken von den sie konstituierenden Objekten auf die Konstituierung der Wahrnehmung selbst übertragen hat (Hughes 2008, 6ff.). Das dritte Kapitel von DW (169ff.) beschäftigt sich mit dem Bild des Denkens, dieses kann als Mediator der deleuzeschen Philosophie gesehen werden, als die Einschreibefläche. Mit seinem ganzen Denken wendet er sich gegen eine Repräsentation, die mit den Kino-Büchern gesprochen Bewegungs-Bilder bestimmen. Die Repräsentation wird von Deleuze durch vier Wurzeln oder acht Postulate

¹³ „Ich verfertige, erneuere und zerlege meine Begriffe ausgehend von einem schwankenden Horizont, von einem stets dezentrierten Zentrum und einer immer verschobenen Peripherie, die sich wiederholt und differenziert.“ (DW, 13). Auch hier sucht die Philosophie Anleihen in der Literatur, um zu entfalten, wie eine modifizierte Philosophie-Geschichte erzählt werden kann. Borges geht noch weiter, wenn er sagt, der Don Quixote ist ein imaginäres Buch, das von Pierre Ménard wiedergegeben wird, den er seinerseits für wirklich hält. Menard ist unendlich reicher als der vorige Autor des Don Quixote, weil in ihm die Geschichte mitgedacht wird, die seitdem vergangen ist (Borges 1992).

¹⁴ Zur Verbindung von Deleuze und Husserl anhand der Verbildlichung von Zeit ganz in Analogie zu Husserls innerem Zeitbewusstsein, siehe Konitzer 1995, 106f.

Deleuze and the Genesis of Representation ist eine systematische Untersuchung von drei zentralen Werken von Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, *Die Logik des Sinns* und, zusammen mit Guattari, *Anti-Ödipus*. Hughes zeigt, wie jedes dieser drei Werke das Husserlsche Problem der genetischen Konstitution entwickelt. Er zeigt, dass jedes Buch in seiner Struktur überraschend ähnlich ist und dass alle drei als nahezu identische Darstellungen der Genese von Repräsentation funktionieren (Hughes 2008).

bestimmt, diese könnten jeweils von einem Kapitel aus ZB weitergetrieben bzw. virtualisiert werden, sodass die Postulate und ihr Rechtsanspruch gegen sich selbst gekehrt werden. Man kann in seinem eigenen Werk ein Weiterschreiben, ein Deterritorialisieren, eine Methode finden, die sich durch den Übergang von einem Werk in ein anderes manifestiert.

Deleuze nennt es "Bild" (DW, 172), weil die subjektiven Voraussetzungen der Repräsentation nicht explizit formuliert sind, sondern wie bei Kant und seiner Kategorientafel funktionieren. Was die Begriffe auf die Anschauung projiziert, wird auch Bild genannt, es ist vorausgesetzt im Hintergrund und die Möglichkeiten des Fortgangs eingrenzend. Hier sollen sie wirklich auf Bilder bezogen werden, auf Filmbilder.¹⁵ Wie besser darüber sprechen als mit Bildern, die sich dadurch unterscheiden, wie sie mit der Differenz als Schnitt umgehen, da sie wirklich unterschiedliche Bilder aneinander montieren. Dass sich ein Begriff wie *Idee* von Descartes zu Kant verschiebt, liegt am Bild, das sie sich vom Denken machen. Daher auch der Übergang zwischen den Immanenzebenen als Bildern, die die Philosophie jeweils porträtiert. Seinen künstlerischen Blick auf die Philosophie-Geschichte bezeichnet er selbst als Porträtkunst: die Ähnlichkeit muss produziert werden (U, 197). Nicht wiederholen und in einen Kontext stellen und einen Diskurs einrahmen, es geht darum, die Mittel der Porträtkunst zu benutzen, um das Porträt der Philosophie zu erstellen. Man erkennt, dass es um diese Philosophie^{Kinematographie} zu tun ist, aber durch den Stil hindurch sieht man, dass es nicht mit ähnlichen Mitteln erreicht wurde.

1.4.5. Rhizom-atographierung

Kinematographisches Denken und Schreiben wird in *Tausend Plateaus* versucht einer Schreibweise zuzuführen: die theoretischen Grundierungen aus DW werden hier praktisch. Die Wurzel-Buch-Form ist dem BB zugewandt und die rhizomatische Schreibweise dem ZB. Es geht um Territorialisierungen und deren Auflösung. In anderen Denkgebilden Einpflanzungen setzen, die eine Territorialität in eine Deterritorialisierung verlaufen lassen. Es gibt eine Änderung in der Sichtweise, die nicht mehr fragt, was ein Buch als Signifikation sagen will, sondern womit es funktioniert, ganz zeit-bildlich, mit welchen Verbindungen es Intensitäten auftreten lässt (TP, 13). Das *Rhizom* als Konstrukt drückt die kinematographische Denkweise par excellence aus. Als rhizomatisches Gefüge betrachtet können Texte

¹⁵ Deleuze' Bezug zwischen dem Molaren und dem Molekularen, zwischen dem Werdenden und dem Einem, zwischen der Repräsentation und der Differenz gestaltet sich in jedem Werk anders aus, trotzdem gibt es immer das Geschichtete und das Ungeschichtete, von dem es herrührt.

segmentierende Linien ausbilden, die in sich Territorialisierungen bilden und Fluchtlinien, die diese Schichten auflösen. Es ist eine andere Weise auf Texte schauen zu können, eine kinematographische, indem die Schnitte analysiert werden und das Gefüge als solches auf ZBer verweist. Schreiben heißt Neuland vermessen, kartographieren (TP, 14)

Das Rhizom als Nebenwurzelsystem mit wuchernden Mannigfaltigkeiten setzt sich einem Buch-Typ, einer Schrift entgegen, die baummäßig signifikant und subjektiv eine Hauptwurzel in einen Stamm und Blätter münden lässt (TP, 14f.). Um das Bild des Denkens zu brechen muss auch die Schreibweise, die Denkweise sich verändern und mit alogischen Schnitten umgehen. Das Rhizom wird nicht definiert und von der Baumordnung abgegrenzt, sondern geht durch Merkmale, Komponenten hindurch. Eine ähnliche Herangehensweise wie die Generierung der verschiedenen ZBer. Die Ordnung der Verbindungen ist nicht festgelegt, sondern eine Änderung in einem Punkt bewirkt die Änderung in allen anderen Punkten (TP, 16). Die Dimension ist nicht leer, man kann nicht von außen beurteilen, von einer transzendenten Position. Die Gegenverwirklichung in der Kinematographierung wird hier explizit, indem es verschiedene Bereiche aufeinander treffen lässt (TP, 17). So werden semiotische Gliederungen mit Machtorganisationen verbunden. Die Sprache wird intensiv und ereignishaft, indem sie auf andere Dimensionen und Register dezentriert wird (TP, 18).

Der deleuzianische Text soll dahingehend untersucht werden, wo er über das Verwenden von operativen Funktionen selbst handelt, wo es darum geht, wie geschrieben wird, wo eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Gelesenen versucht wird. Mit dem Hintergrund einer rhizomatischen Schreibweise soll in diese Anfangslinien und Brüche eingegangen werden, um sie zu verfolgen. Es geht darum, den deleuzianischen Text danach zu untersuchen, *wo er auf die Programmebene wechselt und dort einzoomen, wo das Programm selbst in Frage steht*. Das Rhizom als Konzept untersucht die Sprache, indem sie sie auf andere Dimensionen und Register hin dezentriert (TP, 17). „Eine Mannigfaltigkeit hat weder Subjekt noch Objekt, sondern nur Bestimmungen, Größen, Dimensionen, die nicht wachsen, ohne daß sie sich dabei verändert (die Kombinationsgesetze wachsen also mit der Mannigfaltigkeit).“ (TP, 18). Ein Gefüge wächst in seinen Dimensionen und verändert sich mit diesen Dimensionen. Eine Übercodierung passiert dann, wenn die Einheit in einer leeren Dimension operiert, die nur hinzufügen kann. Das Rhizom besteht dagegen genau aus den Linien, sodass keine Übersichtsdimension hinzu kommen kann, die eine Codierung, eine Abstraktion vornimmt (TP, 19). Der Übergang in die filmische Ansicht ist hier von Nutzen, um diesen Umstand, dass es hinter den Bildern keine Welt gibt, die für sich existiert, anzuzeigen, das *Ganze ist das Außen* (ZB, 233). Deleuze benutzt sie, als wären sie

post-kantianisch. Er liest in sie hinein, dass sie keine Welt, Subjekt und Gott als ihre System-Halterungen haben (Smith 2010, 133). Das ZB zeichnet sich dadurch aus, dass es keine diegetische Welt herstellt, die außerhalb der Kadrierung funktioniert, auf die geschlossen werden kann. Die Bilder verweisen aufeinander, nicht auf eine konsistente Welt. "Mannigfaltigkeiten werden durch das Außen definiert: durch die abstrakte Linie, die Flucht- oder Deterritorialisierungslinie, mit deren Verlauf sie sich verändern, indem sie sich mit anderen verbinden." (TP, 19). Die Kinematographierung als Methode soll dafür genutzt werden, Konzepte einer Praxis zuzuführen, um damit eine Lesestrategie für andere Texte zu finden. *Rhizomatieren* bedeutet Verbindungen zu schaffen, das Rhizom als Anzugsfigur, die die Dinge anzieht und nicht als dasselbe zurücklässt, wobei es semiotische Kettenglieder mit Machtorganisationen und Ereignissen aus Kunst und Wissenschaft zu verknüpfen sucht (TP, 14f.). Wenn die Baumstrukturen an das Rhizom angeschlossen sind, wird deutlich, dass unter der Baum-Verwurzelung, der Reflexionsstruktur, andere Kräfte herrschen. Diese kommunizieren durch Nachbarschaften, wie im Film die zeitlichen Entgrenzungen auf die Zeit dazwischen verweist, sodass man auf die Ausschließung, die Montage selbst geworfen wird (TP, 30). Diese Metaperspektive auf das Schreiben von Büchern und welche Arten von Büchern es gibt behandelt auch das Lesen: als asignifikante Maschine, eine Lektüre der Intensität, daher die Kinematographierung, die jenseits des Kommentierens, Interpretierens, Erklärens, das Buch des Buches schreiben, Stromanschlüsse kreiert (U, 18).

Das Rhizom oder die Karte ist eine Gedankenfigur, die wieder zurückgebogen, invertiert werden soll für die Kino-Bücher, um darin angelegt zu sehen, dass das ZB für diese Konfiguration die Vorlage gibt. Sodass die Logik der Kinematographierung in eine Kristallisation mündet und angibt, welches Bild als nächstes kommt. Wenn in Serien und wilden Wucherungen von Mannigfaltigkeiten zu schreiben heißt zu kartographieren und in diesem Sinne in ein neues Territorium einzutauchen (TP, 14). Wenn der Karte zu folgen bedeutet den Einzelheiten zu folgen, um in deren Umgebung zu einer anderen Einzelheit zu werden, kann es *kinematologisch* keine Übersicht, keine Montage geben. Der Leitspruch lautet: sich verändern während des Durchgangs. In dem Moment, in dem man eine Großaufnahme einrichtet, verschwindet der Kontext, der Versuch, etwas zu setzen, verläuft in seiner Weiterverweisung. Das bedeutet zu *dramatisieren* und die Differenz ernstzunehmen. Das Programm aus TP versucht der Deterritorialisierung und dem Werden verschiedene Begriffe zu geben, eine Immanenzebene zu schaffen, die mit jedem neu anhebt zu erscheinen, da die Deterritorialisierung ganz im Sinne der Differenz unterhalb der Repräsentationen herrscht und diese schafft. Die Komponente der Variation, die sich in die Anfangsterme

einschreibt wird mit dem zweiten ZB deutlich. Rhizomatisch heißt im Sinne des zweiten ZBs *Vergangenheitsschichten* und *Gegenwartsspitzen* verschieben ihre Grenze gegenseitig. Sie drücken das Auftauchen einer *Immanenzebene* aus, die anhebt zu erscheinen, während dem Auftauchen der Bilder, sie ist nicht vorgezeichnet. So gesehen ist das Programm eine Diagrammatik¹⁶. Das heißt, jenseits der Gefüge, jenseits der Schichtungen das ungeschichtete Begehren frei zu setzen (TP, 195). Das heißt, außerdem aufzudecken, welche Dimensionen in Texten schon stratifizierte Gefüge sind. Dies ändert die Ausrichtung der Rezeption, es geht nicht um einen Widerstand, man kann dem Diagramm keine Inhalts- oder Ausdrucksfunktion zuweisen, da sie nicht semiotisch ist, sondern diagrammatisch. Diese Ebene wird in der Foucault-Diagramm-Bewegung der Kinematographierung bedeutend werden (Siehe Foucault Kapitel).

1.4.6. Skript: Deleuze' Bücher werden kinematographiert

Der *Kinematographie-Effekt* porträtiert andere Philosoph:innen in Form der *freien indirekten Rede* (Zechner 2003, 40). Deleuze' Umgang mit anderen Philosophien kann beschrieben werden als die *Virtualisierung von Denkpositionen*, insofern er sie so nachkonstruiert, dass in ihnen gefunden wird, was vorher so nicht da war, um zu zeigen, dass ihre Grundlegung in der Differenz *unverordnet* wird, um in der ständigen Wandlung ihre Inessenzen auszustellen. Im Bekannten werden unbekannte Problemkonstellationen freigelegt, so als ob er ihnen verschiedene Masken gibt mit Rollen, die sie noch nicht gespielt haben. Seine Virtualisierung bedeutet also, in der Aktualisierung eine Virtualität mitzudenken, die sich ständig in sich umwandelt und so als die zwei Bildseiten der Kino-Bücher erscheinen. Michaela Ott gibt einen Hinweis auf das Kinematographische Element in Deleuze' Philosophie: Das deleuzesche Verfahren in Film übersetzt lässt es als eines auftreten, das in "Sequenzeinstellungen denkt mit Schärfentiefe, die denkerische Positionen auf verschiedenen bildlichen Ebenen gegeneinander und ineinander laufen" und ihre Wiederholung aus der Differenz hervortreten lässt, um sie dann in "verschiedenen Filmanschlüssen singulär zu diversifizieren". Die Re-Lektüre leuchtet dabei das "Differentielle im Denkverfahren aus und sucht es auf seine unterbelichteten Virtualitätsschichten hin zu durchsuchen" (Ott 2007).

¹⁶ Das Diagramm als Konzept taucht bei Deleuze sowohl in seinen Werken über Kunst (Francis Bacon) als auch in denen über andere Philosophien (Foucault) als Idee auf, die die Differenz weiterentwickelt. Das Diagramm ist die Bild-Bildung der philosophischen Ebene, die von der Denk-Schicht gezogen wird, ihre Linien, Kreise und Strukturen. Zum Diagramm als Ort für die Begegnung zwischen Kunst und Philosophie bei Deleuze siehe O'Sullivan 2006. Neben den vielen Hinweisen zur Diagrammatik als Anwendungsgebiet in Politik, Kunst und Wissenschaft sei noch hingewiesen auf die Übersichtszeichnung des Konzeptes, siehe Lambert 2010.

Denkpositionen werden in ihre zeitliche Prozessualität oder sogar in Filme verwandelt, indem sie auf ihr Außen bezogen werden.

Eine philosophische Herangehensweise, lässt sich im Kontext einer filmischen Apparatur denken, die zeitliche und bildliche Inkonsistenzen in den Mittelpunkt rückt. So können Überblendungen, wie etwa die Verbindung des Virtuellen mit der platonischen Ideenlehre, auf sprachliche und bildliche Vollzüge bezogen werden, in denen sie aktualisiert und mit einer tieferliegenden Vergangenheit verschachtelt werden: einem ursprungslosen Ursprung, dem Simulakrum, das keinem Vorbild entspricht. Durch eine Vergrößerung, die ihre Herkunft aus dem Entfigurierten beleuchtet, werden Ideen als etwas Zeitliches erkennbar gemacht. In diesem Verständnis lässt sich der Sinn als Schnittbild begreifen, das zwischen die Serien von Sprache und Dingen tritt und deren Kreisläufe auf elementare Verbindungen reduziert (vgl. *Logik des Sinns*). Als Schnittbild treibt der Sinn die Sprache dazu, sich mit den Dingen zu verkoppeln und so überhaupt erst eine Beziehung herzustellen. Dabei bleibt besonders, dass der Sinn – als nicht-sichtbares Schnittbild – dennoch Ausdruck findet, etwa in der Literatur¹⁷, wo er ausgesprochen werden kann. Um diesen Prozess zu erfassen und zu dramatisieren, bedarf es einer Singularisierung, die durch den Film ermöglicht wird. Der Film macht es möglich, die Differenzen zwischen Philosophien spürbar und sichtbar zu machen, indem er zeigt, dass diese nicht nur durch ihren Inhalt, sondern auch durch ihre spezifische Erscheinungsweise geprägt sind. In dieser Arbeit wird daher die Beziehung zwischen Philosophie, Film und Sinn als dynamisches Wechselspiel untersucht, das Differenzen erfahrbar macht und neue Perspektiven auf die Vielschichtigkeit philosophischer Systeme eröffnet. Die Film-Philosophie nennt es den “Raum der gegenseitigen Herausforderung des Denkens” (Engell; Voss; Fahle; Hediger 2015).

1.4.7. Methodische Überlegungen: Schnitttechnik oder Montagestrategien oder Methode des Ver-(Viel)mungsverfahrens oder Differenzgestaltung¹⁸

Wenn Deleuze schreibt, man muss dem Rhizom durch Brüche folgen und Fluchtlinien verlängern mit Konvergenzkreisen und Singularitäten in Beziehung treten, dann hat diese Weise Anleihen bei der *kinematographischen Verfahrensweise* (TP, 22ff.). Im Sinne der

¹⁷ Wie Michaela Ott in ihrem Buch *Vom Mimen zum Nomaden* den theoretischen Implikationen im Literarischen nachspürt, um dort die Umkehrung des Platonismus angewendet zu finden (Ott 1998).

¹⁸ Die Einstiege vervielfältigen, keiner hat Vorrang, es geht nur darum, eine Karte des Rhizoms aufzuzeichnen, wie sie sich ändert, wenn man anderswo einsteigt. Die filmische Methode korrespondiert der Herangehensweise, die Deleuze in seinem Kafka-Buch anwendet: die ungeformte Ausdrucksmaterie hat Rückwirkungen auf den Rest der Gleichung, Inhalt und Ausdruck korrespondieren einander nicht, der Inhalt wird mitgerissen (K, 7ff.).

Differenz an sich und ihrer *Ausdrucksmaschine* philosophieren, bedeutet den Verkettungen zu folgen über Abstände hinweg, sich im Denken nicht einzurichten, sondern es als Einschnitt immer wieder neu zu setzen. Bei einem Bild nach den Anschlussmöglichkeiten zu fragen und zu inszenieren, welches Bild welche Potentialität auf den Ausdruck gesehen hätte, sodass man sich auf den Primat der Produktion begibt. Die gesamte Arbeit ist, als immer wieder zu sich differente Methodensuche zu verstehen, gleich dem, wie Deleuze in *Was ist Philosophie?* nach der Immanenz fragt und Philosoph:innen danach beurteilt, inwiefern sie sich nicht an eine Transzendenz verraten (WiPh, 9ff.). Wenn in *Differenz und Wiederholung* eine an Kant angelehnte methodische Überschreitung im Sinne des *Transzendentalen Empirismus* greift, soll über eine filmisch-vermittelte Anknüpfungslogik (was ist anschließbar? Wie kann in Singularitäten gedacht werden?) und einer Strategie der *Gegenverwirklichung* der filmischen Art zu philosophieren auf die Spur gekommen werden. Wenn Deleuze Denkende wie Spinoza, Bergson, Kant usw. *revirtualisiert* und überblendet, in Großaufnahmen umwandelt, soll zu zeigen sein, in welcher Methode er vorgeht, mit Bezug auf einen filmischen Horizont als Hilfsfunktion, um diese dann zu extrahieren und selbst an einer anderen Stelle eine Nahansicht und ihre *Wiederholungs-Differenz* hervortreten zu lassen. Diese Weise zu denken wendet er quasi in Reinform in den Kino-Büchern an, insofern Konzepte durch bestimmte Filme durchgehen und sich jeweils an den benutzten Film anpassen bzw. erweitern lassen. Deleuze-Bergson gelingt im ZB die Ersetzung des transzendentalen Subjekts durch die Zeit als virtuelle, kontinuierliche Mannigfaltigkeit (Obwald 2024, 53).

Jenseits eines Reiz-Reaktions-Schemas von Gewohnheiten, das die Schnitte immer zum Verschwinden bringen will durch die Macht der Negativität und durch die Repräsentations-voraussetzungen, soll der Schnitt hervortreten. Die Konsequenz aus einer filmischen Komplexion, die sich positiv gestaltet, bedeutet eine Erschaffung von Komplexionen, von Wucherungen, um das Unverbundene zusammenzunehmen, ohne es *abzuschneiden*. Mirjam Schaub gibt einen Hinweis darauf: um Prozesse oder Theorien nicht ihrer Beweglichkeit zu berauben muss man sie in einem *parallelen Vollzug* vervielfältigen, nur in seinem Bezug auf den anderen Vollzug kann in den Anfangsvollzug eingeschnitten werden (Schaub 2003, 275). Aus der Überlegung heraus, dass einige Philosoph:innen im *Aktionsbild* funktionieren und das Negative beispielsweise als Reaktion des Bewusstseins verstehen, gibt der Film einen Hinweis auf eine frei flottierende, ohne Bewusstsein denkende Materie. Der Fokus in den Kino-Büchern liegt auf den Übergängen zwischen dem doppelten Referenzbereich der Bilder, der undifferenzierten Bild-Bewegungs-Ebene und einer Bildebene, die die erste aktualisiert. Die *differentiative Schnittstelle*, die aus der

Oberflächenentfaltung in der Kadrierung eines Bildfeldes konstituiert wird, macht die virtuelle Mannigfaltigkeit lesbar. Die Frage ist nun, inwieweit der Film in diesen Prozess selbst eingreifen und ihn sichtbar machen kann. Inwieweit man zu der filmischen Modulation selbst kommt. Schon in Deleuze' „Francis Bacon – Logik der Sensation“ geht es um eine Sensation, die direkt auf das Nervensystem wirkt (FB, 27). Es ist ein Hinweis auf das Werden ohne Abschluss, wie wird man formlos ohne eine menschliche Sicht, sondern angezogen von dem Anderen, mit ihm interagierend? Die Sensation befindet sich immer schon im Dazwischen, wie beim Schnitt! Sie ist zwischen den Ordnungen, hier: dem Empfundenen und dem Empfindenden und entgeht diesen durch Deformation, indem die Gewalt selbst gemalt wird, das Einwirken auf das Nervensystem, nicht den Schrecken, sondern den Schrei (FB, 28f.). Die Differenztheorie aus *Differenz und Wiederholung* soll gegengelesen werden mit den Überlegungen zum *Zeit-Bild*. Dass sich die Ausdehnung auf eine Tiefe beziehen kann, bedeutet, dass die Tiefe unabhängig erkundbar ist, als intensive Quantität. Wenn man sich fragt, wie die Intensität selbst empfunden oder gedacht werden kann, unabhängig von der Ausdehnung und der Qualität, in der sie sich entäußert, wird man darauf stoßen, dass sie nur empfunden werden kann, da sie dafür sorgt, sie ist der Anstoß oder die Bedingung zur Empfindung (DW, 292). Deleuze geht es darum für diese Ungleichheit, die in einem Bruch oder einer Funktion stillgestellt oder nur noch impliziert ist, *Ausdrücke* zu finden, die sie nicht verkürzen (DW, 295f.).

1.4.8. Kinematographische Begriffs-Montage: BEGRIFF, MODULATION, IMMANENZEBENE, EREIGNIS (im Umfeld von WiPh, ZB, LS)

Die Begriffe müssen nicht nur erschaffen werden, sie wären auch nichts “ohne die Signatur¹⁹ derer, die sie erschaffen” (WiPh, 11). Durch Deleuze' Werk hindurch gehen viele dieser *signierter Begriffe* von anderen: Leibniz' *Monade*, der er eine Kinematographie gibt, um zu sehen, wie sich die Monade verschieben lässt. Bergsons *Dauer*, durch die er die Kinobücher hindurch laufen lässt. Jede dieser Signaturen, die durch das Denken geschaffen werden, verschieben ihre Komponenten in eine bestimmte Richtung: *modulatorisch*. Der Begriff durchläuft seine Komponenten und verändert sich entsprechend der Merkmale, die er sich vergegenwärtigt. Diese Anreicherung soll hier aus den Werken von Deleuze schöpfen (DW,

¹⁹ “Die Philosophiegeschichte übt in der Philosophie eine ganz offenkundig repressive Funktion aus, sie ist der eigentlich philosophische Ödipus: ‘Du wirst doch wohl nicht wagen, in deinem Namen zu sprechen, bevor du nicht dieses und jenes gelesen hast, und dieses über jenes, und jenes über dieses’ (U, 14f.).

LS, FB, TP, AÖ, WiPh, K), um zu sehen, wie sehr dieses Programm intrinsisch angelehnt ist. Die Zeichen im Film verweisen jeweils auf eine Signatur der Erschaffung, die Tiefenschärfe geht durch mehrere Handschriften hindurch (U, 74).

„Der Begriff eines Vogels liegt nicht in seiner Gattung oder seiner Art, sondern in der Zusammensetzung seiner Haltungen, seiner Farben und seines Gesangs: etwas Ununterscheidbares, das weniger eine Synästhesie als eine Syneidesie darstellt.“ (WiPh, 27). Die *Immanenzebene* als das kinematographische Denkbild, als die Voraussetzung dessen, was gedacht werden kann, enthält die Begriffe (WiPh, 42). Die Begriffe bilden in dem Moment die Ebene, so kann Deleuze die Stellung der Differenz unterscheiden, sowie das BB vom ZB. Jede Philosophie hat Einwirkungen auf dieses Feld, das hier als das Denken der Kinematographie vorgestellt wird (WiPh, 60). Jede Philosophie beschreibt ein eigenes Denkbild, das von Deleuze wiederum kinematographiert wird. Diese Geschichte der Philosophie zu dramatisieren vergleicht Deleuze an einer Stelle mit der Kunst des Porträts. Das Porträt soll nicht wiederholen, was gesagt wurde, es geht vielmehr „um die Herstellung der Ähnlichkeit, indem man die von ihm begründete Immanenzebene und zugleich die von ihm erschaffenen neuen Begriffe freilegt.“ (WiPh, 64).

Die Immanenzebene bedingt außerdem, dass es noch eine zwischengeschaltete Person gibt, eine Begriffsperson, die die Idee dramatisiert oder die Bewegung des Gedankens vollzieht (WiPh, 72ff.).

Das *Ereignis* ist der alogische Schnitt im Film, der zwei unverbundene Bilder aneinander kettet (Schaub 2004, 427). Das Ereignis ist das *Unkörperliche*, das immer entgeht und *an seinem Platz fehlt* und die Verkörperung bedingt, sie hervorruft, wie der Schnitt, der die Zusammenfügung bedingt, aber selbst nicht vorkommt.

Da das, was ihnen zustößt, sie nicht wirklich betrifft und sie nur zur Hälfte angeht, verstehen sie es, von dem Ereignis denjenigen Teil abzuziehen, der in dem Geschehen nicht aufgeht: nämlich den Teil der unerschöpflichen Möglichkeit, der das Unerträgliche, das Untragbare, nämlich das Visionäre ausmacht. (ZB, 34).

Das Ereignis wird im Nietzsche-Kapitel entweder als unscheinbares Nebeneinander, das seine Montage verschleiert, verstanden als BB, oder es erschöpft sich nicht in seiner Aktualisierung, sondern behält immer auch seinen virtuellen, nicht weniger realen Teil. Es stellt insofern eine Verkettung aus und zeigt das Filmmaterial als kontingentes Zeichen-Ensemble.

Joseph Vogl verbindet in seinem Aufsatz *Was ist ein Ereignis?* die dem fantastischen Realismus zuordbare Erzählung von Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* aus den *Ficciones*

mit dem Ereignisbegriff von Deleuze und damit mit dem ZB (Vogl 2007, 67ff.). Die Gegenständlichkeit ohne Gegenstand, das zweiseitige Ereignis koinzidiert mit dem Bild als Zeit-Bild, es liegt vor der *Synthesis der Wahrnehmung* (Kant). In Borges fiktiver Enzyklopädie gibt es diesen Erdkreis der inkonsistenten Dinge, die aus fortlaufenden Modulationen bestehen und eher eine Verbindung mit der Sprache eingehen. Das Besondere ist, dass in der Borges Erzählung diesen ereignishaften, flüchtigen, luftig-dunkelrunden Gegenständen eine ontologische Schwere gegeben wird, indem sie jenseits von Materie, Substanz, Form und Attribut einem Werden Einzug geben. “An [dem Ereignis] kapituliert eine figürliche Synthese der Anschauung unter der Herrschaft der Einbildungskraft ebenso wie eine intellektuelle Synthese des Erkennens unter der Herrschaft des Verstandes” (Vogl 2007, 69). Die Sprache in Tlön besteht aus Adjektiven und Verben und hat keine Substantive: “empor hinter dauerfließen mondet es” bezieht sich auf den Mond der über dem Fluss aufging. “Und entsprechend sind die Objekte und Dinge so singulär, so mannigfaltig wie ihre Situationen und Umstände” (Vogl 2007, 70). Deleuze’ Schreibweise scheint von hier einen Ausgang zu nehmen, sein Begriffsverständnis zieht heterogene Komponenten zusammen, so der Vogel als Zusammensetzung aus seinen Haltungen, Farben und Gesang. Die Kinematographierung setzt an dieser Stelle an, wenn optische und akustische Situationen mit dem verbunden werden, was Deleuze zu Begriffen als poetischen Objekten denkt. In LS wird diese Gegen-Verwirklichung, die Kinematographierung verstanden als Benutzung eines literarischen Werkes für die Logik in der Sprache, für den Sinn selbst, der seine Virtualisierung erfährt. Alice im Wunderland gibt die Vorgabe im inhaltlichen Sinne für das Funktionieren der Sprache, für ihre transzendentalen (Verfügungen/Ansichten/Schichten), dem Aushängen des Sinns beizuwohnen, um seine Bestimmungen einzuschalten/anzugeben. Die besondere Gegen-Verwirklichung des Films passiert direkt an der Zeitlichkeit des Films und mit Bergson. Das virtuelle Bild kann aktualisiert werden in großen Kreisläufen, so fängt das ZB an, sich zu entwickeln. Da es vorher keinen Abstand zwischen Aktion und Reaktion gab und man sich nicht fragen konnte, womit das Bild funktioniert, womit es etwas entstehen lässt, wird diese Kombinatorik im ZB zur zentralen Frage (ZB, 110). Das virtuelle Bild als reine Vergangenheit kann in unterschiedlichen Bildern aktualisiert werden.

1.4.9. Immanenzebene und *Was ist Philosophie?* Kinematographische Begriffs-Montage als Schnitt-Technik: Schnitt, Montage (ZB und WiPh)

Zur Geschichtlichkeit der Philosophie und ihrer Möglichkeit der Veränderung, der Neu-Auslegung oder vielmehr Umschichtung sind die Ausführungen aus *Was ist Philosophie?* von Deleuze und Guattari anschließbar, ihre abschließende Reflexion über das, was man da gemacht hat... bezeichnend ist die späte Schrift, weil sie versucht, die Beziehung zwischen Ebene und Begriff, zwischen Denken und Gedachtem zu systematisieren (WiPh, 12ff.). Sie gibt eine Grundlagen-Betrachtung für die Kinematographierung und macht aus ihr eine Methodik. Sie garantiert die Bildhaftigkeit ohne Bild. Die Begriffe belagern die Ebene, sie können versetzt werden. Sodass als Funktionsweise die Immanenzebene überflogen wird im Akt des Denkens und an den verschiedenen Begriffen entlang geht, während sich diese Ebene, die die Begriffe enthält, mit krümmt und verschiebt (WiPh, 14ff.). Der Fokus liegt darauf, bei welchen Autor:innen das Umschreiben im Sinne des Films stattfindet.

Umkehrungen und Krümmungen in der Ebene sind möglich, weil unterhalb der Repräsentation diese Immanenzebene das ist, was Deleuze mit der Virtualisierung erreichen will. Chronos als unendlicher Kreislauf setzt Äon als Ereignis-Zeit voraus, Identifikationen und Identitäten setzen Kräfte in Intensität und Differenz voraus. Weiterhin sind sie möglich, da Immanenz bedeutet einen Schnitt in das Chaos einzuführen dieses aber bestehen zu lassen und als weitere Konsequenz einer Immanenz-Ebenen-Veränderungshypothese kann die Verbindung zum Rhizom und seiner Kartographie-Funktion eingegangen werden (Hartmann 2008, 20). Im Verlauf und mit Blick auf *Was ist Philosophie?*, in Bezug auf das ZB soll auch eine deleuzianische Immanenzebene gezeichnet werden, seinen Begriffen Komponenten gegeben und mit einem Milieu und Nahaufnahmen versehen werden. Hier wäre die erste Inversion zu setzen: dasselbe mit ihm zu versuchen, was er mit anderen Denker:innen anstellt. Die Kräfte, die auf das Denken einwirken im Sinne der *Nicht-Philosophie* kommen hervor (Rölly; Balke 2001, 18). Das Denken hat andere Komponenten angenommen. Ein Begriff kann seinen Ereignishorizont verschieben, ganz so wie ein Bild im Film. Die Intervalle lassen sich jeweils unterschiedlich beschreiben, je nach Bildern, die sie annehmen können, durch die Kino-Bücher kann dieser Intervall-Charakter, der sich unterschiedlich gestaltet, Anwendung finden.

Der Schnitt im Sinne von Maschinen-Einschnitten wird deutlich in AÖ, wo die Maschine des (An-) Organischen ein System von Einschnitten ist: Der Einschnitt impliziert, was er abgetrennt.

Dies, wie wir gesehen haben, weil eine jede Maschine Maschine der Maschine ist. Natürlich ist diese ihrerseits Einschnitt. Aber sie kann es nur sein gegenüber einer weiteren, die ideellerweise, das heißt relativweise einen unendlich kontinuierlichen Strom produziert. Kurz, jede Maschine ist

Strom-Einschnitt gegenüber derjenigen, der sie angeschlossen ist, aber selbst Strom oder Stromproduktion im Verhältnis zu der Maschine, die ihr angekoppelt ist. (AÖ, 47).

“Die Handlung läuft in einem Milieu ab, aber der Rhythmus tritt zwischen zwei Milieus auf oder zwischen zwei Zwischenmilieus, zwischen zwei Gewässern, zwei Stunden, [...]” (TP, 428). Eine Dimension des Zwischenseins als Schnitt richtig verstehen zu können, bedeutet das Undarstellbare Dazwischen als begehbare Dimension zu sehen.

Man hat

dann ein Territorium, wenn die Bestandteile der Milieus nicht mehr gerichtet sind und stattdessen zu Dimensionen werden, wenn sie nicht mehr funktionell sind, sondern expressiv werden. Territorien gibt es, sobald es eine Expressivität des Rhythmus gibt. Ein Territorium wird durch das Auftauchen von Ausdrucksmaterien (Qualitäten) bestimmt. (TP, 429).

Die Farbe bei Vögeln beispielsweise ist zuerst hormon-bedingt und mit Handlung verbunden (wie im BB mit Handlung verbundene Reaktion). Sie wird expressiv, wenn sie eine zeitliche Konstanz und räumliche Reichweite bekommt, die sie zu einer territorialisierenden Markierung machen, zu einer Signatur (TP, 429).

1.5. Begriffe anwenden und verschränken: Gegenverwirklichen: Kristallbild vs. asymmetrische Synthese

Für das Aktuell-Virtuelle, das in DW immer wieder andere Ausdrucksmittel benötigt, kann hier diese Unterschiedlichkeit sich in verschiedenen Filmen fortsetzen und so zur Beweglichkeit des Konzepts beitragen. Dies ist die Matrix, auf deren Grundlage das ZB als Methoden-Werk funktioniert. Die Stadien des *Kristallbildes* werden hier paradigmatisch für die Kinematographierung als Begriff und seine Möglichkeiten.

Daher wird das vierte Kapitel des ZBs mit dem vierten Kapitel von DW *gegenverwirklicht*, insofern diese sich gegenseitig Anschlüsse geben können, sie werden aneinander montiert im Sinne des ZBs. Das Bild hat die Möglichkeit wirklich zweiseitig zu sein. Die Gegenverwirklichung kann so verstanden werden, wie der hervortretende, der alogische Schnitt im ZB. Eine Anknüpfung, die so für sich genommen keine logische Weiterführung darstellt, sondern von Wechselseitigkeit zeugt. Das Kristallbild ist die erste Form des ZBs oder der Übergang in dieses. Sodass diese Gegenverwirklichung in zwei Dimensionen verläuft. Das Kristallbild ist eine Bestimmung/ Konzept, das seine Paradoxie in sich behält: in sich sein, während sie sich verändert, um die Veränderung hervorzubringen. Seine Weibertreibungs- und Unbestimmungs-Bestimmungs-Instanz. Das virtuelle Bild ist zeitgleich zu dem aktuellen, es ist seine Bedingung des Auftauchens, sein genetisches

Element und gleichzeitig nicht von ihm unterscheidbar, es ist wie seine Zeit an sich, sein sich-in-sich-differenzierendes Element.

Die metaphysisch scheinende Erklärung des zweiseitigen Bildes, das gleichzeitig aktuell und virtuell ist und von der optischen Situation (dem Ereignishorizont) ausgeht, wird hier ganz im kinematographischen Sinne mit anderen Theorien zusammengebracht, um seinen Gehalt zu ermitteln. Im Anschluss daran kann es als verschiebendes, weitertreibendes Element verstanden werden. Michaela Ott attestiert dem Film die Möglichkeit die *neuen Weisen der Aktualisierung des Virtuellen* eingehen zu können und die Dramatisierung auszudrücken, insofern er “optische Einblicke in molekulares Gewimmel” oder die “Virtualität von Werden und Vergehen” (Ott 2012, 9f.) in der Einstellung zeigt.

Das Bild wird zweiseitig, beispielsweise im Spiegel: solange man nicht weiß, dass es ein Spiegelbild ist, ist das Bild aktuell, wenn der Spiegel als Medium sichtbar wird, zeigt das Bild seine virtuelle Seite, die wiederum aktuell wird; wenn das Spiegelbild aktuell wird und sich dann zeigt als im Spiegel, dh. es zeigt, wie es generiert wurde oder woher es kommt. Dann kristallisiert das aktuelle mit seinem eigenen virtuellen Bild auf dem kleinsten Kreislauf und wird so zum Kristallbild (ZB, 96). Die reziproke Situation, in die die beiden Bilder hier eintreten, soll für die objektive Illusion eintreten, dass die Ununterscheidbarkeit eine objektive Voraussetzung der Bilder ist.

„[D]as Spiegelbild ist in Bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurückläßt und sie aus dem Bild – *hors champ* – verdrängt.“ (ZB, 97). Diese Anfangsüberlegung mit der kristallinen Situation wird fortgesetzt in einer Relation *rein-undurchsichtig* und *Keim und Umwelt* (ZB, 99ff.). Das aktuelle Bild sieht sich auf den Keim verwiesen, der eine Umwelt braucht, um erscheinen zu können. Das Besondere am Kristallbild ist seine Wandlungsfähigkeit als Begriff im Durchgang durch die besonderen Filme. Das Singuläre an den Filmen wird berücksichtigt und bekommt eine ereignishafte Ausgestaltung in der Erweiterung des Kristallbildes, das zu *Keim und Umwelt* wird.

1.5.1. Diagrammatische Kinematographie

Die Gemälde von Francis Bacon werden als *Philosopheme* betrachtet, die die Immanenz und den Deterritorialisierungsprozess ausdrücken können (Günzel 1998, 113f.). Das Diagramm kann verstanden werden als Karte der Kräfteverhältnisse, es ist eine Eintragungsfläche. In

Bacon werden die philosophischen Begriffe erprobt (Ruf 2003, 118). Bacon kann die unendlichen Möglichkeiten in endliche Ausdrücke falten (Lamarre 2002, 157ff.).

Das *Figurale* bei Bacon kann etwas Empfindbares einfangen, wenn es den figurativen Referenzen enthoben wird (FB, 30ff.). Die Kunst, etwas sichtbar zu machen, das vorher nicht sichtbar war. Der Rahmen des Bildes verhindert das *Zerfließen des Fleisches*. Es ist die Kommunikation zwischen dem Endlichen, der Ebene und dem Unendlichen des Kosmos, der sich ausdrückt in der Wechselwirkung zwischen dem Rahmen, dessen Aufgespanntem und seinem Außen (FB, 70ff.). Die Kunst und die künstlerische Sprache können sich der Syntax bedienen, um sie in Empfindung zu überführen. Die Sensation als Begriff soll diese Kräfte der baconschen Bilder zusammenfassen und in ein *Diagramm* einbinden. Empfindendes und Empfundenes werden so zusammengebunden, dass sie als zweiseitiges Ereignis ihre beiden Seiten in einem Objekt der Malerei verbinden können. Die Kinematographie wird formlose Sprache. Die Verbildlichung ohne Bild, das Visualisieren der geläufigen Denkmuster hat einen Aspekt der Stilisierung, die sich fragt, wie man mit der Sprache selbst delirieren kann. Diese Frage wird im Bacon-Buch behandelt. Deleuze erfindet hier Ereignis-Begriffe, um dem Angezogen-sein vom Bildlichen, dem Formlos-Werden ein Aussehen zu geben.

Die *Kontur* als Scharnier zwischen zwei Serien funktioniert ähnlich wie *Sinn* und *Zeit*. Die zwei Serien, die Farbfläche als Grund und die Figur als Form sind durch die *Kontur* so aufeinander bezogen, dass sie sich gegenseitig deterritorialisieren (FB, 11ff.). Indem die Kontur als nicht auftauchende die Serien gegeneinander verschiebt, gewährleistet sie die Kommunikation, die über die Figuration hinausreicht. Die Kontur wird eingesetzt als verantwortlicher Begriff für das Auflösen der Figur und damit der Figuration als Repräsentation (FB, 26). Sie sorgt dafür, dass die Figur in einem Milieu davon angezogen wird. Sie taucht selbst nicht auf, verfügt aber über diese. Die Deformation als Weg über die Figuration hinaus zu gehen ist eine *Sensation*, eine Gleichzeitigkeit von Empfundener und Empfindender, sie gehen ineinander über (FB, 27). Die Sensation wirkt direkt auf das Nervensystem. Die Flucht vor der Repräsentation oder vor dem Figuralen ist bei Bacon die Sensation, sie ist die Kraft, die auf etwas einwirken muss. Den Schrei malen, nicht den Schrecken (FB, 29). Der Vergleich der Bilder des Denkens in WiPh scheint von dieser Studie von Bildern seinen Ausgang zu nehmen oder realisierbar zu sein. Ganz wie bei Bacon muss man sich in die Klischees begeben, um sie zu deformieren, eine ständig fortschreitende Arbeit an dem Bild, was man sich macht (FB, 69ff.; WiPh, 53ff.).

Das Außen, an das sich die Philosophie wenden muss, um dem Zirkel von Rekognition und Repräsentation zu entgehen, produziert wahrnehmbare Aggregate (O'Sullivan; Zepke

2008, 8ff.). Die Ebene der Präindividualität²⁰ und des Singulären ist eine des Nicht-Menschlichen (Bourassa 2002, 69ff.). Daher auch die Werdens-Konzepte (Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden). Die Synthesen aus DW zeigen auf, dass die Rekognition, das Synthetisieren unterhalb der Systeme von Bedeutung, diese Welt bevölkert. Im Ideenkapitel von DW wird gezeigt, dass die Ideen nicht von dem Gegebenen abhängen können, das sie bestimmen. Das Credo lautet, das Unbestimmte kann nicht durch das Bestimmte bestimmt werden (James 2003, 140). Deleuze benutzt im Leibniz-Buch die Architektur und den Barock als Einfaltungsverweise, dergestalt dass die Kinematographierung den Kunst-Bezug explizit und implizit in endogenen und exogenen Schleifen produziert. Die Kunst hat jetzt den Stellenwert, den das natürliche Bewusstsein (Hegel) oder der Gemeinsinn (Kant) innehatten (Lambert 2002, 8f.).

Die Wichtigkeit des Nicht-Menschlichen für die Kreation wird in vielen Artikeln, die Disziplinen-übergreifend die Philosophie in der Kunst verorten und umgekehrt, offensichtlich.²¹ Das Anders-Werden geht bei Deleuze in Abschnitten vor sich, in Diagrammen seiner Kinematographierung anderer Philosophien, die Beschäftigung mit dem Nicht-Philosophischen (Marks 1998). Diese Tradition lässt Deleuze als Stichwortgeber für Posthumanismus, spekulativen Realismus des Anorganischen und agentiellen Realismus erscheinen.²² „Now, the simplest way to open these diagrams of sensation is to consider that the brush, profoundly manual, passes over and through characters, conjoining visual and vocal elements.“ (Lamarre 2002, 157). Laruelle führt die Idee einer “nicht-philosophischen” Praxis (Laruelle 2006) ein, die sich von allen traditionellen philosophischen Systemen unterscheidet, einschließlich derjenigen von Deleuze. Während Deleuze mit seiner Betonung auf Differenz und Rhizomatik die Möglichkeit eines *radikal anderen Denkens* aufzeigt, bleibt diese Differenz für Laruelle immer noch im Bereich der philosophischen Konstruktion gefangen. Laruelle strebt danach, den Zugang zu einer anderen Dimension des Wissens zu

²⁰ Präindividualität bedeutet auch die Unterordnung der Individuation in der kantischen Matrix ungeschehen zu machen durch das Hindurchgehen durch die verschiedenen Denkbilder, Whiteheads Theorie des Organischen, Nietzsches Kritik der Teleologie, Simondons relationale Ontogenese eine Alternative Ansicht auf die Individuation zeichnen (Toscano 2006).

²¹ Werke, die versuchen, das Credo ernst zu nehmen, hinter die Repräsentation zu gelangen. Siehe Bolt 2004; Massumi 2002; Wurzer 2002; Bruns 2006; Zepke 2010.

²² Der posthuman turn (Braidotti 2013) führt zu einer relationalen Ontologie des Werdens, in der Subjekt und Objekt nicht mehr getrennt, sondern in Assemblagen verwoben sind. *Materielle Konfigurationen* erhalten einen Wert und sind Teil einer lebendigen Ökologie (Bennett 2010). Sie erkennt die dynamischen Beziehungen zwischen Menschen und Nicht-Menschen als konstitutiv für Phänomene an (Braidotti 2013; Haraway 2008; Barad 2003). Bei Barad sind Epistemologie und Ontologie verbandelt, Relata gehen ihren Relationen nicht voraus, sie bewegen sich in einer wechselseitigen Hervorbringung. Der Begriff des *apparatus*, der nah an Foucaults Dispositiv ist, als grenzziehende Praktik befindet sich auch nahe an einer Medialität, die das ZB ausmacht (Barad 2007).

eröffnen, die unabhängig von der philosophischen Reflexion ist – ein Zugang, der nicht im Denken selbst gefangen ist. Während Laruelle selbst eine „radikale Immanenz“ des Einen befürwortet, mit einer einseitigen Beziehung zwischen Sein und Denken (anstelle einer parmenideischen Identität wie bei Deleuze), wirft er Deleuze vor, die Immanenz zu verraten. In einer Kritik an der transzendentalen Methodologie bei Deleuze behauptet Laruelle, dass sein Vorgänger das Sein (oder das Eine der Immanenz) zunächst in zwei Teile aufspalten müsse (was zu Deleuzes Dyaden führt, z. B. virtuell/aktuell, Werden/Sein), um dann eine der Seiten zu bevorzugen und die andere daraus abzuleiten, wodurch eine scheinbar univoke Ontologie entsteht. Deleuze nimmt also die Spaltung zwischen dem Empirischen und der a priori-Struktur des Lebens in das Transzendente auf – zugunsten des Letzteren. Das Ergebnis der transzendentalen Ableitung aus der metaphysischen Prämisse setzt sich dabei selbst voraus und unterordnet das diskrete Sein dem kontinuierlichen Werden. Diese Operation, so Laruelle, bricht mit der Immanenz (dem Einen), um eine ethische Vision der Welt zu etablieren, das heißt eine Vision des sich selbst vorantreibenden Lebens, das als reines Werden verstanden wird (Laruelle 2012, 83ff.). Für Deleuze ist die *Differenz im Sinne der Kinematographie* kein sekundäres Konstrukt oder eine Spaltung, sondern das, was die Wirklichkeit selbst konstituiert. Im Gegensatz zu einer ontologischen Identität, wie sie Laruelle postuliert, geht Deleuze davon aus, dass das, was wir als „Sein“ verstehen, immer schon durch Differenz strukturiert ist. Diese Differenz ist nicht transzendental im klassischen Sinne, sondern eine immanente Struktur der Wirklichkeit, die das Werden, die Veränderung und das kreative Potential des Lebens ermöglicht.

Deleuze versucht explizit die Weise der Repräsentation in der Kunst von einer jenseits dieser repräsentativen Eingefasstheit zu unterscheiden (Bolt 2004, 12ff.). Jenseits einer Kopie, eine monströse Figur zu erschaffen, nicht innerhalb dieser die Repräsentation zu dekonstruieren, sondern ein Monster auszubilden (Bolt 2004, 37). Kunstwerke werden unterhalb der Rekognition, in Intensitäten und Diagrammen von Kräften beschrieben (Rolnik 2010, 35ff.).

1.5.2. Begriffs-Inventar: Kinematographie-Umgebung: Sinn-Paradoxa

Dass der Sinn im Satz *subsistiert* gilt auch für Deleuze' Schreibweise, die Struktur ist ihren Wirkungen immanent. Die Serien der Paradoxa aus LS machen aus der Sprache eine verschiebbare Grenze ihrer selbst.

Wenn Alice wächst und schrumpft, wird sie zur gleichen Zeit größer als sie war und kleiner als sie sein wird (LS, 15). Das Werden taucht aus dem Untergrund wieder auf, in den es gedrängt wurde. Die Gegenverwirklichung als Modus der Kinematographierung verlässt ihren Bereich nicht, um in ihm die Bedingungen aufzufinden. Der Sinn ist die Differenz-Figur zwischen Sätzen und Dingen und macht sie aufeinander beziehbar.

Der Sinn baut sich auf in *Serien von Paradoxa*. Seine Bedingungen kommen nicht aus ruhigen Lagern und haltbaren Ordnungen, er muss selbst genetisch verschiebend konstituiert sein. Sinn ist ein Phänomen, das in Paradoxa auftaucht, insofern er die Dinge und die Sprache überhaupt aufeinander bezüglich macht (LS, 42). *Logik des Sinns* ist eine Parallelhandlung zu ZB, da hier die Virtualitäten der Sprache, ihre Realität und gleichzeitig Noch-nicht-Verwirklichtheit in phantastischer Form vorkommen und in der Literatur philosophische Probleme zur Lösung kommen (Ott 1998, 24). Dem Werden werden Begriffe gegeben, die Idee kann sich wirklich entziehen und bleibt nicht wie in DW in ihrem theoretischen Entzogen-Sein verhaftet.

Der Sinn wird über *innere Paradoxa* entwickelt, diese Serien von Paradoxa verweisen auf das Paradox der unbegrenzten Regression (LS, 57). Das ZB hat eine parallele Genese, die verschiedenen ZBer verweisen auf das doppelte Bild, das in sich gespalten ist, das gleichzeitig aktuell und virtuell sich ständig austauscht. Damit sich *Bezeichnung, Bedeutung und Manifestation* einstellen, müssen Dinge/Welt (Signifikat-Serie) und Sprache (Signifikant-Serie) aufeinander bezogen werden. Deleuze charakterisiert drei Merkmale, die das Verhältnis bestimmen, die das In-Verhältnis-Setzen bedingen (LS, 61f.). 1. Die Serien von Sprache und Welt sind zueinander verschoben. 2. Die Signifikanten sind im Übermaß vorhanden. 3. Es gibt ein paradoxes Element, das kein Glied und kein Verhältnis zwischen den beiden Serien ist. Dieses paradoxe Element ist dem alogischen Schnitt ähnlich. Es ist doppelseitig, es ist ein sinnloses Wort. Daher ist es signifikant und Signifikat (Wort und Ding) zugleich. Dieses *esoterische Wort* sorgt dafür, dass die beiden Serien sich aufeinander beziehen (LS, 93). Wie die Zeit im ZB taucht es auf, ist aber zu sich verschoben.

Die Besonderheit des Sinns in Bezug auf das ZB lässt sich in sechs Komponenten aufteilen. 1. Auf die beiden Dimensionen wird durch einen Umweg geschlossen, sie werden am Rand einer Struktur einsichtig. Von einem Kreislauf kommend kann auf sie nur indirekt geschlossen werden. In LS wird auf den Sinn als vierte Dimension geschlossen, weil keine der anderen drei Dimensionen den Sinn erklären kann, er bleibt ein Nicht/Phänomen, dem man auf die Spur kommen muss (LS, 38). 2. Das Ausgedrückte bekommt eine eigene Serie, da es so seine Ausgedrücktheit am besten in eine Nicht/Form bringen kann, es stellt

andauernd Serien her, da er das Entgehende schlechthin ist, die Zeit muss als irrealer Schnitt, als alogische Verkettung auffällig werden um auf ihr Vorhandensein aufmerksam zu machen (LS, 57ff.). 3. Der Sinn existiert nicht außerhalb des Satzes (LS, 40). 4. Das Ausgedrückte gleicht dem Ausdruck nicht, die Bedingung ist verschieden von dem, das sie bedingt. 5. Der Status des Dazwischen-Bleibenden, taucht im Schnitt auf, wo jeweils der Sinn von der alogischen Zeit seine Komponenten verfeinert bekommt. Eine Figur muss erschaffen werden, die ihren Begriffsinhalt ständig ändern kann, weil sie ein zwischen den Ebenen changierendes Kinematographie-Effekt ist.

6. Die eine Seite den Dingen, die andere den Sätzen zugewandt, ist der Sinn und die Zeit, gleichzeitig virtuell und aktuell, zwei verschiedene Seiten desselben. Das phantastische Werk und der Film als ZB sind insofern besonders, da sie sich unmittelbar auf den Sinn beziehen können, während ein logisches Werk ihn nur indirekt über Paradoxa behandeln kann (LS, 42). „Hinter den Spiegel zu gehen heißt, von der Bezeichnungs-Beziehung zur Ausdrucks-Beziehung zu wechseln, ohne sich bei den Vermittlungen, der Bedeutung, der Manifestation, aufzuhalten.“ (LS, 45).

1.5.3. Theater-Kinematographie

Die Theater-Komponente der Kinematographie trägt dem Ausgeschmückten der ganzen Differenz Rechnung, die in der Wiederholung steckt. Dieses Theaterhafte ist die Inszenierung eines Gedankens, der nochmal in eine andere Szene gesetzt wird, damit er sein Potential entfalten kann. Foucault²³ bemerkt das Programm der Kinematographie in der theatralischen Auffaltung: als wären die Schriften von Deleuze für das Theater geschrieben: Der Sophist steckt unter der Maske des Sokrates, die Modi Spinozas tanzen und die Substanz ist der Planet, der um sie herum kreist. Leibniz gelangt auf die Spitze der Pyramide. Duns Scotus hat den Schnurrbart Nietzsches an und ist als Klossowski maskiert (Foucault 1977, 57f.)

Die Texte sollen in Gang gesetzt werden: “Mittelbare Repräsentationen durch direkte Zeichen ersetzen: Schwingungen, Rotationen, Drehungen, Gravitationen, Tänze, Sprünge, die den Geist direkt treffen” (DW, 24). Nietzsche’s “Zarathustra ist für die Bühne vertont”, der Laut des Übermenschen muss gesucht werden beim Lesen, „indem er die Allgegenwart des

²³ In seinem Archäologie-Programm hat Foucault die Theaterhaftigkeit in die Aussagen so verschoben, dass er sagt, “die Arten entwickeln sich” oder “die Erde ist rund”, sind vor und nach Darwin und Kopernikus nicht dieselben Aussagen!! Der Satz, dass die Träume die Wünsche erfüllen, kann über Jahrhunderte hinweg wiederholt werden – er ist bei Platon und Freud nicht dieselbe Aussage (Foucault 1981, 150f.).

Dionysos in diese Überlagerungen einschreibt, indem er in sie das Unendliche der realen Bewegung wie die absolute Differenz in der Wiederholung der ewigen Wiederkunft hineinträgt.“ (DW, 25) Im

Theater der Wiederholung erfährt man reine Kräfte, dynamische Bahnen im Raum, die unmittelbar auf den Geist einwirken und ihn direkt mit der Natur und der Geschichte vereinen, eine Sprache, die noch vor den Wörtern spricht, Gesten, die noch vor den organisierten Körpern, Masken, die vor den Gesichtern, Gespenster und Phantome, die vor den Personen Gestalt annehmen, den ganzen Apparat der Wiederholung als 'schrecklicher Macht'. (DW, 26).

Die Personen sagen ihren Text, “den sie in anderen Szenen anders gesagt haben.” (Foucault 1977, 8).

Hier ist Platon der aufgeblasene Weise, der die gemeinen Trugbilder verjagt, die schlechten Bilder verschucht und den Anschein vertilgt, welcher das eine Urbild spiegelt und anruft: jene Idee des Guten, die selber gut ist. Aber dort ist der andere Platon fast in Panik, weil er im Schatten Sokrates nicht vom höhnenden Sophisten zu unterscheiden weiß. (Foucault 1977, 9).

Ulrich Johannes Schneider nennt den Umgang von Deleuze mit der Philosophiegeschichte ein “Theater in den Innenräumen des Denkens”, bei dem die Figuren nicht in demselben Stück auftauchen (Schneider 1996, 108). Marc Rölly re-konstruiert das Philosophie-Geschichtliche-Verfahren von Deleuze in drei Aspekten: der Interpretation, der Performanz und der Inszenierung (Rölly 2018, 77). Er fragt dezidiert nach dem *Verfremdungseffekt*, nach der *theatralischen Inszenierungsweise* und nach der Bedeutung Hegel einen Bart einzuzeichnen (Rölly 2018, 74ff.). Das kinematographische Verfahren wird hier bestimmbar, indem man auf der einen Seite den benutzten Text und auf der anderen Seite die *dramaturgische Komposition* in ein sich beziehendes Verhältnis setzt. Hat man einen wechselnden Rahmen für die Aufführung, ist die Frage, in welcher Szene sie immer noch Sinn ergeben: erst wird die Szenen-Beschreibung gelesen, um dann die Figuren auftreten zu lassen. Für jedes Stück ist die Inszenierung entscheidend, genauso wie für jedes Bild des Denkens. Der Deleuze-Effekt: die deleuzianische Inszenierung ist eine angewandte Begriffskunst. „Die Bilder des Kinos zwingen dazu, ein anderes Bild des Denkens zu entwickeln” (Zechner 2003, 43). Der Bezug zwischen der freien indirekten Rede von Deleuze wird direkt auf seine Verwendung anderer Philosoph:innen angewandt oder auch der *Kinematographie Effekt der Macht des Falschen* (Zechner 2003, 40f.). Daher

setzt Deleuze die Philosophiegeschichte in den Künsten selbst in Szene und macht sie zum Akteur des künstlerischen Geschehens: 'theatrum philosophicum' im besten foucaultschen Sinne. [So...] verändern die Termini gleichermaßen ihr philosophisches Ursprungsfeld wie ihr künstlerisches Betätigungsfeld und strukturieren beide Welten neu. (Schaub 2003, 21).

1.5.4. Kinematographische Begriffs-Komponenten: Kafka als deleuzianische Begriffsperson

Die Immanenzebene geht nicht den Begriffen voran, sie lässt die Begriffe erscheinen, daher die Figur der *Begriffsperson*, die zwischen Ebene und Begriffen vermittelt. In diesem Fall bedarf es einer Figur, die sie in Beziehung setzt, ohne sie direkt darzustellen. Die Merkmale einer solchen Begriffsperson ergeben sich aus der Achse des Undarstellbaren und ihrer sprachlichen Gestaltung. Diese Merkmale umfassen erstens die *Vielfältigkeit der Einstiege*, die den Ausdruck hervorrufen, der den *Inhalt mit sich reißt*, und zweitens die *asignifikante Natur der Sprache*. 1. Es gibt keinen rechtmäßigen Einstieg, der Weg muss aufgezeichnet werden, wie auf einer Karte, wie die Karte des Rhizoms sich ändert, wenn man einen anderen Einstieg nimmt (K, 7). Der Text hat zum Inhalt, wie der Ausdruck den Inhalt mit sich reißen kann. Der *gesenkte Kopf* ist der Eingang in der *Inhaltsform*, dem ein *Porträt* oder *Foto* im *Ausdruck* entspricht und die Verbindung, diese Aufeinander-Bezogenheit zieht eine *Blockierung des Wunsches*²⁴ nach sich, die keine Verbindungen hat (K, 8). Diese Verbindung tritt in eine Opposition zum Kopf der sich aufrichtet, dem eine Ausdrucksform des *Klangs*, der *ungeformten Klangmaterie* nach sich zieht. Die Gleichung wird dadurch unförmig, ist im Inhalt eine Entsprechung gefunden zeigt sich eine Unförmigkeit im Ausdruck.

Die Kinematographierung bedingt die Zerstörung der Gleichung, ihre Un/Überrepräsentation lässt in der kinematographischen Karte Auswege aufscheinen. Der Wunsch, der zuvor blockiert war, *detrterritorialisiert* sich und wird durch Verbindungen angereichert. Der sich hebende Kopf ist mit einem Klangausdruck verknüpft, wobei die Differenz zwischen beiden dazu führt, dass der Ausdruck den Inhalt mit sich reißt (K, 8ff.). Im Gegensatz dazu sieht der Signifikant oder die Repräsentation nur binäre Oppositionen, und das System kann sich nicht ändern, sondern kann nur innerhalb seiner selbst verstanden werden. Der Klang hingegen ist eher ein Schrei, der sich der Bedeutung entzieht und somit die vorige Gleichung verlässt. Die These hier besagt, dass dieser Klang als ungeformte Materie Rückwirkungen auf den Rest der Gleichung hat, insbesondere auf den erhobenen Kopf im Inhalt, der mitgerissen wird und beginnt zu wuchern, was zu einem *Kopf-Überstürzen* führt (K, 8ff. und 11).

2. Die Konsequenz davon ist, dass die Sprache *bedeutungslose Tonalitäten* benutzt, die Worte „klettern selber empor, bellen oder wimmeln in ihrer Eigenschaft als Sprachhunde,

²⁴ Die Ordnung der Repräsentation und das BB können den Wunsch nur als Fehlen einordnen, als das Opfer des Wunsches (Frank 1984, 410). Der Wunsch ist aber durchweg positiv und vor den Dissoziationen ein Strömen.

Sprachinsekten oder Sprachmäuse.“ (K, 32) Wenn die Sprache betroffen wird, kann man nicht in einem Zustand bleiben, es gibt keinen Ort außerhalb der Sprache, der besetzbar wäre und immer gleich bliebe, alles wird mitgerissen. „Es gibt keinerlei Sinn mehr, weder primären noch übertragenen, es gibt nur noch Verteilung von Zuständen über das aufgefächerte Wort.“ (K, 32). Dem Werden einen Ausdruck zu geben heißt, sich mit seinem Durchlaufen zu verbinden, heißt wie Kafka eine nüchterne Sprache benutzen, um selbst *klein zu werden*. Die *Karte* zeigt gleichzeitig, dass es keine Methode für dieses Klein-Werden in der eigenen Sprache gibt. Es wird nur protokolliert und aufgezeichnet. Der Ausdruck zwischen dieser Gleichung in Kafka ist der Prozess selbst, das *Verlangen als unbegrenzter Fortgang*.

1.6. Bergson^{Kinematographie} - die inverse Kinematographie

Im Kinouniversum herrscht nach Bergson^{Kinematographie} eine *Bild-Bewegungs-Materie*, die nicht-zentriert flottiert (Bergsons Einheit von Bild und Bewegung). Für Bergson ist die Materie ein Bild, das durch Bewegung existiert, also immer auch “durch die Veränderung ihres Verhältnisses zu den anderen Bildern” (BB, 91; Bergson 2001, 13). Diese Bild-Bewegungs-Identität als Immanenzebene erlaubt die Unterscheidung der *besonderen Bilder* des BBs und des ZBs sowie ihre verschiedenen Spielarten. Die Installierung der Immanenzebene erlaubt eine Bildlogik, die nicht charakterisiert, sondern auf die Differenz-Momente, dh. auf die Stellung der Intervalle zu dieser Immanenzebene achtet. Durch die Unterbrechung der absoluten Bewegung ereignen sich partielle Bewegungen. Wobei das BB mit einer Differenz umgeht, die stillgestellt wird und das ZB mit einer befreiten. Dieses Schema und die verschiedenen Bildarten sind mit den Begriffen von Bergson angereichert. Das Bild erweist sich als materieller Raum-Zeit-Block. Vom bewegten Offenen her gelangt die zuständige Seite des *Indeterminationszentrums* zu einer Wahrnehmung, welcher nach Überbrückung des eingeführten Intervalls, eine Reaktion auf die Aktion folgt, die in Relation zu dem offenen Ganzen der Bild-Bewegungs-Materie steht (Hartmann 2008, 59).

Das ist die Änderung in der Denkweise, die das Kino-Universum nach Bergson^{Kinematographie} transportieren kann. Im BB sind die Intervalle vermittelte Schnitte - durch die Offenheit des Ganzen können die relativ geschlossenen Ensembles kreiert werden „wobei die Bewegung einerseits durch alle geschlossenen Systeme 'hindurchgeht' und andererseits das offene System, die 'Immanenzebene', die 'Dauer', obwohl an sich unteilbar, partialisiert

wird.“ (Beuthan 2006, 92). Jedes Bild variiert in sich und in Beziehung auf ein Ganzes, durch das es vermittelt wird und das zweite System des BBes ist die Beziehung zu dem besonderen Bild, des Indeterminiertheitszentrums, das die Bilder empfängt und wieder abgibt. Die Bilder variieren in Bezug auf dieses besondere Bild (BB, 92ff.). Die Bewegung ist der Bezug zwischen den Objekten eines in sich geschlossenen Systems des Bildes auf die offene Dauer und umgekehrt sorgt die Bewegung auch für die Öffnung dieser Objekte auf die Dauer. Die relativen Bilder können in ein Gesamtbild gefügt werden, man kann den Bildern jeweils ein Aussehen verleihen, ein *Bild des Denkens*, das ihren Bezug anzeigt.

Entzieht man einem in Bewegung befindlichen Körper die Bewegung, so gibt es keinen Unterschied mehr zwischen Bild und Gegenstand, denn der Unterschied besitzt seine Gültigkeit nur, wenn man den Gegenstand stillgestellt hat. 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 Gegenstandes selbst. (BB, 44).

Die Modulation ist die Veränderung des Gegenstands. Die Modulation ist die *Operation des Realen*, die Bedingung dafür, dass BB und ZB auf die Differenz selbst anwendbar sind (Beuthan 2006). In Kürze: Die BBER lassen sich unterscheiden, indem man das Bild auf ein Ganzes und auf das spezifische Intervall bezieht: wie das Intervall die beiden Seiten aufeinander bezieht, ist der Differenzierungsprozess (BB, 45f.). Im Gegensatz zur Abfolge diskreter Zustände beschreibt ein solcher Differenzierungsprozess gerade die kontinuierliche Veränderung und Modulation des Gegebenen, die diese Abfolge diskreter Zustände immer schon voraussetzt. Ohne dieses Werden – als prozesshafte Eigenart jener in strukturellen Begriffen als virtuelle Mannigfaltigkeit beschriebenen quasi-transzendentalen Zeitform – bliebe die unvergleichliche Neuheit jedes einzelnen diskreten Zustands letztlich unerklärlich. Es gibt keine Linie, die BB und Realität trennt, es gibt Abstufungen und Schnitte, die in den Variationen des BBs sichtbar werden (Conley 1998).

1.6.1. BB und ZB: Die Bergson^{Kinematographie} erhält ihre Modulation

Bergsons Gedanke besteht darin, dass eine Bewegung nicht anhand von unbeweglichen Einschnitten rekonstruiert werden kann, sie ist immer mehr als die Summe ihrer Teile (Bergson 2001, 7ff.) Die erste These zur Bewegung sagt, die reale Bewegung muss im Gegensatz zum Raum, den sie durchläuft, als unteilbarer, qualitativer, diskreter Akt begriffen werden (Bergson 2013, 371). Hier kommt die Kinematographie von Deleuze zum Tragen (Heilman 2011). Ähnliche Organe wurden gebildet bei Organismen, bei denen die Trennung schon früher stattgefunden hat, beispielsweise das Auge. Er will aber nicht zu diesen

einzelnen Formen des Lebens, sondern zu dem Lebensprinzip, dem *elan vital* vordringen (Bergson 2013 107ff.). Die Anpassungen sind nur die Richtung der Kurve, aber nicht deren Bewegung. Die Übertragung von Bergson funktioniert insofern, als dass dieser eine Lebensgeschichte zeichnen will, die Bewegungen der Materie und des Geistes einzuholen. So kann der Film, indem er diese Beziehungen in sich versammelt zum philosophischen Gegenstand schlechthin werden. Wenn lebendige Organismen mit den Film-Bildern in eins gesetzt werden, die Energie aufspeichern können und in Handlung umsetzen (Bergson 2013, 285ff.). Das Intervall, das eingeführt wird, das der Körper, die Materie darstellt, kann speichern und Deleuze schaltet dies nun parallel mit den Übergängen der Bilder, die direkt Handlung ausdrücken, oder durch alle möglichen Umwege die Handlung aussetzen. Die Erkenntnis Bergsons besagt „daß der *Mechanismus unseres gewohnten Denkens kinematographischer Natur ist.*“ (Bergson 2013, 346). Nur dass er den Umweg über den Apparat macht, der innere Kinematograph, der in uns synthetisiert, was Deleuze zur Eingeschriebenheit der Bilder selbst verdichtet. Bergson will zu diesem Werden kommen, das die Momentaufnahmen, die Einstellungen zu einer Montage verbindet. Von diesen unbewegten Momentbildern wird man niemals zur Bewegung kommen nach Bergson.

Bergson wird aktualisiert in den Kino-Büchern, indem seine Konzepte auf diese Ebene des Films aufgetragen wird, die darstellen kann, wie die Zeit an sich sich gestaltet bzw. sich aufteilt in aktuell und virtuell, die Doppelläufigkeit der Zeit. Die Filmbücher sind Kommentare auf Bergson: damit etwas vergehen kann, muss es zeitgleich zu sich schon vergangen sein. Das ist die Formel der Zeit. Denken und Film im Sinne von Differenz und Wiederholung als deren Präsentieren im Sinne einer mit Differenz versehenen Wiederholung, in der die Vergangenheits-Zukunfts-Dimension in die Gegenwart herein spielt, sodass sich Äon und Chronos ineinander verschränken in jedem Moment. Diese Art der Doppelung und Präsentation, der Abweichung und des Werdens und der gleichzeitigen Darstellung einer Gegenwart drückt die *Gegen-Verwirklichung* aus. Das Virtuelle als reine Zeit oder reine Erinnerung (Bergson) kann im Film auf unterschiedliche Weisen aktualisiert werden.

Die Kinematographie ist die Öffnung der Aktualitätssphäre auf die Virtualitätssphäre (Beuthan 2006, 87). *Photographisch* sieht Bergson das Leben in dem neuen medialen Raum. Nun schaut Deleuze in diesen bergsonschen medialen Raum und “entdeckt nun die Taxonomie ursprünglicher Produktivität als Kinematographie.“ (Beuthan 2006, 87).

Deleuze widerspricht Bergson, wenn er sagt, der Film zeigt die reale Bewegung. Bergson zieht in Schöpferische Evolution den Film heran, um zu zeigen, dass die Bewegung mit der Zeit verbunden eine *kontinuierliche Dauer* ausdrücken, einen *Materiefluss* (Balke 1998, 68)

und den Film benutzt Bergson um das Gegenteil auszusagen: aneinandergereihte Bewegungsschnitte (Vgl. Bergson 2013). Die Bewegung ist „Ausdruck eines Wandels in der Dauer oder im Ganzen“ (BB, 22) in der dritten These Bergsons. Die Dauer als Gesamtheit der Relationen der Bewegungen und Bilder wird zum dauernden, sich ständig modulierenden Ganzen des BB. Die Bewegung ist dann in einem schöpferischen Akt zwischen den Momenten des Ganzen und des Ensembles. Die Bewegung ist auf die Dauer bezogen, die Einführung der Differenzierung, sodass sie überhaupt zu den Objekten des Ensembles werden kann und die Bilder zum Ganzen hinstreben und sich in Bezug setzen können.

I. Es gibt nicht nur Momentbilder, das heißt unbewegte Schnitte der Bewegung; 2. es gibt Bewegungs-Bilder, bewegliche Schnitte der Dauer; 3. es gibt schließlich Zeit-Bilder, das heißt Bilder der Dauer, Veränderungsbilder, Relationsbilder, Volumenbilder, jenseits noch der Bewegung... (BB, 26).

Die Umdeutung, Einnahme und Benutzung, kurz: Kinematographierung Bergsons, überzieht die Kino-Werke. Deleuze: „[G]erade weil [dem Film] 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.“ (BB, 86). Clair Colebrook macht in ihrem Buch *Deleuze: A Guide for the Perplexed* eine Übertragung der deleuzianischen Werke zu seinen Gedanken aus den Kino-Büchern. 1. Das Kino jenseits des BB gibt uns Hinweise, wie das Subjekt als Zentrum überwunden werden kann.²⁵ (Colebrook 2006, 56). Das Kino kann diese Position einnehmen, indem es gezeigt hat, dass das BB von den menschlichen Faltungen abhängt und die Aktionen entsprechend einem Indeterminiertheitszentrum faltet, die vom Menschen als Zentrum ausgeht. Von ihm gehen die Aktionen aus, auf ihn laufen sie zu. Das ZB kann sich auf das Virtuelle selbst beziehen (Colebrook 2006, 58f.). Die Relationen zwischen Bildern werden aufgebrochen, jenseits der

²⁵ Deleuze Nähe zum Posthumanismus und wie die Anthropologie überwunden wird, kann auch von Deleuze aus gedacht werden. Jane Bennett (2010) konzentriert sich mit ihrem Konzept des „vital materialism“ auf die neovitalistischen und neomaterialistischen Dimensionen von Deleuze. Sie konzentriert sich auf die quasi-vitalen Potentiale der Materie, die erst in einem Umschreiben und Einzoomen zum Vorschein kommen.

Auch sie geht von den wirkmächtigen, quasi-vitalen Potentialen der Materie aus. Gleichzeitig argumentiert sie, dass diese immer erst in spezifischen Gefügen zum Zuge kommen. Bei Bennett antwortet das Konzept des Gefüges also auf die Frage, wie sich die spezifische Wirksamkeit bzw. Handlungsfähigkeit von *Dingen* denken lässt. Dabei argumentiert sie, dass nicht einzelnen Dingen Handlungsfähigkeit zukommt. Vielmehr geht ihr Konzept der „agency of assemblages“ (Bennett 2010: 20-38) davon aus, dass Handlungsfähigkeit über eine Vielzahl von Körpern und Dingen „verteilt“ stattfindet. Bennett nutzt damit den assoziativ-relationalen Grundzug der Gefüge-Theorie zur Ausweitung klassischer Vorstellungen von sozialem Handeln.

Dennoch ist der Deleuze-Effekt in der französischen Soziologie unübersehbar. Dazu hat auch beigetragen, dass mittlerweile Gabriel Tarde (2009) als Klassiker der französischen Soziologie wiederentdeckt wurde (Latour 2001), wozu nicht zuletzt Deleuze selbst beigetragen hat.

Bewegung zur Macht der Veränderung oder Differenz, die in der Bewegung liegt. (Die Differenz und nicht das Differierende), ein Potential, das befreit ist von einem bestimmten Bild, ist die Zeit (ZB, 29). Dazu muss das BB und seine Genese untersucht werden, es verläuft über einen Spalt, ein Intervall, ein unterschiedliches Montieren der Bilder, das einen Abstand bringt zwischen Handlung oder Aktionsbild und Reaktion (ZB, 68).

BB und ZB stellen zwei unterschiedliche Theorie-Ansätze dar. Ein starres und ein angestoßenes Denken, aktuelle Bilder vs. Bilder, die einen Abstand zeigen, die ihre Virtualität beleuchten, ihre Genese. Das Bild und sein Spiegelbild. Das moderne Kino gibt dem Intervall, dem Ereignis, das das Denken möglich macht, ein Bild (Colebrook 2006, 79).

Noch einmal anders ausgedrückt wendet sich das virtuelle Objekt im performativen Akt der Kamerakadrierung dem aktuellen Potential symbolischer Effekte zu und aktualisiert seine den Zeichen zugewandte Seite. Zugleich richtet es sich im Akt der Kamera-Kadrierung dem virtuellen Potential der Mannigfaltigkeit des 'Realen' zu und aktualisiert seine den realen Körpern zugewandte Seite. (Müller 1999, 84).

So wird ein Bildfeld (BB, 28) konstituiert aus der Kadrierung eines geschlossenen Rahmens. Das Bildfeld ist zugleich aber eine differentielle Schnittstelle. Als BB wird das Bildfeld als Bildtypus (BB, 101f.) lesbar. Das Wahrnehmungsbild wird zum Affektbild, Aktionsbild, Mental-Bild. In diesen Ensembles von Zeichen als Bildfeld wird die virtuelle Seite reduziert, indem diese Bildtypen für eine Zeit stehen, die der Bewegung untergeordnet ist.

Die Zeittheorie von Deleuze bekommt im Zeit-Bild Komponenten, die sie weitertreiben und ihr ein Aussehen verleihen. Zwei Zeit-Bilder werden differenziert: *Gegenwartsspitzen* und *Vergangenheitsschichten* (ZB, 132ff.). Aus dem Kristallbild als vorübergehender Gegenwart und sich bewahrender Vergangenheit, die man im Kristall sehen kann folgern sich zwei mögliche Zeit-Bilder: die Vergangenheit enthält als Koexistenz alle möglichen Gegenwarten und die Gegenwart ist der zusammengezogene Kegel-Punkt der Vergangenheiten (ZB, 132).

Was kann mit Bergson im Hintergrund über das unmittelbare ZB, die *de-aktualisierten Spitzen der Gegenwart* gesagt werden? Ehe etwas stattfindet, stattgefunden hat und noch nicht stattgefunden hat, gibt das ZB die unentscheidbaren Alternativen, die gleichzeitig anwesend sein können und so keine Ebene darunter benötigen, die sie antreibt. Sie treiben sich in sich selbst zum nächsten Bild, spiegeln in sich die Potenz der Zeit, die keinen Grund in der Vergangenheit braucht, um sich zu entwickeln - es ist eine Kinematographierung: sich durch die Differenz hindurch entwickeln und dadurch keine Transzendenz benötigen. Bergson als Denker der Immanenz. Die durchlaufenen Vergangenheitsschichten drücken das bergsonsche Welt-Gedächtnis aus, indem die Schichten nicht auf dieselben Personen und

Orte verweisen. Das meint Bergson^{Kinematographie} mit der virtuellen Vergangenheit, die eine Bedingung dafür ist, dass überhaupt etwas vergeht (ZB, 156).

Die Kino-Bücher sind insofern zentral (sie sind das Indeterminiertheitszentrum, das alle Bilder des Denkens anzieht, das verschwindende Element, das Ereignis, das in mehreren Welten präsent unpräsent ist), als dass hier installiert wird/ praktiziert wird, was in den Werken über andere Philosoph:innen aufscheint, in einem doppelten Sinne: Bergsons Immanenztheorie wird benutzt, um sie auf den Bereich des Films anzuwenden, während gleichzeitig die Methode des Schreibens über andere Theorien verhandelt wird. In dieser doppelten Reflexionsfigur von einer Hinwendung an ein Außen der Philosophie und gleichzeitig die Umwandlung eines Theorie-Gebildes. D.h. man kann die Kino-Werke als Prototyp für eine Philosophie-Benutzung lesen und dies in ihrer reziproken Hinwendung reflektiert finden. Sodass hier die Figur des Transzendentalen, das sich während seines Aufscheinens schon verändert, untersucht werden kann. Die metaphysisch anmutenden Erklärungen zu einer Bedingung, die nicht weniger differenziert sein kann, als das, was sie bedingt, bzw. die sich nicht der Repräsentation hingibt, sondern diese weitertreibt, bekommt hier einen praktischen Sinn.

Der Übergang von Bergson zu den Film-Büchern ist die erste Kinematographierung^{Bergson}, die für die grundlegende Kinematographierung zuständig ist, wie sie hier vorkommt. Die einzelnen Philosophien werden im Sinne der Film-Bücher zur Potenz genommen, wenn es darum zu tun ist, wie ihre besondere Art der Kinematographie aussieht und welche Komponenten sie hat. Die Kinematographierung beinhaltet, dass man sich auf diese beziehen kann, wie das ZB sich auf die Virtualität bezieht.²⁶

1.7. Platon^{Kinematographie}: Die Umkehrung des Platonismus. Transliteration

Deleuze imitiert selbst den Gestus des scheinweisen Sophisten, den Platon abwertet (Platon, Sophistes, 216a – 268d). Diese ironische Umkehrung/ Unterminierung des platonischen Systems lässt seine “eigene *écriture* zum Simulacrum [werden], indem sie die *écriture* Platons (dis)simuliert.” (Klettke 2001, 33). Das Programm der Umkehrung des Platonismus ist eine Umverteilung der platonischen Aufteilung von Wesen und Begriffen: in die wahre

²⁶Die Modulation steht dafür, die Identität von Bild und Gegenstand immer wieder herzustellen. Die Modulation kommt vor den Codes, sie ist nur die Veränderung, die Codes wären das Hinzukommende. Daher ist der Film auch nicht einer Sprache vergleichbar

Welt und die Welt der Erscheinungen.²⁷ Die Umkehrung wäre eine andere Art der Unter-Teilung, nicht eine Verteilung, sondern das Verrückte ist auf der Oberfläche präsent, bzw. greift mit in die Ver-rückung ein (LS, 21f.). An der Grenze zwischen der Serie der Dinge und der Serie der Sätze liegen die Ereignisse, nicht die dahinter liegenden abstrakten Wesen, wie Platon sie in der Idee eingeschlossen hat. Durch Deleuze hindurch spricht Platon über die Sprache, dass sie ein Fluss ist, „ein kopfloser Diskurs, der unaufhörlich und ohne jemals anzuhalten über das hinwegglitte, auf das er verweist?“ (LS, 16).

Der Platonismus und seine Prinzipien begründen die Welt der Repräsentation. Daher bedeutet seine Umkehrung in Platon selbst schon dem Werdenden, den Trugbildern Raum zu geben, den *Ungrund an die Oberfläche steigen zu lassen* (LS, 312ff.). Diese Umkehrung als erste Kinematographierung Platons bewirkt, dass Platon selbst nicht mehr vom Sophisten zu unterscheiden ist (LS, 313). Nicht wie in der Bergson^{Kinematographie} die Theorie auf den Film anwenden und umdeuten, sondern den Platonismus in sich selbst so weit ausdehnen, dass er seine Rückseite erreicht. Die Trugbilder werden aus dem Untergrund, aus den platonischen Höhlen befreit. Diese Platon^{Kinematographie} zeichnet sich durch ein Gegenverwirklichen im Sinne eines programmatischen Umlesens aus, wie es auch schon für Nietzsche konstitutiv ist. Das platonische Programm hat eine ganz bestimmte Immanenzebene, die dafür sorgt, dass seine Begriffe nebeneinander Platz haben. Der Film ermöglicht eine Bezugnahme, eine Beziehungsfigur auszubilden, die dem Diagrammatischen eines Bildes des Denkens von Platon Rechnung trägt. *Das Virtuelle als reine Bilder überblendet sich mit den platonischen Ideen oder Wesenheiten*. Es performiert sich eine Gegen-Verwirklichung, indem den *Ideen eine neue Insistenz/Konsistenz/exterritorialen Inhalt* gegeben wird. Es wird ihr Werden wiederholt, aber aus dem Nicht-Figurativen, aus dem Nicht-Ideenmäßigen Ursprung, dem Ursprunglosen, sodass die platonischen Ideen eine Vergrößerung erfahren auf ihr Virtuelles. Mit diesem Wechsel der Ansicht durch die Kino-Bücher werden sie zu differenzierenden Problemkonstellationen und Streuungs-Verhältnissen. Er aktualisiert die Ideen und holt sie so aus ihrem Himmel direkt in die bildlichen Vollzüge. Die Idee, als kinematographische Einstellung zu lesen, wäre ein Close-up eines Gehirns, das alle Möglichkeiten durchspielt, ein kristallisiertes Ereignis (Lambert 2002, 29f.).

Platon wird umgelesen, indem gesagt wird, die Wiedererinnerung verwechselt das Sein der Vergangenheit mit einem vergangenen Sein (DW, 182). Der Film steht dafür, dass das Differente der Differenz, ihre sich weitertreibende Funktion in sich verschachtelt,

²⁷ Zur Weiterführung der Umkehrung des Platonismus, seiner Anwesenheit schon bei Nietzsche, Kant und Heidegger und seiner Bedeutsamkeit für den Poststrukturalismus siehe: Breuer 2017; Griek 2023; Fink 1959.

ausgedrückt wird. Die Intensität, die Disparität, das Differential im Denken, der *dunkle Vorbote* ist bei Platon das *Unerinnerbare*, das Ereignis zu suchen (DW, 183ff.). Die Idee ist dionysisch und umso deutlicher, je dunkler sie ist, das ist die *umgelesene Idee* als eine Komponente des Kinematographischen. Die *Platon^{Kinematographie}-Idee* oder die Idee, wie sie in DW auftritt.

Die Ideengeschichte hat sich durch das Negative verfälschen lassen. Wieder hat Deleuze in DW Beispiele aus der Mathematik: das Diskontinuierliche muss von dem Kontinuum aus erzeugt werden (Vgl. DW, 4. Kapitel). Die Logik des Differentialquotienten in jedem Punkt der Kurve als Ableitung vollständig bestimmt zu sein, da er in diesem Moment eine gerade Linie beschreibt, aber gleichfalls als Bestimmung keinen festen Wert annehmen kann. Der Abstand zwischen den Punkten einer Linie wird potentiell unendlich klein, sodass er seine Aktualität bezeichnen kann. Mehrere Ausdrücke weisen darauf hin, wie dieser Bezug gedacht werden kann. Das Überfliegen der Immanenzebene ohne Abstand (WiPh), eine Fluchtlinie ziehen und Deterritorialisierungen in feste Territorialitäten einführen (TP), in den Kino-Büchern kann dieser Bezug zu seiner differentiellen Anwendung kommen, weil der Film die Synthese schon vor macht und die Verschiedenheit dieser Ausdrücke anzeigen kann und praktiziert, daher der Film als Philosophie^{Kinematographie}. Die in dieser Arbeit entwickelte philosophische Herangehensweise lässt sich im Kontext einer filmischen Apparatur denken, die zeitliche und bildliche Inkonsistenzen in den Fokus rückt. So können Überblendungen – etwa die Verbindung des Virtuellen mit der platonischen Ideenlehre – auf sprachliche und bildliche Vollzüge bezogen werden, in denen sie aktualisiert und mit einer tieferliegenden Vergangenheit verschachtelt werden: einem ursprungslosen Ursprung, dem Simulakrum, das keinem Vorbild entspricht. Durch eine Vergrößerung, die ihre Herkunft aus dem Entfigurierten sichtbar macht, werden Ideen als etwas Zeitliches erfahrbar.

Deleuze bringt eine Aktualisierung in die platonischen Ideen, indem er deren inhärente Virtualität herausarbeitet und die platonischen Figurationen durch eine Art Vergrößerung hin zum Ent-figurierten durchleuchtet. Durch seinen kinematographischen Wechsel der Perspektive erscheinen diese Figurationen schließlich als vielfältige und heterogene Problemkonstellationen, als einzigartige Pole des Denkens, die je nach dem Grad ihrer Wiederholung in verschiedenen Ausdrucksformen mehr oder weniger konkret Gestalt annehmen und Texte zu ihrer “immanenten Mannigfaltigkeit ‘befreien’” (Ott 1998, 22).

1.8. Übersicht der folgenden Kapitel ²⁸

Nietzsche selbst betreibt die Umkehrung des Platonismus und die Umwertung der Wertsetzungen. Die Kinematographierung als Methode ist von Nietzsche inspiriert. Nietzsche pflanzt der Philosophiegeschichte sein Kind ein, aus der Überzeugung heraus, dass Wahrheit auch ein Menschen-Erzeugnis ist. Daher betrifft Nietzsches kinematographisches Element die *Erzählhandlung*, die im ZB fälschend wird. Hegel wird gezoomt, er hat die Beweglichkeit der deleuzianischen Differenz schon in sich enthalten, ineinander geschnitten. Die Anschlussmöglichkeiten, der Übergang kristallisiert. Im hegelianischen Kristallbild kann man sehen, wie die Zeit vergeht, wenn man in den Kristall blickt, der das Zeichen aufgehoben hat, das das virtuelle an das aktuelle Bild direkt anschließt. Die Idee und das Leben sind der kleinste Kreislauf, der die anderen Kreisläufe überhaupt erst bedingt. Er ist das genetische Element der großen Kreisläufe (ZB, 96). Er beruht auf einer *Ununterscheidbarkeit* oder einem Subsistieren der Idee in den Setzungen, die zu ihr führen. Erst von diesem virtuellen Zentrum, das keines ist, können die Differenzierungen ausfließen und sich *dramatisieren*. Mit Hegel kann man *zoomen* auf den Ausschnitt der Bewegung von aktuellem zu virtuellem Bild und zurück. Da Hegel etwas Bewegliches in seiner Philosophie hat und auf das Besondere, das einzelne Moment, die Existenz selbst verweisen will, die niemals aufgeht, ist er der perfekte Kinematograph. Eine Ebene, die sich ständig verschiebt und immer mit anderen Begriffen aufgefüllt wird, um eher auf die Begriffslosigkeit und das Dazwischen zu verweisen. Kant und sein Ich denke werden in Zebrastreifen zerlegt von der deleuzianischen Zeit-Linie. Indem er die Zeit selbst ablaufen lässt, wird er zum Übergang des BBs zum ZB. Über Kant hinaus zu schreiben, ihn Gegenzuverwirklichen bedeutet einen transzendenten Gebrauch der Vermögen und eine differentielle Idee. Kant ist der Stichwortgeber, wenn seine Bilder so verschoben werden, dass man sie *überblendet* oder dorthin laufen lässt, wenn die Figur das Bild schon verlassen hat. Die regulative Idee in Kants Bild des Denkens regulativ gebraucht im Sinne einer Verweisungsinstanz wird bei Deleuze virtuell, also differentiell. Kant wird vom großen Montage-Techniker zum *Zeit-Spaltungs-Techniker*, der die *Montage*

²⁸ Man könnte sagen Spinoza als der Prinz der Philosophie, der die Immanenzebene erfunden hat, der sie verkörpert ist zu nah an Deleuze und seiner Kinematographierung, er muss ihm kein monströses Kind einpflanzen, muss nicht seinen Konsistenzplan in ein Schnittprotokoll umwandeln und aus ihm die virtuellen Schichten hervorholen. Sodass Spinoza hier implizit mitgedacht ist, als Kinematograph.

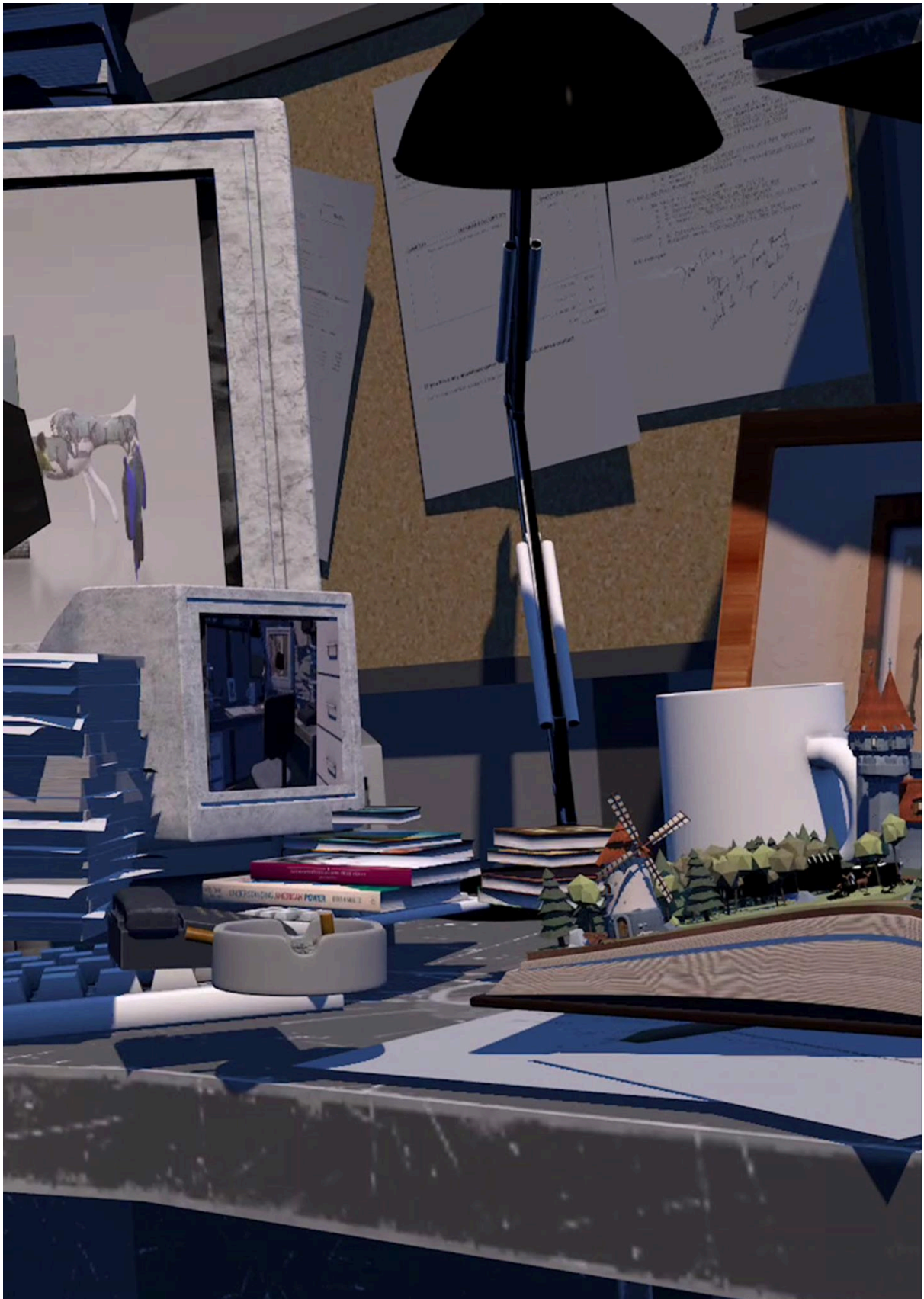
Für eine Verbindung zwischen Spinoza und der Kinematographie siehe die Tätigkeitsvermögens-Analyse von Wiemer 2006, oder die Ereignis-Affekt Studie von Massumi, die die spinozistische Affekttheorie mit dem Schnitt und der senso-motorischen Resonanz in Verbindung bringt (Massumi 2002).

im Bild selbst verortet statt zwischen den Einstellungen. Es ist, als ob Kant zu seinen eigenen Bildern noch welche hinzu bekommt, um die vorigen nicht als dieselben zurück zu lassen. Das ist die filmische Verwendung von Kant. Vollzüge und Vermögen müssen different wiederholt werden, Bilder und Töne als zwei Vermögen werden so aufeinander bezogen, dass man ihren Abstand bemerkt. Ein Vermögen wird an seine Grenze getrieben, es geht um das Zum-Denken-Zwingen, die Bilder, die etwas zum Ereignen bringen. Foucaults kinematographische Übertragung ist eine *Parallelschaltung*. Die geschichteten Formationen können sich in *Sichtbarem und Sagbarem* in Deleuze' Denkweise ausdrücken. Auf die Diskontinuitäten und Differenzen kann sich bezogen werden, indem man die Schichtungen betrachtet. Die Kartographie bezieht sich auf den foucaultisch-deleuzianischen *Schnitt-Mechanismus*. Das Gesamt-Bild-des-Denkens ändert sich mit jedem Eintritt in seine Zone. Der Schnitt ist konstitutiv. Es wird immer wieder in das Außen geschnitten, was sich anzeigt durch das Nicht-Aufeinanderpassen von Sichtbarem und Sagbarem. Foucault ist für Deleuze die Vorlage, *Lichtstimmungen und Kadrierungen* als Untersuchungsfeld zu sehen und auf seine Schnitte beziehen zu können. *Die Diagramme von Foucault können audio-visuell betrachtet werden*. Leibniz' Kinematographie liegt im *Milieu*, in der *Tiefenschärfe*. In DW noch ins Unendliche gewendet, ist die Faltung, die Ein- und Entfaltung eine Bewegung auf der Immanenzebene. *Falten heißt auch eine Schnitttechnik zu etablieren*, die der Monadentheorie, der Theorie ins Unendlich Kleine gerecht wird. Materie und Milieu werden untrennbar, die Montage ist wiederum im Bild ablaufend. Wenn es keinen ausgefalteten Zustand gibt, ist Leibniz ein *ewiger Zoom*. Jenseits der Identität und des Einzelbildes und des Bezugs zu einem Ganzen gestaltet die Kinematographierung von Leibniz sich im Ereignisstrom. Es geht nicht darum, zu analysieren oder eine Einheit herzustellen, ein Subjekt herauszukehren oder eine Argumentation nachzuzeichnen, sondern um Verkettungen und Gefüge. "Man muß das ganze Werk nehmen, ihm folgen und es nicht beurteilen, die Verzweigungen, das Auf-der-Stelle-Treten, das Vorwärtskommen, die Durchbrüche erfassen, es akzeptieren, es ganz und gar annehmen." (U, 124) Das *kinematographische Ich denke* ist erfahrbar erst in der Synthese und in dem aus dem BB heraustreten, man muss das BB durchgehen, um das Ganze (des Denkens oder des Films) als das zu denken, was es noch sein kann. So liest man eine stratigraphische Ordnung von Übereinanderlagerungen, von Schichten, die koexistieren, statt von Abfolgen von Systemen. Um dem deleuzianischen Anspruch gerecht zu werden, dass die Philosophie im Theater und Film fortgesetzt werden soll, schließt jedes Kapitel mit einem filmischen Versuch, das

Gesagte noch einmal in dem Medium Film wiederzugeben, nachzuempfinden, anders werden zu lassen. Für das erste Kapitel als Übersicht der *Kinematograph* als Film²⁹:

<https://www.youtube.com/watch?v=JBXYBPQKmyM&t=9s>

²⁹ Jedes Kapitel hat seinen filmischen Zugang und dazu jeweils einen Link und einen QR-Code als Teil der drei Bilder.



© Evi Jäggle, *Der Kinematograph I*



© Evi Jäggle, *Der Kinematograph 2*



© Evi Jäggle, *Der Kinematograph 3*

Aber wie haben wir dies gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? [...] Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? (FW III 125, KSA 3, 480).

Auf der Ebene seines Denkens und Schreibens unternimmt Nietzsche den Versuch der Decodierung, und zwar nicht im Sinne einer relativen Decodierung, die darin bestünde, alle Codes, seien sie gegenwärtig oder im Kommen, zu dechiffrieren, sondern im Sinne einer absoluten Decodierung - etwas passieren lassen, das nicht codierbar ist, und alle Codes durcheinanderbringen. Alle Codes durcheinanderzubringen, ist nicht einfach, selbst auf der Ebene sehr einfacher Schrift und Sprache. (NL, 109).

2. Der Horizont einer Fabel vereint die deleuzianische Nietzsche-Lektüre³⁰

Deleuze-Nietzsche soll im doppelten Gefälle der Fabel *Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde* aus der *Götzendämmerung* auf der einen Seite die nietzscheanische Kritik der Philosophiegeschichte in sechs Abschnitten behandeln und auf der anderen Seite den in der Fabel in Klammern geschriebenen Ausdruck (Regieanweisung) verfolgen, der die *kinematographische Sicht* anvisiert. Die Fabel enthält die ironische Darstellung von sechs Punkten der Philosophiegeschichte und wie sie umgewertet (dramatisiert) werden. (Platon, Mittelalter, Kant, Positivismus, Nietzsche, Zarathustra). Das Programm der Bewertung der Philosophiegeschichte scheint ein deleuzianisch-nietzscheanisches Anliegen par excellence zu sein.

Der Text steht paradigmatisch für die Struktur des Kapitels - die Umkehrung Platons

³⁰ "Wie die 'wahre Welt' endlich zur Fabel wurde.

Geschichte eines Irrtums .

1. Die wahre Welt, erreichbar für den Weisen, den Frommen, den Tugendhaften, - er lebt in ihr, er *ist* sie. (Älteste Form der Idee, relativ klug, simpel, überzeugend. Umschreibung des Satzes 'Ich, Plato, *bin* die Wahrheit')

2. Die wahre Welt, unerreichbar für jetzt, aber versprochen für den Weisen, den Frommen, den Tugendhaften ('für den Sünder, der Buße tut').

(Fortschritt der Idee: sie wird feiner, verfänglicher, unfäßlicher - *sie wird Weib*, sie wird christlich...).

3. Die wahre Welt, unerreichbar, unbeweisbar, unversprechbar, aber schon als gedacht ein Trost, eine Verpflichtung, ein Imperativ.

(Die alte Sonne im Grunde, aber durch Nebel und Skepsis hindurch; die Idee sublim geworden, bleich, nordisch, königsbergisch.).

4. Die wahre Welt - unerreichbar? Jedenfalls unerreicht. Und als unerreicht auch *unbekannt*. Folglich auch nicht tröstend, erlösend, verpflichtend: wozu könnte uns etwas Unbekanntes verpflichten?...

(Grauer Morgen. Erstes Gähnen der Vernunft. Hahnenschrei des Positivismus.).

5. Die 'wahre Welt' - eine Idee, die zu nichts mehr nützt ist, nicht einmal mehr verpflichtend - eine unnütz, eine überflüssig gewordene Idee, *folglich* eine widerlegte Idee: schaffen wir sie ab!

(Heller Tag; Frühstück; Rückkehr des *bon sens* und der Heiterkeit; Schamröte Platons; Teufelslärm aller freien Geister.)

6. Die wahre Welt haben wir abgeschafft: Welche Welt blieb übrig? Die scheinbare vielleicht? ... Aber nein! *mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft!*

(Mittag; Augenblick des kürzesten Schattens; Ende des längsten Irrtums; Höhepunkt der Menschheit; INCIPIIT ZARATHUSTRA." (GD, KSA 6, 80f.).

wird vorgenommen in sechs Schritten und am Ende steht die *Macht des Falschen* oder *Zarathustra*. Die ideengeschichtliche Abhandlung des Textes beginnt bei Platon, er hat die *wahre Welt* erschaffen, er hat die Trennung zwischen *wahrer* und *scheinbarer* Welt vorgenommen. Platon instanziiert die zweiwertige Logik, die ein Denken in Gegensätzen bedeutet. Er unterscheidet *Urbilder* von *Abbildern* (Platon, *Politeia*, 517c). Durch die Teilhabe an den Ideen, die in einer nur mit der Vernunft erreichbaren, intelligiblen und transzendenten Sphäre existieren und in Ordnungszusammenhänge gefügt sind. Mit dem moralischen Anspruch versetzt, dass diese Ideenwelt aus der ontologisch vorgeordneten *Idee des Guten* resultiert, sind die Ideen grundsätzlich mit einer Wahrheitssuche verbunden, die eine Wertung vornimmt. Es gibt also eine Art Gesetzmäßigkeit, die den Eintritt in die wahre Welt gewährleistet, nämlich bestimmte Ideale zu erfüllen. Die Gegenwart, durch die die Gedanken von Platon geprägt sind, charakterisieren die grundsätzliche Verfügbarkeit der Welt der Ideen. Die Seele war schon dort und kann sich durch die *Wiedererinnerung* zurückversetzen in den *Ideenhimmel* (Platon, *Phaidros* 247c3). Die Degradierung der *wahren Welt* zur *Fabel* zeigt den konstruierten Charakter, den Nietzsche der Philosophie gibt, bzw. der Philosophie, die für das Wahre entsteht. Eine Fabel ist meistens eine Tiergeschichte mit einem pointenhaften Ausgang. So ist für Nietzsche die Ideengeschichte eine Vermenschlichung, eine anthropologische Angleichung. Die Vernunft als das Vermögen der Erkenntnis legt ihre Ordnungen in die Welt, um sich darin wiederzufinden. Der Mensch legt seinen *Willen*, seine Sichtweise in die Dinge und formt sie damit, gibt sie aber als die wahre Welt aus. Dadurch dass die wahre Welt zu einer Fabel wurde, dieser Prozess also in der Vergangenheit liegt, verdeutlicht Nietzsche den wandlungsfähigen Charakter der Welt und wiederum die Konstruiertheit der Prinzipien oder Perspektiven. Um dann zu einer *zeitbildlichen Macht des Falschen* zu werden, wie in den letzten beiden Abschnitten der Fabel, geht Nietzsche die Geschichte der Philosophie in seinem Sinne entlang.

Nietzsche stellt sich gegen eine Tradition von Philosoph:innen, die sich vor das, „was sie die Welt der Erscheinung nennen - wie vor ein Gemälde [platzieren], das ein für allemal entrollt ist und unveränderlich fest denselben Vorgang zeigt.“ (MA I 16, KSA 2, 35). Das Gemälde ist ein Erschaffenes und „der menschliche Intellekt hat die Erscheinungen erscheinen lassen und seine irrtümlichen Grundauffassungen in die Dinge hineingetragen.“ (MA I 16, KSA 2, 36). Er hat nicht die Prinzipien, sondern vielmehr die Strukturen erschaffen, die er vollzieht, und zwar so, dass diese seine Vollzüge erst ermöglichen,

beispielsweise das Denken in Gegensätzen usw. Deleuze' Nietzsche Auslegung³¹ könnte schematisiert von einer *Symptomatologie* als Kräfteforschung (1) zu einer *Typologie*³² (2), im Sinne einer Zuweisung der aktiven und reaktiven Kräfte - Kräfte-Differenzen - zu einer *genealogischen Kritik* (3), in der Kant überwunden werden soll, verlaufen. Die Symptomatologie beschreibt Phänomene als Kräftekonstellationen und ihre Interpretation verweist auf deren Zusammensetzung. Woraus die Typologie eine Erforschung von aktiven und reaktiven, schöpferischen und limitierenden Kräften macht. Der dritte Punkt der genealogischen Kritik als Antwort auf diese Kraftanalyse führt zu Deleuze' eigener Arbeit im Sinne eines *Bildes des Denkens als Zeit-Bild* (4). Die Unterscheidung zwischen aktiven und reaktiven Kräften bewirkt eine Perspektive der Beurteilung, nach der die unterschiedlichen *Willen* herausgestellt werden können. Der *Wille zum Wissen* attribuiert sich so einer Wertsetzung der Begrenzung und Abtrennung der Aktivität. Der zweite Teil versucht die Umkehrung als Kinematographie aufzufassen und behandelt jeweils die Klammer der Fabel, dasjenige, was sich *als Kinematographie* ausdrückt, nämlich die Regieanweisung zu dem jeweiligen Gedanken oder Programm der Philosophie-Geschichte. Wobei Nietzsche insofern keine Nietzsche^{Kinematographie} erfährt, als dass er in Deleuze' Augen schon selbst die Geschichte von "hinten nimmt, jeder einen Geschmack dazu gibt" (U, 16).

Die Frage ist, ob Nietzsche Botschaften in einer filmanalogen Textualität präsentiert, ob sich Projektionen und Überblendungen finden lassen und optische Situationen. Durch Nietzsches Einsicht in die Konstruktion der Prinzipien wird die Kontinuität der Philosophie-Geschichte abgebrochen. Das Wirkliche wird vom *Schatten* des Intelligiblen oder nur Denkbaren eingeholt, es verliert die Eigenschaften des Korrektivs. Die Regularien werden in kontingenter Manier ausgestellt, die Gleichmachung im Begriff als Konstruktion entlarvt. Die Zusammenhänge, die die Bedeutung garantieren, werden durch ihre Bruchstellen als Eingesetzte aufgedeckt. Hier wird herausgefunden, welche Stellung das nietzscheanische Werk für die Komponenten der Kinematographie hat. Deleuze setzt die nietzscheanische Maske auf, sein Werk ist durchtränkt von nietzscheanischen Ansichten, aber nicht nur auf der Inhaltsebene, sondern auch auf der Ausdrucksebene. Daher sollen hier jeweils über eine Diataxis diese zwei Ebenen in Kontakt gelangen. Es wird zuerst um eine Theaterhaftigkeit und Maskerade zu tun sein, die zu einer inhaltlichen Gedankenfigur führt.

³¹ Die Rezeption von Nietzsche verläuft nach Jacques Le Rider in drei Phasen: Schriftsteller:innen und Intellektuelle bedienten sich Nietzsches bis zum Ersten Weltkrieg. Darauf die Germanist:innen und im Zug mit einem Bruch mit dem Hegelianismus-Marxismus taucht er in der Philosophie auf (Vgl. Le Rider 1997).

³² Zu einer Typologie bei Nietzsche siehe Tuncel 2021.

Was der Oberflächlichkeit von Nietzsche gerecht werden soll, der *Falte ohne Dahinter*: Es gibt keine transzendente Welt mehr, keine über-zeitliche Perspektive, sie wurde abgeschafft.

Nietzsches Perspektive auf den Stil und den Ausdruck (2.) bedingt, dass seinem Text auch darin eingeschlossene Unorte/ kinematographische Gestaltungen eingegeben werden. Die bekannte Einschließung soll wieder hervorgeholt werden, wobei das schon dezidiert Nietzsches Geschäft selbst ist, dies in anderen theoretischen Sedimentierungen zu sehen. Daher wird an dieser Verschachtelung der deleuzianisch-nietzscheanischen Sichtweise herumgeschraubt, um sie gegenseitig in einer Spirale sich entlanggehen zu sehen. Auch weil ihr Philosophie-geschichtliches Werk so eng verknüpft ist.

Wenn Nietzsche diese Philosophie-geschichtlichen *Sequenzeinstellungen* verkörpert, in denen die Werdensprozesse aufgeschlossen werden, dann ist in seiner *Aktualisierung* wieder ein *Virtuell-Werden* enthalten, zu *Werdens-Prozessen*, also auch zu deren *Film-Werdung*, die bedingen würde, dass die *Bildseiten*, die *aktuelle und virtuelle*, sich jeweils *verkehren*, was *genau den kinematographischen Aspekt ausdrückt*. Es ist ein ständiger Prozess, bekannte Sedimente wieder virtuell werden zu lassen, sie auf ihr Entstehen zu befragen und sie auf einen differenten Horizont aufzutragen, ihnen andere Bilder in den Hintergrund zu stellen. Bezeichnend ist, dass Deleuze ein nietzscheanisches Lesebuch anfertigt.³³ Dh. er lässt ihn selbst zu Wort kommen, spricht durch ihn hindurch, sodass Nietzsche selbst zum kinematographischen Philosophen gemacht wird. Der Fokus der nietzscheanischen Ansicht besteht im *Willen zur Macht* als *Differenz-Form* und den *zwei Arten von Kräften*, um zur *Ewigen Wiederkehr* zu gelangen. Er zeichnet Nietzsches Umwandlungstheorie nach, in Abschnitten, die vom Nihilismus zur Bejahung führen.

Deleuze systematisiert Nietzsche in seinem Lesebuch, indem er aber eingerahmt von einer Einleitung und einem Schluss diesen selbst sprechen lässt, um ihm auf der Ebene des Stils gerecht zu werden und zu verdeutlichen, wie eng sein eigenes Programm an dem von Nietzsche verläuft. Der Gedanke des Willens zur Macht bzw. die Verknüpfung mit dem Leben ist erkennbar in den Stufen, die durchgegangen werden müssen, es ist eine innerweltliche Verwandlung notwendig. Die Parallele zu den Kinobüchern - es musste das Zeit-Bild (ZB) kommen, um das gesamte Kino zu dem zu machen, was es kann - wird

³³ Deleuze zeigt seine starke Affinität zu Nietzsche, indem er Anweisungen gibt, wie Nietzsche gelesen werden soll: "Als Leser von Nietzsche müssen wir vier mögliche Mißverständnisse vermeiden: 1. Über den Willen zur Macht (glauben, daß der Wille zur Macht 'Wunsch zu beherrschen' oder 'die Macht wollen' bedeutet); über die Starken und Schwachen (glauben, daß die 'Mächtigsten' in einer Gesellschaft dadurch die 'Starken' sind); 3. über die ewige Wiederkehr (glauben, daß es sich um eine alte Idee handelt, die den Griechen, Hindus und Babyloniern entlehnt wurde; glauben, daß es sich um einen Kreislauf handelt, um eine Rückkehr des Gleichen und eine Rückkehr zum Gleichen); 4. über die letzten Werke Nietzsches (glauben, daß diese Werke übertrieben oder bereits durch den Wahnsinn disqualifiziert sind)." (NL, 43).

einsichtig mit dem Fokus auf die *Dramaturgie* aus dem 5. Kapitel *DW*. Worin Deleuze' Diktum anklingt, die *Idee muss dramatisiert werden* (DW, 277).

Mit Nietzsche-Deleuze muss es den *letzten Menschen* geben, um zum Menschen, der *untergehen will*, zu gelangen, damit Zarathustra auftreten kann. Daher nennt Deleuze Nietzsches Begriffe *Kategorien des Unbewussten* (NL, 33).

2.1. Die Macht des Falschen als das nietzscheanische Zeit-Bild³⁴

Die Frage nach der Wahrheit ist eine Frage nach Interesse. Es geht um die Erzählhandlung der Philosophie-Geschichte selbst und warum Deleuze kein Fälscher³⁵ dieser ist, "obwohl er die Kunst der falschen Anschlüsse, der falschen Bewegungen des Begriffs in Zitaten" ausübt (Zechner 2003, 47). In der klassischen Erzählhandlung wird jedes Ereignis der Vernunft zugeordnet, die neue Handlung multipliziert jede Version, um sie für eine Vielzahl von Versionen zu öffnen.

Der Echtheitsexperte gibt den falschen Vermeers von van Meegeren gerade deswegen seinen Segen, weil der Fälscher, der selbst Experte ist, sie nach seinen eigenen Kriterien hergestellt hat. Der Fälscher lässt sich also weder auf einen einfachen Kopisten noch auf einen Schwindler reduzieren, insofern nicht nur die Kopie, sondern bereits das Modell falsch ist. (ZB, 193).

Das Programm von Deleuze-Nietzsche ist in dieser *Macht des Falschen* des Zeit-Bildes ausgedrückt: schöpferisch soll die Philosophie sein und das Leben bejahen.³⁶ Orson Welles

³⁴ Wie explizit Nietzsche im Film vorkommt und in welcher Stellung wird untersucht in dem Sammelband "Nietzsche im Film". Zwar haben sich, vorrangig im Kontext von Kunstaustellungen, in denen der Philosoph zum Darstellungsobjekt gemacht worden ist, auch Stimmen gemeldet, die sich für Nietzsche als Filmfigur interessierten, aber das gesamte Panorama der Filmlandschaften unter der Optik von Person und Werk Nietzsches, seinen Gestaltungsideen und philosophischen Inhalten zu besichtigen, steht noch immer aus. Die Beiträge richten daher ihr Augenmerk sowohl auf Spiel- und Dokumentarfilme, in denen der Philosoph in persona zum Thema wird, ebenso aber auf solche Filmarbeiten, in denen seine Welt- und Menschenvorstellungen aufgenommen und verarbeitet werden. Zudem geht es um denkerisch experimentelle Überlegungen, Nietzsches Art des Denkens in die Nähe filmischen Denkens zu rücken — um in beiden der Projektionsarbeit, der produktiven Verbindung von Fiktion und Realität, Medienabhängigkeit und Bild- bzw. Sprachmächtigkeit nachzugehen. Bis zur Zertrümmerung von Götzen, die vorher produziert und angeboten worden waren. Unter anderem vom Medium Film selbst, von dem sie dann entzaubert werden (Gerhardt/Reschke, 2009).

³⁵ "Die großartigsten Texte in Literatur und Philosophie, die solche Ketten von Fälschern oder solche Serien von Mächten entwickelt haben, sind der letzte Teil von Nietzsches *Zarathustra* und Melvilles Roman *The Confidence Man*. Der eine Text behandelt den 'Notschrei' des höheren Menschen, der seinen Weg über den Wahrsager, die zwei Könige, den Blutegel-Menschen, den Zauberer, den letzten Papst, den häßlichsten Menschen, den freiwilligen Bettler und den Schatten nimmt: alles Fälscher. Der andere Text führt eine Serie von Fälschern vor: einen stummen Albino, einen schwarzen Krüppel, einen Mann mit Trauerflor, einen Mann in Grau, einen Mann mit Schirmmütze, einen Mann am Register [...] jede dieser Figuren verwandelt sich in die andere, und alle stellen sich 'wahrhaftigen Menschen' entgegen, die nicht weniger falsch als sie selbst sind." (ZB, 178).

³⁶ Die Frage nach dem revolutionären Charakter Nietzsches ist auf der Ebene der Methode zu suchen. Die Texte sind nicht faschistisch, bürgerlich oder revolutionär, sondern sie machen ein Feld der Exteriorität auf, in dem

wird ein Nietzscheanismus attestiert, „als ob er die Wahrheitskritik bei Nietzsche wiederholte“, sie existiert nicht, wurde zur Fabel jenseits eines Urteilssystems und in der Unschuld des Werdens (ZB, 182).

Es ereignet sich eine kinematographische Mutation, sobald die abweichenden Bewegungen sich verselbstständigen, wenn die Körper und die Bewegungen ihre Invarianten verlieren. Es entsteht dann eine Umkehrung, in der sich die Bewegung nicht mehr länger auf das Wahre beruft und die Zeit sich nicht mehr länger der Bewegung unterordnet: beides geschieht zur gleichen Zeit. *Die prinzipiell dezentrierte Bewegung wird zur falschen Bewegung, und die prinzipiell befreite Bewegung wird zur Macht des Falschen, die sich nun in der falschen Bewegung ausdrückt.* (ZB, 189).

Wenn in einem Weisheitsmodell objektiv ist, was die Kamera und subjektiv, was die Figur sieht, wird durch Nietzsches *Macht des Falschen* die Erzählung zu einer Ebene des *Fabulierens* (ZB, 195). Wenn die Zuordnung zusammenbricht durch *ungewöhnliche Sichtweisen der Kamera* und dieselbe Kombination die Sicht der Figuren betreffend, ist der Wahrheitsgehalt innerhalb der Handlung zusammengestürzt und eine *freie indirekte Rede* eingeführt. Mit dieser Lesart von Nietzsche im ZB erscheint das dritte ZB bezogen auf die Erzählhandlung.³⁷

Die Macht des Falschen verdrängt die Form des Wahren, nicht nur in einer relationalen Bedeutung, dass jeder seine Wahrheit hat, sondern in Form einer Gleichzeitigkeit des Inkommensurablen und Inkompossiblen. Nietzsche wird an den Stellen im ZB eingeführt, die einem *neuen Bild des Denkens* jenseits der *Repräsentation* gerecht werden. Die erste Annäherung soll sich darin behaupten, dass Deleuze-Nietzsche den *Stil* oder *Ausdruck* betrifft. Im sechsten Kapitel des ZBs *Die Mächte des Falschen* heißt es, die Ordnungen des Bildes unterscheiden sich darin, ob sie *kristallin* wie im ZB oder *organisch* wie im BB sind (ZB, 168). *Die Mächte des Falschen* verfahren mit einer anderen Ordnung des Bildes, die keine organische Beschreibung der Bilder zulässt (ZB, 168). Die neue *kristalline Beschreibung*, die durch Nietzsche eingeführt wird, ersetzt ihren Gegenstand ständig und macht sich widersprechenden, verschiebenden Beschreibungen Platz. Es ist eine Anleitung der kinematographischen Methode, die die Kontinuität hinter sich lässt und der Trennung von

faschistische, bürgerliche und revolutionäre Kräfte aufeinander treffen. Sodass man sich fragen muss, wie man die revolutionäre Kraft findet (NL, 114).

³⁷ „Die zwei bisherigen Zeit-Bilder betrafen die *Ordnungen der Zeit*, das heißt die Koexistenz der Beziehungen oder die Simultaneität der Elemente innerhalb der Zeit. Das dritte Zeit-Bild betrifft die *Serie der Zeit*, die das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführt, statt beide voneinander zu trennen: sein Paradox besteht darin, ein Intervall einzuführen, das im Augenblick selbst andauert. Die drei Zeit-Bilder haben gemeinsam, mit der indirekten Repräsentation zu brechen, aber auch den empirischen Zeitverlauf, die chronologische Sukzession, die Trennung von Vorher und Nachher, hinter sich zu lassen. Sie stehen miteinander in Verbindung, durchdringen sich (Welles, Resnais, Godard, Robbe-Grillet), halten jedoch in ein und demselben Werk die Unterschiedlichkeit ihrer Zeichen aufrecht.“ (ZB, 204).

Realem und Imaginärem entgegentritt (ZB, 169). Das Denkbild der organischen Ordnung hat einen unabhängigen Gegenstand, während die kristalline Ordnung ihren Gegenstand ständig ersetzt und ihn im Bilden erschafft. Die Beschreibungen können widersprüchlich nebeneinander stehen. Wenn das Organische die Kontinuität zelebriert, die Anordnung lokalisierbarer Beziehungen, wird das Falsche als Ausnahmefall charakterisiert. Vorher im BB war das Imaginäre gekennzeichnet durch das Irreale des Traums oder der Erinnerung und in logischer Verkettung erkennbar. Das war schon das Kristallbild, in dem sich seine aktuelle und virtuelle Seite spiegeln und ihre Verkettung zur Ununterscheidbarkeit treiben (Vgl. Kap 3, Hegel)³⁸. Das Fortschreiten der Handlung ist nicht mehr auf ein *senso-motorisches Reagieren* der Figuren ausgerichtet, die eine Wahrhaftigkeit anstreben (als eines *Willens zur Wahrheit*). Die kristalline Erzählhandlung ist vielmehr eine *optische und akustische Situation*, in der die Vision einnehmend wird und nicht aufgrund einer vorigen Aktion auftritt, die Deleuze auch eine *Brownsche Bewegung* nennt (ZB, 171).

Das Entscheidende besteht darin, daß die Anomalien der Bewegung zum Wesentlichen werden, anstatt nur akzidentell oder möglich zu sein. es ist dies das Gebiet der falschen Anschlüsse [...]. Das heißt, daß die kristalline Erzählung auf die Komplementarität eines erlebten hodologischen Raums und eines repräsentierten euklidischen Raums zerbrechen wird. (ZB, 171).

Die direkte Darstellung der Zeit bedeutet eine abweichende und falsche Bewegung.

“[E]rscheint die Zeit unmittelbar, dann auf den deaktualisierten Spitzen der Gegenwart, in den virtuellen Schichten der Vergangenheit.” (ZB, 173). *Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde*, wird hier zum Programm.

Betrachtet man die Geschichte des Denkens, dann stellt man fest, daß die Zeit beständig den Begriff der Wahrheit in die Krise geführt hat. Nicht daß sich die Wahrheit je nach Epoche geändert hätte. Es geht nicht um den einfachen empirischen Inhalt, sondern um die Form oder die reine Kraft der Zeit, die die Wahrheit der Krise aussetzt. Diese Krise tritt seit der Antike mit dem Paradox der ‘kontingenten Zukünfte’ zutage. (ZB, 173).

Mit Leibniz wurde das Problem der kontingenten Zukünfte in *inkompossible Welten* verbannt, erst Nietzsche gibt den *Status der Wahrheit* auf, um das Falsche an seine Stelle zu setzen. Im Unterschied zur wahrhaftigen Erzählhandlung der organischen Beschreibung, in der Personen

³⁸ Das Kristallbild war vorher das erste ZB. Hier wird es erweitert: “Entweder ist das Aktuelle von seinen motorischen Verkettungen oder das Reale von seinen gesetzmäßigen Konnexionen abgetrennt, während das Virtuelle sich seinerseits von seinen Aktualisierungen freimacht und von nun an einen eigenen Wert beansprucht. Die beiden Existenzweisen vereinigen sich jetzt in einem Kreislauf, in dem das Reale und das Imaginäre, das Aktuelle und das Virtuelle nacheinander auftreten, ihre Rolle vertauschen und ununterscheidbar werden. Genau in diesem Sinne sprechen wir vom Kristall-Bild: die Koaleszenz eines aktuellen Bildes und *seines* virtuellen Bildes, die Ununterscheidbarkeit der beiden distinkten Bilder. Der Übergänge von einer Anordnung zur anderen, vom Organischen zum Kristallinen, können unmerklich sein, und ebenso können sie sich ständig Grenzüberschreitungen ereignen.” (ZB, 169f.).

auf Situationen reagieren, klärend agieren und Aktionen aufeinander aufbauen, ist die kristalline Erzählhandlung eine *optische und akustische Situation*, die Zeit hat sich der Bewegung bemächtigt und läuft selbst ab (ZB, 170).

Die fälschende Erzählhandlung läuft über unerklärbare Differenzen und unentscheidbare Alternativen, “weil sie die Gleichzeitigkeit der inkompossiblen Gegenwarten oder die Koexistenz der nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten setzt.” (ZB, 174). Wenn die Erzählhandlung nicht mehr wahrhaftig ist und sich nicht in Verkettungen mit den Aktionen und Reaktionen verhält, wird die Handlung *selbstbezüglich*. Die Beschreibung wird ihr eigener Gegenstand, während die Erzählhandlung fälscht oder es egal geworden ist, was die wahre Handlung ausmacht. Die Macht des Falschen ist eine dritte Komponente des ZBs neben dem Kristall und der Kraft der Zeit, die sich gegenseitig komplementär voraussetzen (ZB, 175). Das Urteilssystem der organischen Form ist gebrochen zugunsten eines *Willens zur Macht*, der schöpferisch betrachtend Werte schafft.

[D]ies bedeutet, dass sich die Elemente selbst fortwährend mit den zeitlichen Beziehungen verändern, in die sie eintreten, ebenso wie die Terme mit ihren Konnexionen. Die Erzählhandlung modifiziert sich insgesamt, in jeder ihrer Episoden, nicht gemäß den subjektiven Variationen, sondern gemäß den aus ihren räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen gelösten Orten und Augenblicken. (ZB, 177).

Wenn es weder Wahrheit noch Schein betrifft, bedeutet dies auch, dass der Blickwinkel weder variabel auf eine Form ist noch eine invariante Form verkörpert. “Es gibt einen Gesichtspunkt, der so sehr zur Sache gehört, daß sie sich unablässig in einem Werden transformiert, das mit dem Gesichtspunkt identisch ist. Die Metamorphose des Wahren.” (ZB, 194). Wenn das Zentrum rein optisch, einer optischen Situation verwandt ist, wird der Perspektivismus als nicht scharf stellen können zum Unprinzip und die Blicke geben einer Architektur Raum, die die Wahrheit erschaffen muss. “Nietzsche zeigte, dass das Ideal des Wahren im Herzen des Realen die tiefste Fiktion ist.” (ZB, 196). Wenn die Unterscheidung kontaminiert wird und die Sichtweise von Figur und Kamera verschwimmen in der Erzählung ist man bei der freien indirekten Rede, es ist ein Fabulieren, das im Sinne der Macht des Falschen anhebt, zu erzählen.

Dem Kino geht es nicht um die Identität einer - realen oder fiktiven - Figur, indem es deren objektive oder subjektive Aspekte erfäßt. Was es erfassen muß, ist das Werden einer realen Person, die der Film ‘auf frischer Tat’ beim ‘Fingieren’, beim ‘Legendenbilden’ ertappt. (ZB, 198).

Deleuze vergleicht den Unterschied des Ganzen der Montage im BB und ZB mit dem *Apollinischen und Dionysischen* in Nietzsches Frühwerk. Das *veränderliche Ganze*, dem die Einzelbilder unterworfen sind, steht einem *Ganzen als Außen* im ZB gegenüber, das die

Einzelbilder nicht einordnet (ZB, 305).

[N]ach Nietzsche in der Geburt der Tragödie hat das visuelle Bild seinen Ursprung bei Apollo, der das Ganze indirekt vermittelt. Aber das Ganze ist auch einer direkten Darstellung fähig, das inkommensurabel mit dem ersten, in diesem Fall musikalisch, dionysisch ist, einem abgründigen Wollen näher als einer Bewegung. (ZB, 306).

Nietzsches Stadien des Nihilismus, den in verschiedenen Figuren zum Ausdruck kommenden Geist der Rache. Hinter dem wahrhaftigen Menschen, der das Leben fortwährend in seinem Sinne beurteilt, gibt es den kranken Menschen.

Dem fügt Welles hinzu: Hinter dem Frosch, dem wahrhaftigen Tier *par excellence*, gibt es den Skorpion, das an sich selbst kranke Tier. [...] [E]s geht nicht darum, das Leben im Namen einer höheren Instanz, des Guten oder des Wahren, zu beurteilen; statt dessen geht es darum, jedes Wesen, jegliche Aktion und Passion, jeden Wert selbst in Hinblick auf das Leben zu beurteilen, das sie voraussetzen. (ZB, 187).

2.2. Der Fortgang der Wahrheit: sie führt einen Spalt ein zwischen BB und ZB

Nietzsche bewertet den Fortschritt der Idee in der Fabel, sie wird *unfaßlicher*, er erkennt ein Flüchtigwerden in die Geschichte hinein. Denn jetzt hat die Idee einen Abschnitt hinter sich. Sie wird *unbekannter*, nur ein *transzendenter Gott kennt ihren Ursprung*. Ein Spalt tut sich auf durch die christlich interpretierte Weltsicht, das Jenseits verliert seine Zugänglichkeit. Der im Platonismus so offene Eingang der Idee ist verschlossen worden und der Schlüssel unauffindbar. Immer noch ist die Bedingung der Möglichkeit für einen Eintritt in das *Gesetz* an dieselben Strukturen gebunden, *das Wissen, die Religion und die Moral*, die “den Schein verschling[en] und [ihre] Verlobung mit dem Wesen auflös[en].” (Foos 1999, 130).

Bei Nietzsche-Deleuze soll der Begriff selbst durch die *Wüste der Gegenstandslosigkeit* treiben, um den Status von *Sensibilia* zu erlangen (Foos 1999, 144). Sodass der Begriff neue Resonanzen spürbar machen kann, die bei Kant im Urteil als Allgemeinheit abgewertet wurden. Die *Umkehrung des Platonismus*³⁹ als Programm heißt, die Trugbilder aufzuwerten (DW, 95). Die *Differenz an sich* und das Reich der Trugbilder, wie im ZB gesehen, können dieses Falsche nicht mehr vom Wahren abhängig machen. Wenn die Wahrheit ein Bild des Denkens als Wille zur Wahrheit ist, dann ist sie gleichzeitig ein Horizont, der die Dinge auf bestimmte Weise eröffnet, sie ist selbst kein Phänomen (Picht 1988, 312). Das *Sein des Sinnlichen* ist Deleuze’ Ansinnen das subrepräsentative Gebiet zu erforschen. Die Kunst kann aus diesen Zirkelstrukturen des Bewusstseins und seiner Abhängigkeit der Bedingung vom

³⁹ Die Unaufgelöstheit des Widerspruchs führt sich fort in dem Wurf, der wiederholt wird, in dem Dissonanzen gesucht werden (Vgl. Angenvoort 1995, 592). Durch Nietzsche wird das Dionysische in den Stand einer Erkenntnis versetzt (Vgl. Angenvoort 1995, 155ff.).

Bedingten einen Weg zeigen durch die Macht des Falschen. Durch Nietzsche hindurch wird diese Vervielfältigung der Höhlen Platons angekündigt (DW, 97). “Hat man Gott getötet, als man den Menschen auf seinen Platz setzte und dabei das Wesentliche, d.h. den Platz selber bewahrte?” (NL, 23f.).

2.2.1. “Fortschritt der Idee: sie wird feiner, verfänglicher, unfaßlicher - sie wird Weib, sie wird christlich...” (GD, KSA 6, 80f.).

Aus der Frage des Stils werden bei Derrida *Stile, Sporen, Sporne, Spuren, Felder*: “Die ‘Wahrheit’ wäre also nur eine Oberfläche, sie würde erst tiefe, nackte, begehrtenwerte Wahrheit durch den Effekt eines Schleiers: der über sie fällt.” (Derrida 2007, 138). Die Wahrheit meint, dass es die Wahrheit nicht gibt, die Opposition des Wahren und Falschen entzieht sich, was durch das *Nicht-Wesen der Frau* ausgedrückt ist, das Derrida bei Nietzsche findet. Dieses Weib-Werden bei Nietzsche wird von Derrida als *Stil der Wahrheit* interpretiert. Um darin seine Vernetztheit, die Ineinanderflechtung der Wahrheit und ihrer innewohnenden Scheinhaftigkeit aufzudecken. Derrida versteht *Interpretation* im Sinne Nietzsches in aktiver, produktiver, gewalttätiger, transformierender Form (Derrida, 1988, 223f.).

Die Schrift wird zur sinnlichen Seite des Zeichens degradiert, das ‘in die Äußerlichkeit des sinnlichen Diesseits’ vertrieben wird, während die ‘intelligible Seite des Zeichens’ ‘Stimme’ dem Wort und dem Antlitz Gottes zugewandt bleibt. (Behler 1988, 68).

Es geht darum, die Hierarchisierung von Sprache und Schrift zu *dekonstruieren*. Daher wendet sich Derrida gegen die Festlegung von Heideggers Auslegung Nietzsches auf ein metaphysisches Prinzip, nämlich den *Willen zur Macht* (siehe 4. Kapitel). Die Kritik daran greift auf lexikalische und syntaktische Quellen zurück und funktioniert unsystematisch. Nietzsche kommentiert oder interpretiert in der Klammer nochmals das gesamte Schauspiel, das zu sehen ist, es ist sozusagen eine Aussage zweiter Ordnung, ein Kommentar des Gesagten. Die Klammer setzt den zweiten Punkt des Textes in Beziehung zum ersten. In der Klammer als Kommentar bewertet Nietzsche die Entwicklung: die Idee wird *Weib*. Was Nietzsche mit der Idee (Wahrheit) als Weib-Werden oder Weib-Sein meint, kann als *Verhüllungs-Spiel* gelesen werden.

Derrida's Denken, seine Befreiung des Signifikanten aus der *Derivation des ersten Signifikats* und seine Kritik am logozentrischen Weltbild, hat direkte Bezüge zu dem, was Nietzsche in der *wahren Welt, die zur Fabel wird*, ausdrücken will. Die Idee oder Wahrheit

ist eine Erfindung, die das Gleiten der Signifikanten ermöglicht. Immer neue Interpretationen treten auf, jeder Punkt der ausgelegten Geschichte ist eine anders geartete Wertung. Die Wahrheit ist unrepräsentierbar, eben weil sie konstruiert ist (Derrida 2003, 188ff.).

Hier klingt schon an, wie eine illusionäre Bildhaftigkeit im Sinne des Bewegungs-Bildes verurteilt wird, aus Sicht der Wahrheit, als eine Lüge, wird sie gleichzeitig als Gestalt der Wahrheit ausgestellt. Der reaktive Geist will sie negieren, kastrieren. Durch seine in Frage Stellung des Sinns als referentieller Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem trägt Nietzsche zur Befreiung des Signifikanten aus der *Derivation des ersten Signifikats* bei (Behler 1988, 68f.). Derrida's Nietzsche-Interpretation verläuft als Zustimmung zu Heidegger bis zu dem Punkt, „an dem die Form von Nietzsches Diskurs in den Händen dieser Interpretation ihre unbedingte Fremdheit wiederfindet“ (Behler 1988, 70). Nicht die Zeichen werden vermehrt, sondern die Verhältnisse unter den Zeichen, weil die Beziehungen sich verschieben, ist die Interpretation nicht abschließbar (Behler 1988, 90). Der *Stil als Spore, Spur, Feder, Sporn* ist eine Kraft aus *Geweben, Tüchern oder Falten* (Derrida 2007, 184ff.). Derrida benutzt die Überlegung Nietzsches, dass die Wahrheit ein Weib ist (nicht wie ein Weib) und gibt der Frau eine Nicht-Gestalt des *Simulakrums*, des *Trugbilds*, des Abgrunds, der Distanz, bzw. die Form der Distanz selbst, wodurch sich die *Distanz distanziert* (Derrida 2007, 188). Die Wahrheit wäre also nur eine Oberfläche, erst der Effekt des Schleiers, die Undurchdringlichkeit macht sie begehrenswert und gibt ihr Tiefe. Sie ist immer erzeugt und konstruiert. Das Wesen der Frau ist das Nicht-Wesenhafte, das Verschleierte, der *abgründige Abstand* der Wahrheit (Derrida 2007, 200). Sie kastriert, weil sie konstruiert ist, sie spielt ihre Kastration in der *Epoché einer Klammer* (Derrida 2007, 201). Die Ablehnung der Wahrheit kann als einfacher Diskurs, dagegen die Umkehrung als Parodie, Differenzierung, als Einführung des Stils gesehen werden, wenn man bewusst mit den Möglichkeiten des Stils umgeht. Derrida sieht drei Wertsetzungen in der Verbindung der Wahrheit mit dem Frau-Sein. Während die Frau in Nietzsche aufgrund ihrer illusionären Bildhaftigkeit verurteilt wird, aus Sicht der Wahrheit, als eine Lüge, wird sie gleichzeitig als Gestalt der Wahrheit ausgestellt. Und als dritte Wertsetzung wird die Frau jenseits dieser doppelten Negation bejaht als *dionysische Macht* (Derrida 2007, 202ff.). Um diese drei Punkte als System zu begreifen, müssten die Werte in Opposition setzbar und in jedem Fall entscheidbar sein. Da sie aber unterschiedliche Wertsetzungen implizieren und der Stil nicht beherrschbar ist, lassen sie eine Logik des Aufscheinens aufsteigen. Derrida identifiziert die Frage des Stils mit der Frage der Schrift, wodurch die Lektüre vom Horizont des *Sinns des Seins* oder der Wahrheit befreit ist. Denn „[d]er geschärfte Sporn (des Stils) durchstößt den Schleier, zerreißt ihn“ (Derrida 2007,

206). Der Schleier wird nicht gehoben in der Manier der Wahrheit, er wird völlig fallen gelassen, seine Prinzipienhaftigkeit gestürzt. Wenn das Dionysische mit dem apollinischen Schleier seine Spiele treibt, dann fällt das Prinzip der verdeckten Wesenheit, die es zu ergründen gilt, ins Ungewisse oder in die Splitter von Dionysos. Der Schreibstil von Derrida lässt seine eigene mit der Stimme Nietzsches verschwimmen und ununterscheidbar werden. Nietzsche operiert dadurch im Status der Sprache als gleitendem Gewebe. Den Stil kann man als die dionysische Seite deuten, da er voraussetzt, dass man sich der Hintergebarkeit der Sprache bewusst ist und Sprache im Modus des Erschaffens benutzt. Dionysos ist der Versucher-Gott,

dessen Stimme bis in die Unterwelt jeder Seele hinabzusteigen weiß, welcher nicht ein Wort sagt, nicht einen Blick blickt, in dem nicht eine Rücksicht und Falte der Lockung läge, zu dessen Meisterschaft es gehört, daß er zu scheinen versteht. (JGB 295, KSA 5, 237).

Er will nicht bedecken, verlängern oder einhüllen. Deleuze übernimmt Nietzsches Primat des Ausdrucks, der bedeutender wird als der Inhalt. Das Programm der Arbeit, der *Ausdruck, der den Inhalt verschiebt*, wird mit Nietzsche anvisiert (Meuthen 1991, 169). Wenn Deleuze in anderen Denksystemen Virtualitätsschichten einführt, um auf ihre Entstehung hinzuweisen, ist Nietzsche sein Vorbild, seine Parallelhandlung.

2.2.2. Der deleuzianisch-nietzscheanische Primat des Stils

Nietzsche formt die Produktionsbedingungen der Kultur neu, indem er Texte produziert, die einen nie ausdifferenzierten kulturellen Operationsraum als Textur benutzen (Baerle 1998, 32). Er steht für die Ungewissheit eines Horizonts der Verständigung. "Nietzsches Texte koordinieren das Unterscheiden, Filtern und Brechen, das von bestimmten Wahrnehmungs- und Denkkategorien strukturierte intellektuelle Feld." (Bayerle 1998, 32). Bei Nietzsche erschöpft sich die Sprache in tautologischem Selbstbezug, wobei er inszenatorisch im Namen des Stils diese festen Schemata durch seine Sprachkritik überschreiten kann "unter dem sich Sprache als leerer Selbstbezug enthüllt" (Stingelin 1996, 80).

Er nimmt den *linguistic turn* voraus (Müller 1995, 136). Und findet sich im Sinne des ZBs beim Fabulieren, indem er die Möglichkeiten der Sprache ausreizt (Müller 1995, 69f.). Weil er denkt, dass es den Gedanken unter/hinter dem Text nicht gibt (Gerhardt 1992, 62). Es gilt den Ausdruck zu intensivieren, wenn die Kunst in *lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen* besteht, braucht das Werden neue Ausdrucksformen (Ries 2007, 27ff.). Was Deleuze als Anleitung benutzt. Welche Konsequenzen hat diese Änderung der

Sicht, des neuen Bildes des Denkens, der Macht des Falschen und der Interpretation ohne die tiefen Bedeutungen hinter den Zeichen, der Oberfläche? Das *allzumenschliche* Bedürfnis der unaufhörlich werdenden Welt Ordnungs- und Orientierungskordinaten aufzuprägen ist ein platonisches Erbe. Nietzsches Sprachtheorie beruht auf zwei Bewegungen. Die *Übertragung eines Nervenreizes* in ein Bild ist die erste Metapher und die nachfolgende *Übertragung dieses Bildes* (unbewusstes Denken) in einen Laut ist die zweite Metapher (WL, KSA 1, 382). Die Überlegungen zur doppelten Bewegung der Metapher schließen eine apriorische Grammatik, eine zugrundeliegende Struktur der Erkennbarkeit aus. Das Verfahren der Begriffsbildung lässt das Werden zu Einheiten, zu Identitäten verfestigen. Nietzsche setzt dagegen eine Dekonstruktion von Begriffen ein.

Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe[...] ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und Spielzeug für seine verwegesten Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinander wirft, ironisch wieder zusammensetzt... (WL, KSA 1, 888).

Die Metapher kann eine erschaffende Stellung einnehmen, sie tritt in ein Gebiet, das schon befestigt ist, zerstört und setzt es gleichzeitig.

Auf die Frage, ob zum Schein nicht ein Urheber gehört, entgegnet Nietzsche „[g]ehört nicht dieses 'Gehört' nicht vielleicht mit zur Fiktion?“ (JGB 34, KSA 5, 54). Nietzsche sieht eine konstitutive Ableitung oder Analogie von der Beschaffenheit der Sprache auf die *Verwirrungen* der Philosophie. Dauernd fälschen wir, wir verwischen wirkliche Unterschiede, wir projizieren anthropomorphistisch unsere Subjektivität auf die Dinge und tun dann so, als wären diese Projektionen Ausdruck des Wesens der Dinge, als hätte man hier eine von menschlicher Subjektivität unabhängige „Wahrheit“. Was ist also das, was wir *Wahrheit* nennen? Nietzsche sagt:

Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden. [...] die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind. (WL, KSA 1, 880).

Deleuze macht den Vergleich zwischen Kafka⁴⁰ und Nietzsche auf ihr Schreiben bezogen. Was er Kafka zuspricht, die Sprache *minoritär* zu benutzen, gilt auch für Nietzsche: „durch Unbestimmtheit und Schmucklosigkeit läßt er unterhalb des Codes der deutschen Sprache etwas passieren, das vorher niemals vernommen worden war.“ (NL, 109). Es ist eine *nomadische Bewegung* am “Rande des Sprachlichen” (Ott 1998, 157), die mit Kafka passiert.

⁴⁰ Die Überschneidungen der Sprachauffassung von Nietzsche und Kafka wird nicht nur im Lesebuch gezeichnet. Beispielsweise im Kafka-Buch mit dem Klang als Intensität eines unverständlichen Sprach-Geschehens (K, 33f.).

Deleuze gibt Hinweise darauf, wie man sich im Schreiben dem *Decodieren* hinwenden kann, wie eine Ausdrucksmöglichkeit funktioniert, die sich dem Werdenden nicht entzieht. Denn

worin besteht die Anstrengung eines solchen Denkens, das vorgibt, seinen Fluß unterhalb der Gesetze in Gang zu bringen, indem es diese zurückweist, unterhalb vertraglicher Beziehungen, indem es sie dementiert, und unterhalb der Institutionen, indem es diese parodiert? (NL, 109f.).

Im Zuge seiner Überlegungen zur Vereinigung mit dem Anderen scheint Nietzsche der Stichwortgeber zu sein. Er ermöglicht, was Deleuze als Experimente im Schreiben in seinem Spätwerk vornimmt.

Was wir empfinden, ist eher die Notwendigkeit einer Beziehung, die weder legal, vertragsmäßig oder institutionell ist. Ebenso ist es bei Nietzsche. Wir lesen einen Aphorismus oder ein Gedicht von Zarathustra. Der Form und dem Inhalte nach verstehen sich solche Texte weder durch die Aufstellung oder Anwendung eines Gesetzes, noch durch das Angebot einer Vertragsbeziehung, noch durch die Einsetzung einer Institution. Das einzig angemessene Äquivalent wäre vielleicht, eingeschifft sein mit⁴¹. (NL, 110f.).⁴¹

Nietzsche wird zu einer Bewegung ohne Methode, der *zeit-bildlichen Arbeit des Aufeinandertreffens von Bildern*, des Interagierens mit dem Anderen oder des Umgehens mit Virtuellem verwandt. Ein Schiff rudern bedeutet, in einer Bewegung des Strömens zu sein, was Deleuze auch *Deterritorialisierung* nennt. Er “bezeichne[t] sie auf sehr verschwommene und konfuse Weise, da es sich um eine Hypothese oder eine vage Impression der Originalität von Texten Nietzsches handelt. Ein neuer Typus von Buch.“ (NL, 111).

In der Sprache kann man das Apollinische mit Deleuze die *Majorität* und das Dionysische das *Minoritär-Werden* nennen (K, 27). Die Majorität repräsentiert die herrschenden Werte, die im Namen der Vernunft ausgedrückt werden. Diese Sprache wird nicht einfach aufgelöst, sie wird minoritär benutzt, dionysisch. Dadurch wird das Werden der Sprache selbst beleuchtet, nicht seine Ähnlichkeit oder Metaphorizität, sondern sein Anders-Werden, sein *Ausdruck*.

Der Ausdruck bekommt eine Sonderstellung angesichts der Varietät von Orientierungssystemen und Bildern des Denkens, wobei Nietzsche im Sinne der Unschärfe für eine *Poetik des Sinns* steht (Bayerle 1998, 15ff.). Nietzsches Texte können als Beispiel des *Operationsraums der Textur* gelesen werden und wechselseitige Beziehungsverhältnisse verändern (Bayerle 1998, 32). Die Form ist flüssig, der Sinn ist es noch mehr (GM II, 12,

⁴¹ So wie es nach dem Tod Gottes immer noch den Nihilismus gibt, muss immer wieder die Welt des Werdens bejaht werden. Wenn die wahre Welt aus einem psychologischen Bedürfnis entstanden ist, braucht es diese Serie der Nihilismen, die sich in vielen Formen zeigen müssen, bis der Mensch, der untergehen will im Zarathustra auftaucht. (NL, 85).

KSA 5, 315).

2.2.3. Sprache, Lüge, Stil, Denken des Außen - die Schreibweise betreffend - der Aphorismus

“Selbst der wahrhaftige Mensch sah schließlich ein, daß er niemals aufgehört hatte zu lügen, wie Nietzsche sagt.” (ZB, 178). Was Deleuze als Lüge bezeichnet und was er durch Nietzsche zum kinematographischen Stil formt bzw. was gemeint ist mit der aktiven Gestaltung, der aktiven Überwindung, im Übertreiben oder der Umkehrung des Platonismus, verbindet sich mit dem *Denken des Außen*. Filmisch gesprochen dem Ganzen als Außen, als Abgrund zwischen den Bildern und als Linie des Außen in Deleuze’ Lesart von Nietzsches Aphorismen. Der Text selbst wird zum Paradigma des kulturellen Operationsraums (Bayerle 1998, 66). Das transzendente Signifikat wird ersetzt durch zeichenhafte Prozesse, deren eindeutige Sinnzuweisung verabschiedet wird durch unabschließbare, von woanders herkommende, durch einen Schnitt getrennte Sinnprozesse. Neben seiner Theorie der doppelten Metapher, die in der Sprache steckt, wendet er selbst eine fortwährende Verwirrung der Rubriken und Grundsteine der Begriffe an durch neue Übertragungen und Metaphern und eine Intensität der Anschauung (Schwering 2011, 67). Er interpretiert die Sprachauffassung und ihre Folgen als eine Kritik am metaphysischen System (Terbartz van Elst 1994). Bei Nietzsche ist die Verknüpfung von Epistemologie und Stil “vom grammatisch-logischen System bis in die Grundempfindungen des Panoramas der Kultur als Ausdrucks- und Wirkungszusammenhang abzudecken im Stande.” (Bayerle 1998, 61). “[I]n der Gestalt, in der das Denken auftritt, ist immer zugleich auch darüber entschieden, was dieses Denken begreifen kann und was nicht.” (Picht 1988, 25). Der Aphorismus ist dabei die literarische Form, in der sich die Unmittelbarkeit der Beziehung zwischen dem Einzelnen und dem Unendlichen darstellen lässt (Picht 1988, 28). Für die stilistischen Ausdrucksweisen von *Tausend Plateaus* ist Nietzsche und seine Aphorismen das Vorbild. Im *Anti-Ödipus* wird die Betonung des Stils schon angekündigt, wenn Nietzsche als der tiefgründige Denker beschrieben wird, der eine Stimmung als materielle Emotion ausdrücken kann (AÖ, 29).

Die Stratifizierung aus Differenz und Wiederholung wird immer wieder verdeckt von einem Organisationsplan⁴² (TP, 367). Es geht darum

⁴² Das Besondere ist hier, dass Nietzsche ein gewisser Stil gegeben wird: genau das, was er mit anderen Philosoph:innen ausführt. (Gaugr 1999, 43).

die flottierende Immanenzebene zu versenken, sie in den tiefen der Natur zu verbergen, anstatt sie frei an der Oberfläche spielen zu lassen, und schon geht sie auf die andere Seite über und bekommt die Rolle einer Grundlage, die aus der Sicht der Organisation nur noch ein Analogieprinzip und aus der Sicht der Entwicklung nur noch ein Kontinuitätsgesetz sein kann. (TP, 367).

Der nietzscheanische Aphorismus ist ein Beispiel für ein Schreiben in neuen Beziehungen von Schnelligkeiten und einer Verbindung mit dem Außen, die das gesamte Gefüge verändert und so auf die Stratifizierungen blicken lässt.⁴³

Der Aphorismus kann als Phänomen behandelt werden, das innerhalb von Kräfteverhältnissen funktioniert (NL, 114): Er bildet einen Rahmen, innerhalb dessen man Linien und Bewegungen unterscheiden kann. Er ist in Erwartung von Kräften, die ihn weiterrücken oder zerbrechen. Er besteht aus der Bewegung des dionysischen Weiterrückens.²⁵ Die Gedankenfigur des Dionysischen steht dem Individuations-Prinzip entgegen, es ist verbunden mit dem Rauschhaften, dem Anders-Werden. Das nietzscheanische Dionysische steht für die genuine Gleichzeitigkeit des Anderen, das sich hinter dem Eigenen verbirgt, es steht für die gesplittete Figur der *Aufschiebung*. Es geht darum, den dionysischen Rausch in den Stand einer Erkenntnis zu setzen. Aber nur im Bewusstsein können die Wirkungen auftreten, deshalb benötigt das Dionysische das Apollinische, in dem es wirkt. Es zeigt sich eine genuine Wechselwirkung zwischen den unterschiedenen Ebenen, wobei die Individuation im Sinne Deleuze' durch eine *Dividuation* als komplexe Konstellation der *Teilhabe* ersetzt werden könnte (Ott 2015).

2.2.4. Das Denken des Außen als Außen des Zeit-Bilds

Deleuze beschäftigt sich in seinem späten Nietzsche-Buch und im ZB hauptsächlich mit dem nietzscheanischen Stil, der mit seinem Denken verknüpft, nicht von diesem getrennt werden kann und der die zeit-bildlichen Voraussetzungen eines Außen angeht. Mit Nietzsche ist ein ähnlicher Bruch in der Philosophiegeschichte entstanden wie der Bruch zwischen BB und ZB. Daher ist die Nietzsche^{Kinematographie} eher eine Kinematographie^{Nietzsche}, da die Leseweisen, die nietzscheanische Benutzung, eher zeigt, dass Nietzsche nicht kinematographiert wird, sondern ein Stichwortgeber für die Kinematographie und ihre Komponenten darstellt. Die Innerlichkeit, der Bezug zwischen Einzelbild und Gesamtem, zwischen Einstellung und Montage, hat sich verschoben. War er vorher eingerahmt durch die Bewegung, die die Zeit

⁴³ In seiner Sprachphilosophie nimmt Nietzsche den *linguistic turn* voraus. Perspektivismus und Stil sind unmittelbar verknüpft. Es gibt kein Hinter dem Text (Müller 1995, 69).

unterordnet, ist er nun mit einem Außen konfrontiert, das die Bilder nicht länger zusammenbindet. Die Linie des Aphorismus hat anderswo begonnen (NL, 112f.). Die Texte von Nietzsche widersetzen sich genau dieser Innerlichkeit, in die zu gelangen, die Aufgabe der Philosophie des Platonismus oder der Metaphysik war. “[S]ei es die Innerlichkeit der Seele oder des Bewußtseins oder auch das Innere des Wesens oder des Begriffs, also das, was zu allen Zeiten den Gegenstand der Philosophie bildete.” (NL, 111). Vielmehr ist Nietzsche für Deleuze Denker des Außen. Der Aphorismus bildet einen Rahmen, in einem Moment, in dem man bemerkt, dass die “eingerahmte Linie woandershin führt”, “daß sie nicht in den Grenzen des Rahmens beginnt.” (NL, 112). Was ein Aphorismus kann, wie er funktioniert, beschreibt Deleuze in einem Film Vergleich, in einem ZB, das den Bezug zum Außen veräußert.

Wie in einem Film von Godard wird das Bild mit der Mauer gezeichnet. Anstatt eine Begrenzung der Bildoberfläche zu sein, ist der Rahmen nahezu das Gegenteil, nämlich eine Herstellung der unmittelbaren Beziehung zum Außen. Das Denken mit dem Außen in Verbindung setzen, das ist genau, was die Philosophen niemals gemacht haben, selbst wenn sie von der Politik sprachen, selbst wenn sie vom Spaziergang oder von der frischen Luft sprachen. Es genügt nicht, von frischer Luft und vom Äußeren zu sprechen, um das Denken direkt und unmittelbar mit dem Außen in Verbindung zu bringen. (NL, 112).

Deleuze beschreibt den Aphorismus wie ein Filmbild, die Bewegung beginnt nicht in den Grenzen des Rahmens des Aphorismus. “Die Linie durchquert den Rahmen” (NL, 112). Er versucht dem BB zu entgehen, indem der Aphorismus eine zeitliche Komplexion bildet.

Nietzsche ist das Vorbild für ein Zeit-Bild, das im Aphorismus das Spiel von Kräften ausdrückt (NL, 113). Sowohl bei Deleuze-Nietzsche wie auch im ZB geht es auf der Ebene der Handlung darum, dass die Figuren schon vorher im Bild waren und wohin sie gehen, wenn sie aus dem Rahmen herauslaufen. Genauso ist die Linie, die bei Nietzsches Aphorismen diese kreuzt und von woanders hergekommen ist, sie ist nicht im Rahmen des Buches. Diese Rahmen-ausgrenzende Weise, das Filmbild als eingerahmte Ausdrucksform, will genau dies, zeigen, dass der Rahmen von Kräften bewohnt ist, die mit einem undarstellbaren Außen in Kontakt treten, die seine Innerlichkeit zerstören und nicht im Modus der Repräsentation funktionieren. Hier kann, wie Mirjam Schaub sagt, die Philosophie vom Film lernen und genauso wie Nietzsche meint, in der *Operation der Macht des Falschen* agieren und wie Deleuze zusammenfasst, zeigen, wo das *Recht auf Sinnwidrigkeit* der Texte Nietzsches liegt (NL, 113). Dieses Außen soll nun mit dem Zeit-Bild und seiner Beziehung zum Außen in Verbindung gebracht werden. Das Außen im Film ist in den Schnitt gefallen. Es wird auffällig, wie zwei Bilder montiert sind. Die Bewegung in den Aphorismen könnte man zeitlich nennen, oder ihre Zeitlichkeit fällt auf. Es geht nicht um die Bewegung, die im

Kopf entsteht und eine Synthese vornimmt aus der Abstraktion der Begriffe oder der Imagination. Es geht um den Kontakt mit dem Außen, seiner zeitlichen Komponente und in Folge wird die Interpretation von Kräften augenscheinlicher, man nähert sich dem, was Deleuze über Nietzsche sein *Spiel von Kräften* nennt und was das frühe Werk über Nietzsche einnimmt. In dem Moment, in dem der Aphorismus nicht bedeutet und das Gesagte nicht auf eine Bedeutungsebene transportiert werden soll, sondern immanent genau das bedeutet, was er sagt, ist man bei der Erzählhandlung des ZBs, *es ist nicht Blut, es ist Rot*. “Nietzsche sagt ganz klar: wenn ihr wissen wollt, was ich sage, so findet die Kraft, welche dem, was ich sage einen Sinn, notfalls einen neuen Sinn gibt. Verbindet den Text mit dieser Kraft.” (NL, 113). Das Programm der Nietzsche^{Kinematographie} ist gleichzeitig Deleuze’ eigenes Procedere. Die Kinematographie als deleuzianischer Nietzscheanismus wird eine Parallelmontage.

Deleuze weist den Texten Nietzsches eine zeit-bildliche Maschinisierung zu. Interpretation heißt nun, “ausprobieren, mit welcher aktuellen äußeren Kraft er etwas passieren läßt” (NL, 113). Ganz so wie im ZB das nächstfolgende Bild das vorige denunzieren kann und nur nach seinem Anschluss gefragt wird.

2.2.5. Metapher und Performativität: die 2. Umkehrung (Umkehrung ohne Anfang)

Die Metapher⁴⁴ wird benutzt als Ausweg aus der Aporie vernunftmäßigen Denkens und als Ausweg aus den Schemanetzen (Terbartz van Elst, 1994, 16ff.). Die These der Performativität Nietzsches würde bestehen 1. aus einer *Ästhetik der Metapher*, 2. aus einem Werden nie zu etwas, das die Sprache als Subjekt und Prädikat verschleiert (Hamacher 2007, 9f.). Und 3. aus dem Erkennen eines Bedürfnisses nach Wahrheit (Klossowski 2007, 44). Durch die Metaphorizität der Sprache wird die Täuschung positiv formuliert, nämlich als *Ästhetik der Metapher* (Terbartz van Elst 1994, 75ff.). “Die aktuelle Schematisierung könnte nur durch ein Verfahren eingeholt werden, in dem sie sich im Sprechen zeigt.” (Terbartz van Elst 1994, 74). Innerhalb der Aussage soll gezeigt werden, dass eine Schematisierung täuscht, das wäre die *Sprache performativ benutzen* und die Aussagen, die Nietzsche treffen will, auszuführen. Metaphorizität und Performativität sind ineinander verschachtelt. Nietzsche steht für die Unabgeschlossenheit der Deutung, die Foucault im 19. Jahrhundert den Zeichen

⁴⁴ Zur Metapher bei Nietzsche siehe: Kofman 1971; Terbartz van Elst 1994. Die Metapher selbst als metaphorisch betrachtet und die Notwendigkeit *konzeptueller Personae*, die bei Nietzsche für die Dramatisierung philosophischer Ideen stehen (Palmer 2014, 142f.).

zuschreibt, die immer schon Interpretation von anderen Zeichen sind.⁴⁵ (Foucault 2003, 64ff.). Für Foucault wurde durch Nietzsche, Freud und Marx die Welt der Interpretation erschüttert, die seit dem 16. Jahrhundert auf der *Ähnlichkeit*, in der die Entschlüsselung noch möglich war, beruhte und das Werden des Zeichens oder vielmehr der Raum des Auftauchens von Zeichen veränderte (Foucault 2003, 60f.). Blanchot nennt den Aphorismus von Nietzsche eine Form, die horizontförmig ihr eigener Horizont ist.⁴⁶ (Blanchot 2003, 72).

2.3. Der transzendente Empirismus als Umkehrung des Kantianismus

Nietzsche übernimmt das kritische Potential der kritischen Vernunft, die bei Kant in ihrem Gebiet verbleibt, mit Nietzsche wird die Kritik zu einer Kraft, die die *Anmaßungen der Wahrheit* und der Erkenntnis durch Vernunft mit kritisiert (NP, 98). Diese Stelle ist angelehnt an das dritte Kapitel von DW, in dem das repräsentationale Bild des Denkens seine Wurzeln und Voraussetzungen aufdeckt. Mit Nietzsche fragt sich, *welcher Wille will hier* und wie funktioniert die innere Genese der Vernunft. Es geht darum die Reproduktion des Verschiedenen zu fundieren, ohne die Erfahrung abkürzen zu müssen: transzendenter Empirismus. Die Formel für Kant ist von Nietzsche^{Kinematographie} aus gesehen, die im kinematographischen Sinne nun zusammen montiert sind im Sinne eines aktuellen und seines virtuellen Bildes: *die Kraft wird getrennt von dem, was sie kann*. Daher will Deleuze genau diesen Gemeinssinn zerstören, indem er Erfahrungen ausgesetzt wird, die dezentrierend auf das Subjekt und seine Vermögen wirken, um die Kraft zu finden, die differentiell funktioniert. Aus dieser Sicht sind die kantischen Vermögen formale Bedingungen, die versuchen begrifflich identifizierbar zu sein, um das Mannigfaltige zu übersetzen. Wo die heterogenen Kräfte differentielle Bedingungen der Erfahrung aufspüren wollen, wäre eine kantische Lehre der Vermögen eine Trennung innerhalb der Kraft, von dem, was sie vermag. Indem Deleuze die Synthese von Kräften als *ewige Wiederkehr* begreift, also zeit-bildlich, findet er im Zentrum der Synthese die Reproduktion des Verschiedenen (NP, 58).

⁴⁵ Foucault fasst die sprachlichen Veränderungen Nietzsches betreffend zusammen in zwei Verdächtigungen, die der Sprache dezidiert innewohnen. Zum einen, dass sie nicht genau das sagt, was sie sagt und dass Zeichen jenseits von ihrer signifikanten Einsetzung Bedeutung haben (Foucault 2003, 59).

Foucault legt den Fokus auf die Oberflächlichkeit und Vertikalität in Zarathustra (Im Sinne seiner Zeichentheorie aus Ordnung der Dinge sieht er N als genealogischen Denker).

⁴⁶ Dezidiert wird Nietzsche in der bildenden Kunst gesehen und angesiedelt. In Joseph Beuys, im Expressionismus, Dada, Surrealismus (Schmied 1999, 141). Jenseits der Metaphern und der sinnlichen Sprache auch ein direkter Bezug, wenn Nietzsche benutzt wird, um Literatur zu analysieren. Sodass Widersprüchlichkeiten abgelöst werden von tieferen Zusammenhängen (Politycki 1989).

Die Kritik an Kant bzw. die nietzscheanische Transzendentalphilosophie bezieht sich auf Strukturen, die den Gebrauch des Verstandes und der Vernunft schon voraussetzen (Picht 1988, 24). Daher kann Nietzsche nicht in den Formen der Vernunft schreiben oder unternimmt eine neue Transzendentalphilosophie, die jenseits von Kant einen Willen anerkennt, der unterhalb der Texte vorherrscht. Der Wille wird dann als Wille zur Macht dieses dritte Kapitel aus den Fugen heben. „Allein der Wille zur Macht ist als genetisches Moment im Stande die interne Kritik zu realisieren.“ (NP, 100). Kritik mit Kant ist nicht den Wert der Wahrheit zu kritisieren, der zugrundeliegenden Wertschätzungen selbst. Genauso wie Deleuze wiederholt Nietzsche in der *Genealogie der Moral* die drei Abhandlungen der Kritiken von Kant.

2.3.1. Kant oder die neue Kritik der Vernunft, die Idee ist königsbergisch geworden

Das systematische Denken von Kant erkennt in der Welt nur, was die Vernunft in sie hineinlegt. Die platonische Teilung ist zur allgemeinen Weltsicht geworden, so der erste Teil der nietzscheanischen Fabel. Die Vorstellung der wahren Welt ist im transzendentalen Idealismus von Kant ungebrochen, es gibt nur *Veränderungen des Bildes*. Das „Als ob“-Denken von Kant bestimmt die intelligible Welt als notwendig, es muss sie geben, aber man kann keine Bestimmung, keine Begriffe von ihr finden. Trotzdem ist sie die Bedingung der Möglichkeit von Begriffen und Urteilen über die Erscheinungswelt. Die wahre Welt, die zum *Ding an sich* wurde, erscheint für den Erkenntnisapparat räumlich und zeitlich. Hier scheint die Überlegung vom Anfang zu greifen, dass man nicht den Platz an sich, also die Ordnung neu bewertet, sondern nur einen neuen Inhaber der Stelle einsetzt. An den Platz des Gottes oder des Königs ist der Mensch getreten, so analysiert es Foucault in *Die Ordnung der Dinge* (Foucault 1974, 31ff.). Und diese Herrschaft des Menschen verläuft über die Reglementierung der Vernunft. Sie markiert die unüberschreitbare Grenze des Erkennbaren.

Dass jetzt die *Sonne* hervorkommt, die, obwohl Platon sie mit der *Idee des Guten* identifiziert, im ersten Abschnitt nicht dargestellt wird, zeigt, wie sehr diese Version der Wahrheit von der platonischen noch abhängt, ihr neues Bild ist. Vorher bestand eine Identität zwischen der Person Platon und der Wahrheit, hier erscheint die wahre Welt ent-menschlicht, *sublimiert*. Das Ding an sich taucht als Ideal wieder auf und Kant selbst stellt es in Beziehung zur platonischen Idee.

Was uns ein Ideal ist, war dem Plato eine Idee des göttlichen Verstandes, ein einzelner Gegenstand in der reinen Anschauung desselben, das Vollkommenste einer

jeden Art möglicher Wesen und der Urgrund aller Nachbildungen in der Erscheinung.
(Kant, KrV B 596).

Nietzsche ist die Vermittlungsposition zu Kant und seiner Vernunftkritik, die wiederum gegen sich selbst gelenkt, kritisiert wird. Kant wird gegen sich selbst getrieben, er wird übertrieben, *umgekehrt*.

Finden wir, entsprechend der kopernikanischen Wende Kants, in der Natur nur wieder, was von uns in sie hineingesteckt wurde, so erweist sich unsere Objektivität als Produkt einer ebenso schöpferischen wie perspektivisch beschränkten Tätigkeit. Diese perspektivische Gebundenheit an ihre eigenen Bedingungen kann die Vernunft laut Nietzsche nicht in selbstkritischer Absicht hintergehen, sofern sie hierzu die in Kritik stehenden Geltungsbedingungen voraussetzen und in Anschlag bringen muss. Daher bestreitet Nietzsche, dass sich die objektbestimmende Macht der Erkenntnisvermögen mittels einer Selbstkritik der Vernunft auf allgemeingültige Prinzipien a priori gründen lässt. (Krause 2011, 92f.).

Die Vermögen als Konzepte sind insofern konstruiert, als sie auf einem *Kräftegeschehen* und einem vermögenden Subjekt beruhen, die *hinzugedichtet* und in eine Ursache-Relation gesteckt wurden. Er kehrt die Vernunftkritik gegen Kant selbst.⁴⁷ Deleuze zeigt die Konsequenzen auf, die mit der nietzscheanischen Kant-Lektüre einhergehen. Die transzendentalen Prinzipien werden zu *genetischen*, das Denken ist nicht *gesetzgebend*, sondern ein *Würfelwurf*, die Methode wird zur *Genealogie*, statt eine Gesetzgebung zu installieren. Der Übermensch wird Ziel, nicht Zweck (NP, 103f.).

2.3.2. Kants Umkehrung zur Kraft

Ein Quantum Kraft ist ein eben solches Quantum Trieb, Wille, Wirken - vielmehr, es ist gar nichts anderes als eben dieses Treiben, Wollen, Wirken selbst, und nur unter der Verführung der Sprache (und der in ihr versteinerten Grundirrtümer der Vernunft), welche alles Wirken als bedingt durch ein Wirkendes, durch ein 'Subjekt' versteht und missversteht, kann es anders erscheinen. [...] Aber es giebt kein solches Substrat; es giebt kein 'Sein' hinter dem Thun, Wirken, Werden: 'der Thater' ist zum Thun bloss hinzugedichtet - das Thun ist Alles. (GM I, 13, KSA 5, 279). "Was vom Subjekt in gegenständlicher, objektiver Form repräsentiert wird, entspricht für Nietzsche lediglich einem ebenso psychologischen wie lebensnotwendigen Bedürfnis nach Beständigkeit, das keinen Rückhalt in der innerweltlichen Erfahrung finde." (Krause 2011, 95).

Metaphysik wurde laut Nietzsche als Gleichmachung des Nicht-Gleichen und aus einem Bedürfnis heraus erfunden, damit auf Bekanntes zurückgeführt wird (Damir 2001, 19).

Nietzsches *Wille zur Macht* dagegen ist gerade kein metaphysisches Prinzip. Er erfindet

⁴⁷ Nietzsche setzt sich in Opposition zu Kant: "Man findet in den Dingen nichts wieder, als was man nicht selbst hineingesteckt hat: dies Kinderspiel, von dem ich nicht gering denken möchte, heißt sich Wissenschaft? Im Gegenteil: fahren wir fort mit Beiden, es gehört guter Muth zu Beiden - die Einen zum Wiederfinden, die Anderen - wir Anderen - zum Hineinstecken!" (Nachlass, WM 60, GA XVI, 97; [Herbst 1885 - Herbst 1886, 2 [174]; KGW VIII 1, 152]

Illusionen, Systeme und Ordnungsstrukturen. Und demonstriert performativ die Unmöglichkeit, letzte Antworten über das Reale zu finden. Nicht wie Kant bezogen auf die Grenzen der Vernunft, sondern weil jede Repräsentation, jedes Prinzip eine Exemplifikation des Willens zur Macht ist. Die Frage der Trennung in wahre und scheinbare Welt gestaltet sich nach dem Schema „was ist x?“. Diese Frage setzt in deleuzianischer Sicht wesenslogische Bestimmungen voraus. Nietzsche ersetzt diese Frage durch „wer?“, „welcher Wille?“ (NP, 84). Was ist? setzt auch die Art des Denkens voraus, solange man diese kritisiert, bleibt man in den herrschenden Kräften gefangen (NP, 102). Jeder Punkt exemplifiziert vielmehr einen Willen. Diese These findet ihre Bestätigung nicht nur in den Namen, die Nietzsche andeutet (königsbergisch, Plato), sondern auch in der moralischen Konnotation der Punkte. Der Eintritt wird nur dem *Frommen* und *Tugendhaften* gewährt. Wenn die alten Werte so sehr abhängig sind von einem Prinzip und der Person, die dahinter steht, wie sieht Nietzsches Umwertung aus? Was Nietzsche verabschiedet, kann benannt werden als Gedankenfigur der *Referenz* oder *Repräsentation* oder *Wahrheit*. Die *Schamröte Platons* zeigt seine Verbundenheit mit bestimmten Werten. Wenn sie bröckeln und dann ganz in sich zusammenfallen, lassen sie das Ausgesparte hervorkommen: die Person Platon, die verantwortlich ist für die Erschaffung der wahren und scheinbaren Welt. Jetzt schämt er sich seiner Nacktheit, denn Scham tritt dort auf, wo moralische Prinzipien herrschen.

Das Bild der Sonne ist die Bedingung der Möglichkeit für die scheinbare Welt, sie bewerkstelligt die Sichtbarkeit. Bei Kant ist sie nur noch ein Reflexionslicht, das selbst kein Licht mehr aussendet. Die wichtige Einsicht ist aber, dass die kantische Sonne (das Ding an sich) von der platonischen Konstruktion abhängt. Die Wahrheit hat als Sonne ein Äußeres und einen Standort, sie kann sich verändern. Sie ist über der Höhle bei Platon. Sie wird überirdisch, verschwindet in nordischen Nebeln. Bei Nietzsche gehört sie mit zum Bild, aber sie versteckt ihre Eingezeichnetheit nicht. Als solche hat sie keine Einwirkung auf die Dinge. Sie werfen keine Schatten aufgrund ihrer Existenz. Mit Nietzsche bekommt das Bild-Denken neue Koordinaten, der Begriff wurde zuerst mit Nietzsche-Deleuze eingeführt: das Bild kann als solches hervorkommen und so die verschiedenen Bilder, die vom Denken gemacht wurden, vergleichen (Ebeling 2011, 79).

2.3.3. Das Bild des Denkens als Ableitung aus Kant-Nietzsche und der Wille zur Macht

Nietzsche ist das Vorbild für DW, wenn Kant im strukturellen Sinne der *Kritik der reinen Vernunft* die Überzeichnung darstellt⁴⁸, ist Nietzsche das Vorbild im Sinne des neuen Denkens, das sich auch auf den Stil und die Topologie beziehen, wenn das Mannigfaltige der Welt nicht in einem schematisierenden Denken gefunden werden kann (DW, 116). Im topologischen Sinne wäre Nietzsches Projekt in drei Bereichen angesiedelt: als Theorie des aktiven Vergessens, in der Idee eines selbst-bewussten Kulturschaffens und in einem veränderten Verhältnis zur Erde (Günzel 2001, 162). Der aktive Typus befragt die Bodenverhältnisse jenseits eines Anspruchs auf Territorien (Günzel 2001, 173). Darauf gründet sich die Genealogie als Dechiffrieren, das den Willen zur Macht zum *kartographischen Prinzip* macht (Siehe Kapitel 2.6.). Die neue Denkform hat veränderte Parameter. Es ist eine Physiologie des Denkens, in der die Lüge Erkenntnisbedingung sein kann (Görner 2008, 20). Denken kann eine Erlebnisform sein und als Philolog:in schreibt man sich selbst in den Text ein.

Durch *DW* und *Nietzsche und die Philosophie* zieht sich als neuer Begriff das *Bild des Denkens*. Mit Nietzsche kann Deleuze bestimmen, was das alte Bild vom neuen abgrenzt. „Das Leben überschreitet die ihm von der Erkenntnis gesetzten Grenzen - und das Denken, die des Lebens.“ (NP, 109). „Kunst bildet die höchste Macht des Falschen“ (NP, 112).

Im frühen *Nietzsche-Buch* entwickelt Deleuze schon die Idee eines Bildes des Denkens, ein Bild, das sich das Denken von sich macht, eine dezidiert kinematographische Weise zu denken (NP, 113). Sodass verschiedene Philosophien danach beurteilt werden, wie sie ihre Voraussetzungen in Szene setzen. So auf Philosophien zu schauen, bedingt, dass man sie auf bestimmte Weise lesen kann. Die Idee der Wahrheit als *Wille zur Wahrheit* beruht auf einem Reflexionsschema, das einer Subjekt-Prädikat-Struktur folgt. Die Begriffe beinhalten aber vielmehr eine Zeitlichkeit, die sie nicht unveränderlich belassen, sondern ihren Bezug zum Falschen und zum Fabulieren angeben. Nietzsche versucht aufzudecken, wie der Gedanke mit den Annahmen zusammenhängt, von wo aus er gedacht wird. Das wahre Denken wäre der Vollzug aller Vermögen im Sinne des Gemeinns und dem wahren Allgemeinen entgegen (NP, 113).

Nietzsche, der unter dem Titel ‘Wille zur Macht’ die Form des Wahren durch die Macht des Falschen ersetzt, die Krise der Wahrheit löst, sie ein für allemal aus der Welt schaffen will, jedoch, im Gegensatz zu Leibniz, zugunsten des Falschen und seiner künstlerischen, schöpferischen Macht. (ZB, 175).

⁴⁸ Das Buch über Kant ist ein Buch über einen Feind, es geht darum zu zeigen, wie er funktioniert, welches sein Räderwerk ist: der Gerichtshof der Vernunft, der einen rechtmäßigen Gebrauch der verschiedenen Vermögen installiert (U, 15).

Die Umkehrung bedeutet zu sehen, dass jede Wahrheit die Realisierung eines Wertes besetzt. Und die Ausführung davon, also die *Macht des Falschen* oder das *neue Bild des Denkens*, das die Wahrheit nicht mehr benötigt, kann schöpferisch sein. Daher können auch die Szenen, die die Wahrheit abgeschnitten haben, ihre Möglichkeiten austesten. Mit Nietzsche und der Idee der Macht des Falschen ändert sich die Idee, die man vom Denken hat. Es ist die Kraft, die sich immer wieder selbst hervorbringt, in Nietzsche und im ZB. Deleuze geht am Anfang seines Nietzsche Buchs im Sinne von Sinn und Wert und deren Neuinterpretation auf die kantische Kritik ein.

Die Wertschätzung bestimmt sich als differentiell Element der entsprechenden Werte: sie ist kritisches und schaffendes Element in einem. Die auf ihr Element bezogenen Wertschätzungen bilden keine Werte, vielmehr Seins- und Existenzweisen derer, die urteilen und abschätzen. (NP, 5).

Die Bedingungen, unter denen man etwas sagt, sind, dass man beispielsweise niedrig schätzt, es kommt darauf an, wer bewertet, deren Lebensstil. Deleuze benutzt Nietzsche in DW, um seinen höheren Empirismus einzuführen. Er spricht in Nietzsches Namen. Also: wie der *kinematographische Abstand* zwischen Deleuze/ Nietzsche aussieht. Die Rolle von Nietzsche in DW steht unter dem Namen des transzendentalen Empirismus.

2.3.4. Das Neue Denken: Notiz zu Nietzsche-Deleuze im Kino

Das ZB beschäftigt sich mit der Frage der Beziehung zwischen Denken und Kino: "Was ist das Mittel des Kinos, um die Frage nach dem Denken und seinem Unvermögen anzugehen?" (ZB, 220). Die Bewegungsabweichungen beziehen sich auf das, was sich im Denken nicht denken lässt, die Macht des Falschen. Mit der Entwicklung des *Bildes des Denkens* im Kino kann man sehen, dass zuerst der *Schock* das Denken hervorbringen sollte, was dieses aber zeigt, ist das *Unvermögen zu Denken* (ZB, 217).

'[I]ch liebe oder ich verachte' statt 'ich urteile'. [...] Das Schlechte ist das erschöpfte, degenerierende Leben. [...] Dagegen ist das gute das Leben, das fähig ist, sich entsprechend den Kräften, die es vorfindet, zu wandeln, indem es neue Möglichkeiten eröffnet. Es gibt in dem einen Leben nicht mehr Wahrheit als in dem anderen; es gibt einzig das Werden, und das Werden ist im Leben die Macht des Falschen, der Wille zur Macht. (ZB, 187).

Die dionysische Erschaffung richtet sich darauf, das Denken zu befreien, auf das zu richten, was weder klar ist, noch eine Form hat. Um sich auf das Dionysische zu beziehen, muss die Sprache als Einbruch erscheinen. Die Überbetonung des Apollinischen führt zu einer Erstarrung in der Repräsentation und die Zersplitterung im Dionysischen findet keinen Halt. Ihre Verbindung aber, die aus einer Sprengung der Grenzen und einer Bewegung des

Erschaffens entsteht, verschiebt sich fortwährend. Die aktiven Kräfte verändern die Konstellationen der Vermögen selbst (Günzel 2000, S. 163). Grundlegend kann man auch sagen, dass das Dionysische die Philosophie gegen ihre Voraussetzungen kehrt, bzw. diese ausstellt und verändert (Krause 2011, 111f.).

In der Gestalt, in der das Denken auftritt, ist immer zugleich auch darüber entschieden, was dieses Denken begreifen kann und was nicht. (Picht 1988, 85).

Das Dionysische steht für einen Ausdruck, der den Inhalt mit sich reißt und nicht als Bedingung verschwindet, sondern in dem Konstruierten mit durchscheint.

Der/die Philosoph:in der Zukunft benutzt die Masken (Metaphysik, Kunst, Religion) in dionysischem Gestus, weil es nichts anderes als die Masken gibt. Der/die Philosoph:in der Zukunft ist ein einzel Denkendes, da man nicht weiß, was denken bedeutet, setzt jede/r es für sich selbst (Almeida 2006, 72).

Das *Apollinisch-Dionysische Programm* ist ein Suchen nach *neuen Ausdrucksmitteln* (DW, 14). Wenn Nietzsche gegen Hegel philosophiert, so wirft er diesem vor, bei der Vermittlung, der falschen Bewegung, stehen zu bleiben, statt

im Werk eine Bewegung zu erzeugen, die den Geist außerhalb jeglicher Repräsentation zu erregen vermag; [...] die mittelbare Repräsentation durch direkte Zeichen zu ersetzen; Schwingungen, Rotationen, Drehungen, Gravitationen, Tänze oder Sprünge auszudenken, die den Geist direkt treffen. (DW, 24).

Eine *absolute Decodierung* derer, die relativ decodieren und ihrer Decodierungs-Instanzen: der *Bedeutungen*, da sie *genealogisch erklärt* werden können, der *Phantasmen*, da nur *wiederkehrt, was real geschaffen* (bejaht) ist, und der *Institutionen*, da sie *Mittel einer Sklavenmoral* sind, die *lebenskünstlerischen Erzeugungen des Herren* zu verhindern (Günzel 1998, 35ff.). Der Ausdruck oder Stil impliziert ein neues Bild des Denkens, eine dezidiert kinematographische Weise zu denken gibt diesem Bild seine Koordinaten. Wenn die Wahrheit abgeschafft wurde durch die Macht des Falschen, dann sind die Operationsmechanismen Interpretation und Wertung. *Interpretation* steht für die nur partielle und *fragmentarische Bedeutung* und *Wertung* bringt die *Fragmente in einen Zusammenhang, ohne die Pluralität zu unterdrücken* (NL, 19). Interpretieren heißt Phänomene als Symptome zu betrachten und Bewerten heißt Perspektiven einzunehmen und schaffen. Das *rhizomatische Gefüge* und die Art des Schreibens sind ein direkter Versuch, den Zugang zu Nietzsches Willen zur Macht zu finden (Günzel 2001, 204). "Man fragt nicht, wie was ein Buch bedeuten will [...]; man fragt, womit ein Buch funktioniert, in welchen Verbindungen es Intensitäten strömen läßt" (TP, 7).

2.4. Der Wille zur Macht als zeit-bildliches Paradigma

Der vierte Punkt der Fabel ist insofern ein Wendepunkt in der Geschichte, als dass jetzt mit dem "Irrtum" gebrochen wird. Aber die Art des Bruchs mit der Metaphysik lässt den Positivismus noch indirekt an die platonische Trennung gebunden sein. Die wahre Welt wird vollkommen ausgeklammert und zur *Sinnlosigkeit* verdammt. Sie steht aber als Ausgeklammerte noch immer als wahre Welt im Hintergrund. Die platonische Frage nach der Wahrheit besteht immer noch fort und eröffnet auch den Raum des Positivismus. Er grenzt sich explizit von aller Metaphysik ab. Also kann er nur ihren Schattenplatz einnehmen. Der *Morgen ist grau*, das gegenteilige schwarz-weiß Denken haftet ihm noch an. Er steht am Ausgang der *untergegangenen Sonne*. Die Sonne ist unwiederbringlich in die Vergangenheit versetzt, aber die Konsequenzen werden aus der Geschichte der Idee gezogen, es sind abhängige Konsequenzen. Die wahre Welt wird einfach weggestrichen, aber in einer Wegstreichung, in der der bleibende Teil vom Weggestrichenen strukturell affiziert wird. Der *Hahnenschrei*, als den Nietzsche den Positivismus dramatisiert, kann im Ausgang des Textes *Über das Pathos der Wahrheit* analysiert werden.

In diesem Text sieht der Philosoph aus dem *Bewusstseins-Zimmer* hinaus, wo der

Mensch ruht, in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend.[...] 'Weckt ihn auf', ruft der Philosoph im Pathos der Wahrheit. Doch er selbst versinkt, während er den Schlafenden zu rütteln glaubt, in einen noch tieferen magischen Schlummer – vielleicht träumt er dann von den 'Ideen' oder von der Unsterblichkeit. (WL 1, KSA 1, 877).

Nietzsche sucht eine eigene Transzendentalphilosophie zu etablieren. Er spricht sich in der *Genealogie der Moral* explizit gegen eine Philosophie der Begründung aus. Seine Genealogie untersucht die Herkunft von bestimmten Begriffen und moralischen Werten. Man könnte seine Genealogie eine differentielle Analyse nennen, da die Herkunft von einem Wert auf eine Differenz zwischen den Kräften verweist, wobei eine Kraft sich aufgrund eines Willens etwas aneignet und der Wille die Voraussetzungen angibt. Existenzweisen und Werte sind verknüpft, insofern ein Wert auch eine Existenzweise angibt. Kants Kritik ist insofern unzureichend, als dass sie das Ideal der Erkenntnis nicht mit untersucht. Der *Wille zur Macht*⁴⁹ steht für Selbstbeweglichkeit und Selbstreflexion als Orientierung am Differenten,

⁴⁹ So schreibt Nietzsche etwa in *Jenseits von Gut und Böse*: "Gesetzt endlich, dass es gelänge, unser gesamtes Triebleben als die Ausgestaltung und Verzweigung Einer Grundform des Willens zu erklären - nämlich des Willens zur Macht, wie es *mein Satz* ist - [...], so hätte man damit sich das Recht verschafft, *alle* wirkende Kraft eindeutig zu bestimmen als: *Wille zur Macht*. Die Welt von innen gesehen, die Welt auf ihren 'intelligiblen Charakter' hin bestimmt und bezeichnet - sie wäre eben 'Wille zur Macht' und nichts außerdem." (JGB 36,

wobei die Besonderheit Nietzsches darin besteht, dass Selbstveränderung auch als Zerfall oder Wuchern beschrieben werden kann (Körnig 1999, 276). Ganz im Sinne des ZBs kann das Unvermögen stehen bleiben, ohne einem neuen Prinzip der Wahrheit untergeordnet zu werden. Warum der *Wille zur Macht* gerade kein Prinzip unter anderen Prinzipien ist (wie Heidegger postuliert) postuliert Stephan Körnig mit seiner rekursiven Beschreibungssprache des Letztelements, die ihn nicht fixiert und ihm einen dezidierten Aufschubcharakter verleiht (Körnig 1999, 36). Heidegger⁵⁰ interpretierte in seinem Sinne den Willen zur Macht als metaphysisches Prinzip der *Seinsvergessenheit* entsprechend. Er stellt das Seiende von einem bestimmten Seinsverständnis aus und wird so in die Tradition der Metaphysik der Seinsvergessenheit im Sinne Heideggers gestellt (Heidegger 1961, 167ff.).

Die Nietzsche^{Kinematographie} führt zu der Frage, wie der Wille zur Macht als *differentielles Moment, als Schnitt*, der hervorkommt, verstanden werden kann. Er bringt dynamische Wechselwirkung in Form einer Differenz zwischen Kraft und Ausdruck (Reckermann 2002, 15f.). Und befreit infolgedessen aus der Knechtschaft der Signifikation, indem eine Trieb-Semiotik heraus gelesen wird (Reckermann 2002, 24). Der Begriff *Kraft* impliziert, in Beziehung zu stehen, sodass die Beziehung ihr Wesen und ihre Qualität ausmacht (NL, 25). Im ZB wird diese Beziehung zwischen die Bilder verlegt, ihre Virtualität, die sich in Aktualität umwandelt und nicht die Referenz auf ein Ganzes wird anvisiert. Ihre Beziehung ist bei Nietzsche der *Wille*, das differentielle Prinzip. Der Wille zur Macht deckt auf, dass die *allzumenschlichen Werte* immer noch herrschen, wenn die göttlichen Werte ersetzt wurden, ihre Struktur auf die neuen Werte übertragen (NL, 32).

Solange wir nicht das Prinzip der Wertschätzung ändern und nur die alten Werte durch neue ersetzen, die bloß neue Kombinationen der reaktiven Kräfte mit dem Willen zum Nichts sind, solange ist nichts verändert und wir sind weiterhin unter der Herrschaft etablierter Werte. (NL, 33).

Das wäre ein BB-liches Verhältnis von *Aktion*, die auf *Reaktion* bezogen bleibt und die *reaktiven Kräfte*, auch wenn sie herrschen, sind gebunden an die Gesamt-Montage. Nietzsche^{Kinematographie} zeigt mit dem Aufkommen des ZBs und der Zeit der ewigen Wiederkunft eine Befreiung dieses *Reiz-Reaktions-Schemas* und infolgedessen des Denkens, das immer einem Willen unterliegt bzw. unvermögend ist.

KSA, 55). Günter Figal verortet das zentrale Dilemma hier: einerseits die Entzauberung der Welt und die gleichzeitig neue Sinnstiftung (Figal 1999, 180).

⁵⁰ Die Kritik an Heideggers Nietzsches Deutung im Sinne einer metaphysischen Einordnung funktioniert über eine Sperrung der Verortung seiner Machtphilosophie. Volker Gerhardt ordnet den Willen zur Macht jenseits einer Metaphysik und Nicht-Metaphysik ein (Vgl. Gerhardt 1988). Der Wille zur Macht wird gerade nicht als Prinzip gesehen (Vgl. Müller-Lauter 1971).

Denn die Deutung, dass alles Erschaffen unter der Herrschaft eines Willens passiert, lässt diese Erschaffungen in eine Nachbarschaft treten und vor allem als Erschaffungen hervorkommen. Wenn es keine natürliche Ordnung gibt, kommen aus dem *Untergrund*, aus dem *Undenkbar* die Kräfte herein, die vom Dionysischen bejaht werden. Um sich auf das Dionysische zu beziehen, muss die Sprache als Einbruch erscheinen bzw. muss der Schnitt bemerkbar sein.

Der Wille zur Macht ist plastisch und vom jeweiligen Fall, in dem er sich bestimmt, nicht zu lösen; ganz so, wie die ewige Wiederkehr das Sein ist, aber das Sein, das sich im Werden bejaht, ist der Wille zur Macht das Eine, aber das Eine, das sich im Vielen bejaht. Seine Einheit ist die des Vielen und schreibt sich nur dem Vielen zu. Der Monismus des Willens zur Macht ist nicht zu trennen von einer vielfältigen Typologie. (NP, 94).

Was bedeutet, dass der Schnitt hervorkommt und sichtbar wird: Nietzsche leistet, was im *Anti-Ödipus* mit dem *Wunsch* passieren soll, eine Erzeugung von Verbindungen, ohne oder gerade durch das *Nicht-Vorhandensein eines Bandes*.

Wenn [...] der Wille zur Macht ein gutes Prinzip darstellt, der die Prinzipien mit dem Empirismus erstellt, so weil er ein wesentlich plastisches Prinzip ist, das keinen größeren Umfang aufweist, als jeweils das, was es bedingt, das sich mit dem Bedingten verwandelt, sich ein jedes Mal mit dem bestimmt, was es selbst bestimmt. (NP, 56f.).

Bejahung und Verneinung stehen in der Synthesis, die durch ein Vermögen empfundene *Quantitätsdifferenz* ist, wodurch sich zeigt, ob das Vermögen sich bejaht oder verneint. Die Empfindung bekommt so ihren Wert. Damit ist für Deleuze der Wille zur Macht ein synthetisches *Unprinzip*, das als *Bedingung nicht weiter gefasst ist als das Bedingte*, da es sich durch die Interaktion von Kräften bestimmt, die Erfahrungsbedingungen aufdecken (NP, 60ff.). Das Denken soll mit seiner Genese konfrontiert werden. Deleuze' Grundlegung der Differenz ist in seiner Nietzsche-Lektüre angelegt: die Genealogie als differentielles Element oder Schnitt, der aufscheint (NP, 5f.). Entsprechend der Kräfte ändert ein Phänomen seinen Sinn, da es als Konnex aus Koexistenz je nach Verbindung andere Ausgestaltungen erhält (NP, 8). "Interpretieren heißt, die Kraft bestimmen, die einer Sache ihren Sinn gibt." (NP, 60). Der Wille zur Macht ist das genealogische Element der Kraft (NP, 56). Ihre *Quantitätsdifferenz, die Macht, ist das, was im Willen will*, nicht etwas Repräsentiertes (NP, 91).

2.4.1. Der kinematographische Nietzsche: Wo geschieht die Umkehrung, der deleuzianisch-nietzscheanische Wille zur Macht im Sinne der Macht des Falschen

Kraft und Wille⁵¹ sind differentielle Konzepte, sie treten in Erscheinung, wenn sie die Maske des vorherigen annehmen.

Der Sinn von etwas besteht in seinem Verhältnis zu einer Kraft, die sich seiner bemächtigt, der Wert von etwas ist die Rangfolge der Kräfte, die sich in ihm als einem komplexen Phänomen zum Ausdruck bringen. (NP, 12).

Die Doppelung/Inversion in Nietzsche-Deleuze passiert auf zwei Ebenen, zum Einen sind die nietzscheanischen Gedanken so nah an Deleuze eigenen (siehe *Bild des Denkens, Differenz, 3. Synthese der Zeit, verzerrtes Bild, Stil, Falschheit*), dass ihre Verkehrung sein eigenes Bild des Denkens betrifft. Zum Anderen ist die nietzscheanische Kinematographierung, *das ZB im Stadium seiner Erzählhandlung*, im Sinne der Inhalte, für die Nietzsche steht. Also bezogen auf die Zeit, die während der Handlung vergeht. Es ist das ZB, nicht die Beziehung zu einem Einzelbild, nicht der kristalline Zustand, sondern das Ganze betreffend, die Logik der Handlung, den Horizont der Einbettung, das Geschehen der Darstellung. Auf die Kinematographierung gesehen gibt Nietzsche ihr ein *verkehrtes Bild*, ihre Rückseite, ihren Willen zum Falschen. Nietzsches Kraft-Denken ist ein Verhältnis-konzept, eine Erzählhandlung, die Dinge werden nach ihrer Anordnung, nach ihrem Willen befragt, wer will die Wahrheit? Er befragt die Philosophiegeschichte nach ihrer Handlungslogik. (Im fünften und sechsten Punkt des Kapitels wird die Übertragung der kristallinen Erzählhandlung zwischen Nietzsche-Deleuze vollzogen.)

Das nietzscheanische ZB lässt sich in der Deleuze-Nietzsche Lektüre verorten als ein “Kräfteverhältnis in seiner Veränderlichkeit in seiner Instabilität, im Wuchern der Zentren und der Vervielfältigung der Vektoren.” (ZB, 185). Zwischen den Bildern lässt sich die

⁵¹ Nietzsche zu den Begriffen Wille und Wert, die verknüpft sind mit dem Willen zur Macht und der Kraft: “Der Gesichtspunkt des Werths ist der Gesichtspunkt von *Erhaltungs-Steigerungs-Bedingungen* in Hinsicht auf complexe Gebilde von relativer Dauer des Lebens innerhalb des Werdens: - es giebt keine dauerhaften letzten Einheiten, keine Atome, keine Monaden: auch hier ist ‘das Seiende’ erst von uns *hineingelegt*, (aus praktischen, nützlichen perspektivischen Gründen) [...] ‘Werth’ ist wesentlich der Gesichtspunkt für das Zunehmen oder Abnehmen dieser herrschaftlichen Centren [...] ein *Quantum Macht*, ein Werden, insofern nichts darin den Charakter des ‘Seins’ hat; insofern - die Ausdrucksmittel der Sprache sind unbrauchbar, um das Werden auszudrücken: es gehört zu unserem *unablöslichen Bedürfniß der Erhaltung*, beständig die eine gröbere Welt von Bleibendem, von Dingen usw. zu setzen. Relativ, dürfen wir von Atomen und Monaden reden und gewiß ist, daß die *kleinste Welt an Dauer die dauerhafteste ist ... es giebt keinen Willen*: es giebt Willens-Punktationen, die beständig ihre Macht mehrten oder verlieren.” (Nachlass. November 1887 - März 1888, 11/73; KGW VIII 2, 278f.)

“Kurz: die Kategorien ‘Zweck’, ‘Einheit’, ‘Sein’, mit denen wir der Welt einen Werth eingelegt haben, werden wieder von uns *herausgezogen* - und nun sieht die Welt *werthlos aus* ... 2. Gesetzt, wir haben erkannt, inwiefern mit diesen *drei* Kategorien die Welt nicht mehr *ausgelegt* werden darf und daß nach dieser Einsicht die Welt für uns werthlos zu werden anfängt: so müssen wir fragen, *woher* unser Glaube an diese drei Kategorien stammt - versuchen wir, ob es nicht möglich ist, *ihnen* den Glauben zu kündigen. Haben wir diese drei Kategorien *entwerthet*, so ist der Nachweis ihrer Unanwendbarkeit auf das All kein Grund mehr, *das All zu entwerthen*.” (Nachlass November 1887 - März 1888, 11/99; KGW VIII 2, 290f.).

Nietzsche-Interpretation herauslesen als das Fortbestehen der Kräfte über die Zeit und stellt die Macht aus als Wille zur Macht, insofern sie das Vermögen ist, zu affizieren und affiziert zu werden (ZB, 85).

Ist eine Kraft nicht von ihrer Quantität zu trennen, so noch weniger von anderen Kräften, mit denen sie in Beziehung steht. *Folglich ist die Quantität nicht von der Quantitäts-Differenz selbst zu trennen.* Die Quantitäts-Differenz bildet die Essenz der Kraft, das Verhältnis der Kraft auf Kraft. (NP, 49).

Dieses Verhältnis der Kräfte bewirkt, dass sich die agierenden als aktiv, die schwächeren als reaktiv *qualifizieren* lassen. Die Quantitätsdifferenz führt zur *Qualifizierung* und ihren Möglichkeiten der Interaktion. Kräfte sind *zeit-bildlich qualifiziert*, insofern sie die Reaktion nicht von der vorigen Aktion abhängig machen. Die Schnitt-Dynamik verändert sich entsprechend der Kraft-Interpretation von Deleuze. “Die Qualität unterscheidet sich von der Quantität, allerdings nur, weil sie dasjenige ist, was in der Quantität, nicht gleichzumachen, in der Quantitäts-Differenz nicht aufzuheben ist.” (NP, 50). Nietzsche ist insofern Vorläufer und Stichwortgeber für DW, als die Kraft als Wille zur Macht nicht das andere zur Vernunft darstellt, sondern als sie durchwirkend erkennbar wird (Bayerle 1998, 81).

Günter Abel pointiert den relationalen Charakter der Macht als Macht-Quanten: Die “ursprünglich-aktiven Willen-zur-Macht-Quanta haben überhaupt nur Dasein in und als Wirkrelationen; die Existenzweise einer Kraft ist ihre Wirkung, Realität *ist* Kräfte-Relation.” (Abel 1984, 8). Die Besonderheit in Nietzsche sieht Deleuze auf der empirischen Konstitution der Differentialität von Kräfteverhältnissen. So kann er aktive Kräfte anbringen, die entzogen wurden und für die Kritik der Repräsentation stehen. Bedingungen von Erfahrung sind sie insofern, als dass ihnen der reaktive Charakter als Spaltung der Kraft von dem, was sie kann, angeeignet wird. Diese Kraftanalyse zeigt die Vernunftideen als verzerrte Bedingungen der Erfahrung. Deleuze will diesen nihilistischen und vermittelten Identitäten eine nietzscheanische, affirmative Sicht entgegenstellen. Dieser Modus des Willens zur Macht steht für die Differenz im Differenten und lässt sich nicht auf Identitätskriterien verfestigen.

Die Kräfte-Ontologie setzt den Zufall operativ ins Werk und zeigt die Machtdurchwirktheit des Sozialen an. Deleuze zeigt mit Nietzsche die Beschaffenheit der Differenz im Sinne eines Operators, der jenseits des Gegenteils oder Widerspruchs funktioniert. Der Film als ZB zeigt dabei, dass Kräfte-Verhältnisse, und ihre Auswirkungen nicht gegenteilig sind. Vielmehr tritt an die Stelle von Begründungsversuchen ein Komplex aus lokalen, relationalen, instrumentellen Begriffen und Praktiken, die darauf abzielen, in das

Kräftespiel zu intervenieren. Diese Perspektive korrespondiert mit der Neubestimmung von Theorie als situativem und Problem-bezogenem Instrumentarium. Nach Nietzsche leidet man, wenn die Logik höher als das Leben gewertet wird, es ist insofern eine Frage der Wertung (Dier 1998, 83). Dieser Blick auf das Ganze aus den Schnitten heraus kann auf ein *genealogisches Schnittprinzip* fokussiert, auf die Brüche und deren Aussehen hinweisen (Bayerle 1998, 84). Die Praxis dieses Schauens auf die hervorkommenden Schnitte ist angelegt in der Zeichenauffassung von Nietzsche, wo der Sinn als *akzidentell* und aus *Überwältigungsprozessen* entstanden ist. Kräfte sind Beziehungen, sie haben eine Differenz zueinander in der Quantität, die nicht gleich gemacht werden kann. Eine Kraft ist mächtiger ohne ein wieviel.

2.4.2. Unbewusstes, Sprache, Zeichen, Kryptologie. Wahrheit als ursprüngliche Produktivität

Nach Beuthan geht es Deleuze-Nietzsche bzw. der Nietzsche^{Kinematographie}, ihrer kinematographischen Verschmelzung, darum,

Wahrheit auf die Funktionalität innerhalb eines ursprünglich produktiven Prozesses durchsichtig zu machen. Die Ausführlichkeit der Antwort gilt nicht der trivialen Aussage, daß Wahrheit eine Illusion sei, sondern einer Produktivität, die hier durch die Komponenten [1.] 'Sprache' (Vgl. 'Metaphern' etc.), [2.] 'Mensch' (Vgl. 'menschliche Relationen') und [3.] 'Vergessen' anklingt und die radikal mit der Möglichkeit der 'Erscheinung' eines Wesens bzw. einer wesenslogischen Produktivität bricht. (Beuthan 2006, 29).

Diese *ursprüngliche Produktivität* wurde durch Nietzsche eingeführt und hat seitdem viele Begriffs-Verschiebungen erfahren, sie konnte Schnittbilder dazu gewinnen. Die Änderung im Bild verläuft über den Grund, der nicht mehr als letzte Wahrheit, unbewegliches Wesen angesehen wird, sondern die Produktivität, den Willen zur Macht, innerhalb dieser Produktivität frei zu legen. Diese Produktivität kann nicht mehr über ein Wesen aufgeschlüsselt werden, sondern über Typen oder Komponenten.

Im Kontext des 'Lebens' (Nietzsches Terminus für das Reflexionsgeschehen) gewinnen die in der Perspektive der Wahrheit scheinbar diminutiv gemeinten Hinweise auf die Sprachlichkeit, auf den Anthropomorphismus und das fundamentale Vergessen eine starke Bedeutung. Alle drei Hinweise bezeichnen signifikante Merkmale einer Produktivität, die im modernen Horizont einer abgründigen Prozessualität thematisch wird. (Ebd., 30).

1. Nietzsche verbindet die Wahrheitsproduktion mit der Syntax der Sprache. Die Konsequenzen dieser Kondensation des Wesens, seiner Verabschiedung, der Abschaffung der wahren und scheinbaren Welt, hebt die *Sprache als Produktion* hervor. Die Sprache entspringt aus menschlichen Relationen. 2. Für Beuthans Studie zum Undarstellbaren hat dies

Auswirkungen auf die *Darstellung*, die ein nicht mehr BB-gerichtetes Verhältnis ist, in dem die Terme aufgehen. Die Darstellungsfrage kann nur über das *Undarstellbare*, das Umprogrammieren einsichtig werden, worin schon der Gedanke des Willens zur Macht anklingt. Die Produktion ist nicht in der Darstellung vollständig reflektiert, sondern entzieht sich der Produktion (Beuthan, 31f.). 3. Die Konsequenz ist ein Spiel mit Simulakren und Masken, wo es um Identität geht, mit Irritation und Ironie, wo es um Wahrheit geht (Bayerle 1998, 70).

Mit Nietzsche ist der *Weg ins Wunderland* und in eine *Sprache des Unbewussten* geöffnet, seine Zeichen werden zu Spuren oder *Symptomen* (Salin 2008, 16ff.). In dem Text steht ein *wer*, eine sprechende Position. Das Wesen des Zeichens hat sich verändert mit Nietzsche. Das Zeichen hat eine körperliche Verankerung, man muss die Deformierungen des Wortlauts der unbewussten Texte decodieren, als *Umkehrung des Platonismus* (Salin 2008, 16). Weil der Sinn in einer Kraft besteht, können die Phänomene als Symptome behandelt und ihr latenter, unbewusster Sinn entdeckt werden.

Schon in dem Text zu Bergson 1956 bemängelt Deleuze, dass die abstrakten Gegensätze die Dynamik des Werdens nicht erfassen, sondern ein falsches und verkehrtes Bild der Bewegung widerspiegeln, worin das Werden als Index der Nichtigkeit, des Vergehens nur begrifflich-allgemein repräsentiert wird (Krause 2011, 115).

Symptomatologie bedeutet, ein Phänomen als Symptom zu betrachten und darauf zu achten, was bisher nicht gesagt wurde mit dem Gesagten (NP, 81). Sie ist mit einer *Typologie* (aktiv oder passiv) und einer *Genealogie* verknüpft (Herkunft der Kräfte). Nietzsche macht das Wesen perspektivisch, abhängig von dem, der fragt. Kant soll weitergeführt oder gegen sich selbst gekehrt werden (Foos 1999, 119). Daher verweist Nietzsche-Deleuze auf das Besondere der Kinematographie, da Nietzsche ein Praktizierender ist, wo Kant im Problem der Wertschätzung bei den *regulativen Ideen* stehen bleibt. In *Nietzsche und die Philosophie* skizziert Deleuze die Kritik an einem repräsentationalen Denken, dh. seinem eigenen Projekt. Das Denken als BB, dem Wahren verpflichtet. Nietzsches Texte können gelesen werden als *ästhetische Metapher* (1.) des nie ausdeutbaren Textes. In Anlehnung an Kafka und seinem Spiel der Interpretation kann hier die Wahrheitssuche als Entzug der Referenz gesehen werden.⁵² (Ries 2007, 17ff.).

⁵² Die nie auszudeutende Annäherung an Kafka geht mit Operationen um, die beispielsweise einem Foto eine Wahrnehmungsepisode gibt, die es in divergierende Blicke auflösen oder das Schloss erscheint nur in nicht synthetisierbaren Reflexen (Ries 2007, 14ff.).

Solange eine objektive Wahrheit als Grundpfeiler aller Glaubensprinzipien fungiert, solange das asketische Ideal die Erkenntnistheorie dominiert, ist man im Bereich des Idealismus und hat nicht die *Dramaturgie zum letzten Menschen* durchgemacht. Deleuze reflektiert die Wahrheitsansprüche in ihrer Absolutheit, solange sie gesetzt werden, als solche sind diese Ansprüche nicht auf einen Willen bezogen oder einen Typus von Kräften, die auch die *Unwahrheit wollen* könnten (NP, 104).

2.5. Umkehrung des Platonismus und Macht des Falschen: *Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde*

Deleuze identifiziert die Aufgabe der modernen Philosophie mit und durch Nietzsche als *Umkehrung des Platonismus* (DW, 87ff.). Der Platonismus steht für Nietzsche wie auch für Deleuze für die Unterordnung der Differenz unter die Bedingungen der Repräsentation. Der Begriff „Idee“ wird aus der Klammer heraus in den ersten Satz geholt. Die interpretative Haltung der Klammer verschiebt sich so auf den ganzen fünften Punkt. Alles an ihr ist interpretativ geworden. Die „wahre Welt“ steht in Anführungszeichen, ihre Konstruiertheit steht außer Frage. Wenn die Klammer die zweite Ebene ausmacht in den ersten vier Punkten, ist die erste Ebene hier selbstreflexiv geworden. Das bedeutet die Regularien sind aufgehoben, *es gibt kein Gesetz mehr, das bestimmt, was gesagt werden kann*. Der *Teufelslärm der freien Geister* produziert eine *Umkehrung des Platonismus*. Das Falsche wird nicht mehr vom Wahren unterschieden. Der Lärm steht für einen *asignifikanten Ausdruck*, d.h. die Philosophie folgt keinem Code, der von einem *Willen zur Wahrheit* im Sinne des BBs beherrscht wird. Die Umkehrung des Platonismus bedeutet, die Produktionen zu vermehren. Als Erfindung eines künstlichen Platonismus, indem man sich den platonischen Bedingungen von Urbild und Abbild angleicht, um sie an eine Grenze zu treiben, wo Urbilder und Abbilder ununterscheidbar werden (LS, 311ff.) In *Logik des Sinns* diagnostiziert Deleuze dies als Aufgabe der Philosophie. Wenn in Platons *Sophistes* der Sophist nur Erscheinungen als Erscheinungen und insofern Simulationen zeigt, weil er falsche Ähnlichkeiten ausstellt, welche Idee kann dann dem Sophist entsprechen? (LS, 318ff.). Es muss also ein Original, eine Idee geben, an dem der Sophist partizipiert, obwohl er doch für die Trugbilder, als Kopien ohne Original steht. So wird der Sophist in direkte Nähe zum Platonist gerückt und gezeigt, dass es keine äußere, transzendente Idee geben kann, sondern eine *immanente*

Differenzierung innerhalb der Dinge geben muss, die sie an ihre Grenze treiben kann.⁵³ Denn die Umkehrung des Platonismus bedeutet den Schein zu vervielfältigen und bewusst zu produzieren, um aufzuzeigen, dass der Wille zur Wahrheit auch nur Schein produziert, dass es nur Schein gibt. Platon fängt an, sich aufzulösen.

Nietzsches Verhältnis zur Metaphysik lässt sich im Ausgang des Begriffs des *Scheins* explizieren: nicht die begriffliche Neubestimmung der ersten Prinzipien, sondern die Entdeckung der Bedeutungsproduktion, die der *helle Tag* hervortreten lässt. Denn die Deutung, dass alles Erschaffen unter der Herrschaft eines Willens passiert, lässt diese Erschaffungen in eine Nachbarschaft treten und vor allem als Erschaffungen hervorkommen. Der Lügende bricht aus dem Gefängnis des Scheins aus. Die Wahrheit ist nicht mehr als archäologische Freilegung bzw. Entdeckung von etwas Vorhandenem zu verstehen, sondern als ein produktiver Prozess ohne Abschluss.

Wahrheit ist somit nicht etwas, was da wäre und was aufzufinden, zu entdecken wäre, - sondern etwas, das zu schaffen ist und das den Namen für einen Prozeß abgibt, mehr noch für einen Willen der Überwältigung, der an sich kein Ende hat: Wahrheit hineinlegen, als ein *processus in infinitum*, ein aktives Bestimmen, nicht ein Bewußtwerden von etwas, (das) 'an sich' fest und bestimmt wäre. Es ist ein Wort für den 'Willen zur Macht'. (Nachlass 1887, 9[91], KSA 12, 385).

Nur im Horizont des Willens zur Wahrheit erscheint das „Falsche“ als Fehler oder als widersprüchliche Konstruktion. Deshalb soll „mit der wahren Welt [...] auch die scheinbare abgeschafft“ werden, wie es am Ende der Fabel heißt, wo Nietzsche selbst auftritt. Mit Nietzsche und der deleuzianischen Lesart ist eine Umkehrung des Platonismus verknüpft, die sich an das neue Bild des Denkens anschließt (Günzel 1998, 38f.).

Der *Mittag* der Philosophie stellt sich als *schattenlos* dar. Schattenlos insofern es keine Prinzipien geben soll, die höher gelegen sind als das zu Bestimmende. Hier fängt Zarathustra an („INCIPIT Zarathustra“). Das Anfangen wird ganz an den Schluss gestellt. Es äußert sich als Problem. Anfangen heißt, sich auf die Ebene der Voraussetzungen und impliziten Postulate zu begeben. So kann auch Nietzsches eigene Textform als nicht auszudeutender Text erscheinen, wenn er am Ende des Textes anfängt. Denn alles gehört zur Fabel, auch die offenen Punkte. Es geht Nietzsche gerade darum, das Fabelhafte zu

⁵³ Die innere Differenzierung muss im Unterschied zu den impliziten Annahmen gesehen werden. „Sobald man fragt 'Was heißt, sich im Denken orientieren?', wird deutlich, daß das Denken selbst schon Achsen und Orientierungen voraussetzt, denen gemäß es sich entwickelt, daß es über eine Geographie verfügt, noch bevor es eine Geschichte hat, daß es Dimensionen absteckt, noch bevor es Systeme entwirft. Die Höhe ist der eigentliche platonische Orient. [...] Der vorsokratische Philosoph verläßt die Höhle nicht und meint im Gegenteil, daß man sie noch nicht genug zur eigenen Sache gemacht habe, noch nicht genug in sie eingedrungen sei.“ (LS, 162f.).

vermehren, schöpferisch zu sein.

Das In-Klammern-Geschriebene ändert sich, es wird bildlicher, wenn es sich auf Nietzsche bezieht, wird es nur noch Ausdruck. Zarathustra ist derjenige, der denkerisch handelt und seinen eigenen Ausdruck hervorbringt. So können der fünfte und sechste Punkt wie *Regieanweisungen* gelesen werden, wie diese schöpferische Weltsicht aussehen soll. In grau getaucht war das begriffsorientierte Denken, das eine Abbildfunktion erfüllte, zwischen wahrer und scheinbarer Welt zu vermitteln.

Wie soll man in der Sprache des Verfehlens, des Irrtums sprechen? Man kann sie nicht umkehren, denn dann grenzt man sich von ihr ab und kann nur den Bereich einnehmen, der durch sie schon vorbestimmt wird. Die Frage ist also, wie Nietzsche eine Absetzung, eine Neuordnung, eine Umkehrung oder Umwertung der alten Werte gelingt? Der sprachliche Ausdruck in Aphorismen soll an dem Beispiel des Textes in der Analyse dem Problem angenähert werden, inwiefern hier kinematographisch geschrieben wird oder ein neues Bild des Denkens auftaucht. Wie die verschiedenen Thematiken untergebracht in einer doppelten Struktur von Inhaltlichkeit und Ausdruck funktionieren. Die Verwandlung *der wahren Welt* geht im Text innerhalb eines Aufrisses von Wiederholungen und Differenzen vor sich, sodass Nietzsches sprachlicher Ausdruck Aufschluss über inhaltliche Problemstellungen geben kann. Dabei wird die These verfolgt, dass das In Klammern-Geschriebene eine Verweisstruktur zweiter Ebene angibt, es fungiert als Kommentar oder Interpretation des Vorigen. Eine einschließende Exaktheit oder referentielle Funktion der Bedeutung wird dadurch erschwert und eher auf die Unzulänglichkeit von Sprache hingewiesen. Die Fabel als Voraussetzung gesehen, sollen die Punkte fünf und sechs das Paradigma einer prinzipienlosen und Transzendenz-freien Philosophie erarbeitet werden, wie Nietzsche sie pointierte (ganz so wie die Pointe einer Fabel), ausgehend vom fünften Punkt, der eine „Vervielfachung des Scheins“ anvisiert, und vom sechsten Abschnitt, der eine „Voraussetzungslosigkeit“ beinhaltet.

2.5.1. Das Ausdrucks-geschehen als Theaterinszenierung⁵⁴ und Kinematographierung

Deleuze diagnostiziert bei Orson Welles einen Nietzscheanismus, „als ob er die Wahrheitskritik bei Nietzsche wiederholte“, der das ZB durchsetzt (ZB, 182). Man befindet

⁵⁴ Wie Philosophie als künstlerische Forschung verstanden werden kann, wo Nietzsches Bühne tatsächlich zur Bühne wird, zu einem Milieu des Denkens, siehe die Arbeiten von Arno Böhler und Susanne Valerie Granzer (Vgl. Böhler; Granzer 2020; Böhler 2017).

sich jenseits von gut und böse, ohne Urteilssystem, weil die wahre Welt nicht existiert, sondern zur Fabel wurde (ZB, 182f.). Deleuze drückt die Änderung, die im ZB passiert mit seiner Nietzsche-Lektüre aus: Zwischen den Bildern Kräfteverhältnisse einzusetzen bedeutet, die Macht als Beziehungs-Begriff und Willen zur Macht zu lesen (ZB, 185). Die Rolle der Kunst als fälschende Kraft wird von Arno Böhler im Kontext von Nietzsche und einer künstlerischen Philosophie sowohl in seinem Schreiben als auch in seinen Bühnenauftritten verhandelt, wo der Körper zum Modell des Denkens die bisherige Dominanz von Bewusstsein, Wille und Vernunft angreift. Das Einbeziehen des Körpers und der Umgebung als philosophischer Auftritt wird vollzogen als *Philosophy on Stage* (Böhler 2017, 329ff.).

Wenn das Dionysische außerhalb des Gesetzes agiert und nicht in dieses übersetzbar ist, dann gibt es keinen Tauschmodus, der ein transzendentes Prinzip bereit hält, sondern man muss „teilnehmen und sich mit dem Kranken vereinigen, man muß so weit gehen und an seinem Zustand teilnehmen.“ (NL, 110). Die dionysische Erschaffung richtet sich darauf, das Denken zu befreien, auf das zu richten, was weder klar ist, noch eine Form hat.

Die eigentlichen Philosophen aber sind Befehlende und Gesetzgeber: Sie sagen 'so soll es sein', sie bestimmen erst das wohin, wozu des Menschen und verfügen dabei über die Vorarbeit aller philosophischen Arbeiter, aller Überwältiger der Vergangenheit- sie greifen mit schöpferischer Hand nach der Zukunft, und alles was ist und war, wird ihnen dabei zum Mittel, zum Werkzeug, zum Hammer. (JGB 210, KSA 5, 145).

Die Fokussierung auf die Dramaturgie geht mit einer absoluten Decodierung der Bedeutungen, Phantasmen und Institutionen einher. "Genitales Denken, intensives Denken, affirmatives Denken, akategorisches Denken - lauter Gesichter, die wir nicht kennen, Masken, die wir nie gesehen haben." (Foucault 1977, 57).

2.6. Geographie und Geophilosophie

Sobald man fragt 'Was heißt, sich im Denken orientieren?', wird deutlich, daß das Denken selbst schon Achsen und Orientierungen voraussetzt, denen gemäß es sich entwickelt, daß es über eine Geographie verfügt, noch bevor es eine Geschichte hat, daß es Dimensionen absteckt, noch bevor es Systeme entwirft. Die Höhe ist der eigentliche platonische Orient. [...] Der vorsokratische Philosoph verläßt die Höhle nicht und meint im Gegenteil, daß man sie noch nicht genug zur eigenen Sache gemacht habe, noch nicht genug in sie eingedrungen sei. (LS 162f.)

Indem er auf die Ebene der *Kartographie*⁵⁵ oder *Geophilosophie* wechselt, fragt Nietzsche^{Kinematographie} nach den Bedingungen der Möglichkeit von Begriffen und

⁵⁵ Die Kartographie steht für den Zusammenhang der Landschaft und der Gedanken. Die Landschaften im Zarathustra tragen seine Geschichte, seine Aussagen und Begriffe (TP, 319).

Begriffssystemen. Die Sinnbildung selbst wird problematisiert. Wenn die Begriffe unbefestigt sind, stören sie die Koordinaten und die Achsen der etablierten Werte. *Zarathustra* als Zeichenkünstler, als Produzent von heterogenen Zeichen, erschafft Wellen und Erschütterungen in den Begriffen. Es ist kein glatter Text, er bewahrt Einschnitte und ist gezeichnet von den Einschreibenden.

Die Intensität kann nur in Beziehung mit einer mobilen Einschreibung auf einem Körper erfahren werden, und mit der bewegenden Exteriorität eines Eigennamens - und eben dadurch ist der Eigenname immer eine Maske, die Maske eines Operators. (NP, 116).

Mit dem Begriff der *Geophilosophie*, der auch in WiPh weitergeführt wird und auf das Bild des Denkens verweist, ist mit Deleuze-Nietzsche darauf hingewiesen, dass Begriffe nach ihrer Genese befragt werden können (Günzel 2001, 40ff.). Diese Auffassung kulminiert nicht in feststehenden Konzepten, sondern versteht sich als ein ständiges Arbeiten und Abarbeiten mit und durch die gezeichneten Begriffe – eine Tätigkeit, die dem Begriff nur eine zeitliche und damit beschränkte Gültigkeit einräumt, einem ZB gleich. Der Sinn kann, so Deleuze im Anschluss an Nietzsche und Heidegger, nur noch in Relationen freigelegt werden, die, kaum dass sie entstehen, wieder verschwinden. Somit ist das Projekt der Sinnsuche unabgeschlossen. Dem Zirkel der Begriffsbildung sich zu widersetzen, die ewige Wiederkehr als aktiven Akt der ständigen Sinnverschiebung, die in einer neuen Qualität des Wissens kulminiert und nicht die immerwährenden Quantitäten wiederholt, voranzutreiben, dies versteht Deleuze als die vordringlichste Aufgabe der Philosophie. Nicht von der Mitte, sondern von den Rändern her hat die Philosophie zu denken.

Die Erde hat im Werden jeglichen Mittelpunkt verloren, nicht nur ihren eigenen, sondern auch den Mittelpunkt, um den sie sich dreht. [Deshalb kann man sagen, dass] die kurzen Einstellungen unaufhörlich nach rechts oder links kippen, ebenso wie die Sequenzeinstellungen ein Wirrwarr von sich verflüchtigen Zentren auslöst. (ZB, 188).

Die Konstruktion von *Zarathustra* ist an den Begriff der *Geophilosophie* gebunden. Der Begriff reflektiert die „Erde“, von der er stammt.⁵⁶ Die Landschaften im *Zarathustra* tragen seinen Namen, seine Geschichte, seine Begriffe. Die Bezugnahme durch die Sonne wird gebrochen und sie der Erde zurückgegeben. So wird die Kontingenz des Werdens bewahrt. Die Berge dienen nicht zum Auf- und Abstieg, der Deduktion gleich, sondern es werden die

⁵⁶ Der Titel des Abschnitts in *Tausend Plateaus* ist *3.10000v.Chr. Geologie der Moral. (Für wen hält sich die Erde?)* (TP, 59). Die menschliche Sicht wird noch einmal umgedreht oder gebrochen, indem Nietzsches *Genealogie der Moral* zitiert wird und auf so etwas *Unmittelbares* werden die Schichtungen der Erde angewandt, ihre Hervorgebrachtheit kann nur durch eine möglichst uncodierte, destratifizierte Ausdrucksmaterie geformt werden, um bei der Formung anzukommen. Der Ausdruck befördert den Inhalt nicht mehr, er bildet ihn! Deleuze macht dies daran fest, dass es nicht mehr um eine formale, sondern reale Unterscheidung geht, als ob die Unterscheidung, die man trifft, in dem Moment die Welt genau so formiert, oder direkt auf die Welt zugreift, um seine Unterscheidungen zu machen bzw. dies als Ableitungs- oder Fluchtlinie benutzt, nicht als Idealismus, sondern als Undarstellbares.

Zwischenräume, die Abgründe der Schnitte ohne Anschluss thematisiert, die nur durch Gedankensprünge bzw. durch das Schreiben in Aphorismen überbrückbar scheinen (Günzel 2000, 336).

Quer zu allen Codes der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geht es [Nietzsche] darum, etwas passieren zu lassen, das sich nicht codieren läßt und sich nicht codieren lassen wird. Es passieren lassen auf einem neuen Körper, einen Körper erfinden, auf dem das passieren und fließen kann, einen Körper, der vielleicht der unsere ist oder derjenige der Erde oder der Schrift...(NL, 107).

Das Recht auf Sinnwidrigkeit musste von Nietzsche auf bestimmte Weise eingeführt werden, es ist der Subtext, nach dem Deleuze ihn ausstellt (NL, 105). Mit Foucault sind Nietzsche, Freud und Marx die Marker eines neuen diskursiven Umverständnisses oder eines Bruchs (Foucault 2003, 59f.). Mit Deleuze nimmt Nietzsche eine Sonderstellung ein, insofern Marx und Freud *Recodierungen* an Familie und Staat betreiben, während Nietzsche *absolute Decodierungen* anstrebt (NL, 106f.). Für Deleuze ist Nietzsche ein *Nomaden-Denker*, was ihn vom philosophischen Diskurs als Verbindung mit dem Gesetz, der Institution und dem Vertrag wegführt (NL, 120). Die Geophilosophie bedeutet ein Wegfallen von Systemen, ein Leben in der Fremde. In der Folge der *Kartographie* führt Nietzsche künstliche, mentale Erdbeben ein, um die *Denkmaschinerie* durcheinander zu bringen. „Die Veränderungen seien dabei irreversibel und teilten die 'Besitzverhältnisse der Vernunft' neu auf.“ (Günzel 2000, 355). Die *Kartographie* steht dafür, dass die Werte, die eingeführt werden, ein Hinterfragen der bestehenden Werte ermöglichen, eine *Umwertung der Werte*.

2.6.1. Die Philosophie-Geschichte als Theater⁵⁷

Die Heterogenese zwischen Wiederholung und Differenz produziert, es gibt keine erste Idee oder ein Urbild oder eine nackte Wiederholung, die durch die Verkleidungen verdeckt wird, daher geht es darum, die Differenz zwischen den Verkleidungen aufzuspüren oder selbst spürbar zu machen, daher die Philosophie als Theater, als Ausdruck der Differenz (DW, 24). Wenn eine Theorie nicht bedeutet, muss sie, wie Deleuze sagt, *selbst das Instrument finden, sich vervielfältigen*. Sie gibt also keine inhaltlichen Anweisungen, sondern bildet

⁵⁷ In *Theatrum Philosophicum* beschäftigt sich Foucault im Zuge der Darstellung von *Differenz und Wiederholung* im letzten Drittel mit dem Würfelwurf, auf dem die Theorie des Denkens aufbaut (Foucault 1977, 52ff.). Foucault bestimmt in seinem programmatischen Text *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, die Genealogie als jene Art der Geschichtsschreibung, die „nur ein einziges Reich [kennt], in dem es weder Vorsehung noch Endursachen gibt, sondern nur 'jene eisernen Hände der Notwendigkeit, welche den Würfelbecher des Zufalls schütteln.'“ (Foucault 2002, 181). Dies deutet darauf hin, dass Foucault seine Machtkonzeption von einem deleuzianischen Nietzsche ableitet.

Verknüpfungen aus, sie wird-anders, indem sie wie eine Maschine nur danach beurteilt, welche Verzweigungen angebracht werden können, indem sie eine Maschine zum Laufen bringt. (TP, 211ff.).

Nietzsche ist ein Denker, der die Ideen dramatisiert, „das heißt, der sie als aufeinanderfolgende Ereignisse auf verschiedenen Spannungsebenen inszeniert.“ (NL, 40). Der Theaterbegriff bezieht sich nach Uhlig auf den Bereich des Übergangs oder besonderen Schnitts von der *Virtualität* zur *Aktualisierung* (im ZB) oder der *Dramatisierung* (in DW) (Uhlig 2008, 15ff.). Die Argumentation geht so weiter, dass Deleuze mit Nietzsche diese theatralen zu poetologischen und philosophischen Konstrukten verarbeiten kann (Uhlig 2008, 120). Die Szene oder auch die filmische Auseinandersetzung wird der Expressivität und dem seriellen Potential gerecht. Die Beschreibung, die ihren Gegensatz ersetzt, die innere Leere der Maske bekommt eine Ausgestaltung. Die Dramatisierung einer Idee ist insofern kinematographisch, als sie ein *Schreiten der Überschreitung* darstellt (Blanchot, 80). Der Bezug auf die Theatralität, der Weise, wie die jeweilige Denkfigur aussieht, wird im Ausgang der Fabel auf die Angaben über die jeweilige (Tages-) Zeit, bzw. den Stand der Sonne bezogen. Die Szenenanweisungen „Hahnenschrei“ und „Teufelslärm“ sind dramatisierende Effekte. Die Klammersetzungen wären so als indirekte Angabe nur für die Spielenden, die Ausfüllenden der Rolle, erkennbar, als Versuch, diese Ebene präsent zu machen. Die *Dramatisierung einer Idee* ist eine Erfindung von Nietzsche, die sich im Zeit-Bild wiederfinden lässt. Das Besondere ist, dass die *Ewige Wiederkehr* keine Lehre ist und daher dramatisiert werden kann, zeit-bildlich ausgedrückt. Die Figuren der Philosophie reagieren nicht mehr auf Situationen, sondern sind *erschüttert* und es geht an einer anderen Stelle weiter, wo vorher kein Weg war. Jede Figur, die Deleuze malt, kann als Szene verstanden werden, der ein Bühnenbild gegeben wird, die Philosophiegeschichte wird zum Theater. Im Durchgang durch den Zauberer und andere Figuren von Nietzsche wird eine Gedankenfigur geschaffen. So nur lassen sich die Werte umwerten, wenn diese vorigen Stufen durchschritten wurden. So musste auch das BB auftreten, um dann dem ZB Platz zu machen. Diese Art der Transzendentalität ist eine kinematographische.

Das Theaterhafte⁵⁸ der Philosophiegeschichte, in der Deleuze Figuren auftreten lässt und sie mit einer Differenz versieht, ist an seine Nietzsche-Lektüre gekoppelt (Uhlig 2008, 31).

⁵⁸ Die Philosophiegeschichte als Theater zu verstehen kann auch gewendet werden und das Philosophieren selbst ins Theater geholt werden, die Bühne im Wechselverhältnis mit der Philosophie. Beispielsweise das *philosophy on Stage #4 Artist Philosophers - Nietzsche et cetera* Festival im Tanzquartier Wien von Arno Böhler und Susanne Valerie Granzer: <https://www.researchcatalogue.net/view/365941/365942>

Sein Begriff von Zeit als gerader Linie der Ereignisse differentieller Elemente lässt die Relation zu aktuellen Ereignissen in Modi wie *Rhythmus, Intervall und Dauer* aufkommen.

Theater meint nicht das Zusammenfassen in einem Stück oder die Inszenierung einer konsistenten Geschichte, sondern das Zerstören der Masken (Schneider 1996, 108). Unterhalb der Repräsentation wirken Kräfte, das ist es, was Deleuze mit Nietzsche denkt und diese *Virtualitätsschichten* findet er in anderen Philosophien eingeschlossen, bei Nietzsche sind es Masken. Diese durchziehen das Deleuzesche Werk, wie ein System des Simulacrums. Mit diesem reproduziert der Diskurs von Deleuze die abendländische Philosophie als szenische Inszenierung eines gleichsam philosophischen Theaters: "Die Philosophie nicht als Denkform, sondern als Theater: auf vielfältigen, flüchtigen, augenblicklichen Bühnen." (Foucault 1977, 57). Wenn das Theater als Ausdrucksform fungiert, reißt es den Inhalt der Wiederholung mit sich. Wenn man die Regieanweisungen für das Theater der Wiederholung anschaut, sieht man, dass die Bewegungen des Glaubens bei Kierkegaard nur ästhetischen Sprüngen, die noch geistig sind, aber nicht dem Hinabstürzen auf den Boden der Bewegung von Nietzsche gleich kommen. Die Kluft selbst zwischen den Wiederholungen wird wirklich durch einen Spalt gekennzeichnet, sie ist ein wirkliches Delirium oder ein *falscher Anschluss* aus dem Kinematographischen (DW, 27ff.). Die Ausdrucksform des Theaters, das darauf achtet, wie die Idee dramatisiert werden muss, zeigt, an welcher Stelle die Differenz und der Abgrund zum *dezentrierenden Prinzip* gemacht werden und wo wieder identitätslogische, bewegungs-bildliche Prinzipien an die Stelle gesetzt werden. Es zeigt, ob der zureichende Grund wirklich zugrunde geht und nur mehr eine ursprüngliche Produktivität zeigt oder sich wieder auf eine Reproduktion stützt. Die Konsequenz dieser Ausdrucksveränderung betrifft die Sprache. Wenn die Wiederholung innerhalb der Repräsentation nur als Paradox auftauchen kann und zu Blockierungen führt, muss die Sprache selbst mit dem Paradoxen interagieren. In Bezug auf Nietzsche sagt Deleuze, man müsse sich am Kranken beteiligen, an seinem Zustand teilhaben, so wie Kafka eine *minoritäre Sprache* benutzen (NL, 110). Der Aphorismus bildet einen Bezug zum Intensiven, er reißt uns fort, wobei die notwendige und gleichzeitig abwesende Konsistenz dieser *absoluten Decodierung* mit Eigennamen verbunden ist: Zarathustra schreibt seine Sätze direkt auf die Erde ein, er lässt sich nicht repräsentieren, da alles was er tut einmalig scheint, weil es mit ihm verknüpft ist (NL, 115f.). Der Aphorismus verbindet verschiedene Denkart und Perspektiven, er will den Widersprüchen gerecht werden. Der Schreibstil braucht Gebärden, Töne, Blicke, "wie eine Kamera, die ständig oszilliert, eindringliche Ausdrücke sucht." (NL, 123). Deleuze selbst verbindet im *Nietzsche-Lesebuch* die Art der Botschaft Nietzsches mit dem Sichtbaren im Sinne einer

optischen Situation, wenn diese den Zustand des tragischen Affirmierens ausdrücken kann (NL, 126f.). Die Aussageschichten behandeln dezidiert eine sichtbare Ebene, das “tragische Ja ist eine gefährliche kriegerische, heroische Art zu leben mit offenem Horizont.” (Georg-Lauer 2009, 127).

2.6.2. Die Ewige Wiederkehr als ZB⁵⁹

Nietzsche selbst wird durch seine Sprache schon kinematographisch interpretiert⁶⁰, also so, dass seine Ausdrucksweise nicht nur auf einer Ebene funktioniert: Um der werdenden Welt seine Denkmuster nicht aufzudrängen oder verstanden zu werden, braucht er “ein Medium, das den Zeichencode der Sprache um eine Dimension erweitert: um die einer Sprache bewegter Bilder.” (Georg-Lauer 2009, 122). So wird eine direkte Verbindung gezogen zu einer Kamera, die ständig oszilliert und eindringliche Ausdrücke sucht (Georg-Lauer 2009, 123). Und die nietzscheanischen Gedanken selbst sind (auf der Inhaltsebene) *optische Situationen*, so beispielsweise das tragische Ja als kriegerische Art zu leben mit Horizont zum Außen, als einem Diskurs, der nicht eingenommen werden kann ohne eine Veränderung in der Haltung (Georg-Lauer 2009, 126). Georg-Lauer nennt Nietzsches Denkstil kinematographisch, mit einer Aphoristik verbunden, die frei flottierende Ausdrücke benutzt, worin der Aphorismus Denkart und Perspektiven vereinigen kann (Georg-Lauer 2009, 122). Seine Botschaft sei nur verständlich, wenn sie auch im Sichtbaren präsent sei (Georg-Lauer 2009, 123).

Es gibt einen Einstellungswechsel, ganz filmisch verstanden, die Reproduktivität ist einer Produktion von Neuem vorgelagert. Von einer *projektiv-produktiven* zu einer *retroaktiv-rezeptiven Einstellung* oder einem Medial-Werden. Man befindet sich auf der Ebene des Mediums, die Begriffe selbst werden medial. Welche Gedanken kann man als Regieanweisungen lesen, wenn der/die Denkende die innere Leere der Maske ausfüllt durch das absolut Verschiedene, weil die Maske nicht bedeutet werden kann, nur mitgemacht und vervielfältigt und der Zuschauer seine eigene Interpretation bemerkt? (DW, 24f.). Regieanweisungen verweisen auf die Komplexität der Voraussetzungsstruktur bzw. auf die

⁵⁹ “This study seeks then to suggest techniques and means through which Marker and Resnais’ films inventively repeat problems and questions so that their works continually transform themselves. These movements towards the new profoundly correspond with Deleuze’s designation through Nietzsche of an eternal return of difference via the third synthesis of time: ‘Repetition in the eternal return’, writes Deleuze, ‘excludes both the becoming-equal or the becoming-similar’ “ (Boljkovac 2013, 7).

⁶⁰ Eine filmische Lesart von Deleuze wird Nietzsche insofern gerecht, als dass er seinen Lesarten, die ihn systematisieren, gegenüber nicht konsistent ist, daher der perfekte Partner für Deleuze (Winchester 1994, 10ff.).

Demontage der Blockierungen durch eine Bewegung, die dann in eine Begriffs-Erfindung mündet. Die Bezugnahme der optischen Situation durch das Theatrale der deleuzianischen Nietzsche-Lektüre soll anhand der Ewigen Wiederkunft weitergeführt werden. Die Ewige Wiederkehr des Gleichen als ZB. Das ZB ist keine Erinnerung, es ist ein *geistiger Automat*. Erst wenn die Bewegung automatisch wird, erzeugt das kinematographische Bild selbst die Bewegung als Schock (ZB, 205). Der Erkenntnisschock durch die Ewige Wiederkehr ist nicht nur ein Bejahen, sondern die Bejahung selber in die Perspektive des Nocheinmal zu rücken. Das Kino entdeckt nicht-kommunizierbare Weisen zu denken, indem es vom Affekt befreite Fundierungen in Identität und Repräsentation hinter sich lässt (Boljkovac 2013, 16).

Da er in seiner Aktualisierung von Vorgängigem dieses erneut entfiguriert und an ihm Züge offenbart, die diesem selbst unbekannt waren – so auch wenn er Nietzsches Wiederkehr des Gleichen auf darin eingeschlossene Momente des Differenten und letztlich als Wiederkehr der Wiederkehr, das heißt als Werdensprozess, enthüllt – legt er im Bekannten Unbekanntes frei, realisiert in der Wiederholung des anderen darin eingeschlossene Heterotopien, lässt die bekannte Sedimentierung erneut virtuell werden. So geben seine Lektüren von Platon, Kant, Nietzsche je andere neue Problemstellungen zu erkennen, die mit diesen Namen bis dahin nicht verbunden worden sind. Die jeweilige Aktualisierung führt auf diese Weise zu erneuter Virtualisierung der scheinbar geläufigen Denkprozesse, zu deren Verwandlung in offene Werdensprozesse, zu deren Filmwerdung in einer prinzipiell unabschließbaren Verkehrung der beiden Bildseiten ineinander. (Ott 2007, 113).

Das Gleiche geht nicht aus dem Gleichen hervor. „Das Gleiche kehrt nicht zurück, es ist allein die Rückkehr, die das Gleiche dessen ist, was wird.“ (NL, 38). In der Ewigen Wiederkehr kehrt nur die Bejahung selbst wieder. Im Lesebuch zeigt Deleuze, wie die Ewige Wiederkehr ein solches Konstrukt, ein solcher Gedanke ist, der einer Dramatisierung bedarf und über einen Angst-machenden-Gedanken zur überstiegenen Angst und dem selektiven Prinzip, ein anderes Bild des Denkens einführt (NL, 92ff.).

Meine Lehre sagt: so leben, daß du wünschen mußt, wieder zu leben, ist die Aufgabe - du wirst es jedenfalls! Wem das Streben das höchste Gefühl gibt, der strebe; wem Ruhe das höchste Gefühl gibt, der ruhe; wem Einordnung Folgen Gehorsam das höchste Gefühl gibt, der gehorche. Nur möge er bewußt darüber werden, was ihm das höchste Gefühl gibt und kein Mittel scheuen! Es gilt die Ewigkeit! (NL, 94).

Im *Nietzsche-Lesebuch* und in dem frühen Buch zu Nietzsche wird die Ewige Wiederkehr als ethischer Gedanke eine Selektion. Die reaktiven Kräfte werden durch diese Wahl gebrochen. „Nur die Ewige Wiederkehr gestaltet den Nihilismus zu einem vollständigen, da sie die Verneinung der reaktiven Kräfte selbst verwandelt.“ (NP, 77). Sie ist in DW mit den Synthesen der Zeit und dem Würfelwurf verbunden. Sie ist die Synthesis ohne Prinzip.

Deleuze benutzt die Ewige Wiederkehr und modifiziert sie in drei Weisen, um sie als Prinzip zu dekonstruieren und ihre schöpferische Kraft zu entfalten. 1. Sie ist insofern selektiv, als dass sie dem Werden gegenüber dessen Wiederkehr bejaht, also nicht dasselbe

wiederkehren lässt, sondern die Differenzen (DW, 21ff.). 2. Die leere Form der Zeit ist mit der Ewigen Wiederkehr verknüpft, die das Zugrundegehen ausdrückt und den Zirkel umbiegt (NP, 67ff.). 3. Diese differentiellen Voraussetzungen wirken sich auf das gesamte Gefüge aus, die Zeit gehört dazu. Nicht die Zeit ist infinit, wenn die Differenz wiederkehrt, kehrt die Negation nicht wieder, da es genau darum geht, das Wiederkehren zu affirmieren (ZB, 152ff.). Deleuze macht sie zu seinem Differenz-Begriff, sie ist es, die vom Diversen ausgesagt wird, sie wird dem Werdenden gerecht. Das Wiederkehren steht für das reine Werden. Hier setzt Deleuze' Zeitphilosophie ein, die er im ZB weiterentwickelt. Nämlich wie die Gegenwart vergehen kann, *wäre sie nicht zeitgleich zu sich schon vergangen und zukünftig* (siehe Kapitel Kant). "Nicht das Eine kehrt wieder, sondern das Wiederkehren selbst ist das Eine, das sich im Verschiedenen oder Vielen bejaht" (Krause, 2011, 55). Im ZB wird Nietzsche dezidiert erwähnt in den Anfängen bei Orson Welles. Mit den ZB-Filmen von Welles dringt man zu den *Vergangenheitsschichten*, die die Zeitlichkeit als Krise ausstellen (ZB, 150f.). Zeitlichkeit als Krise auszustellen wird dadurch erreicht, dass die Vergangenheitsschichten nicht mehr aktualisiert werden, sie führen nicht mehr zu einem *Erinnerungsbild*. Mit Nietzsche hält das Vergessen die vergangenen Bilder in ihrer Region. Zuvor war das Erinnerungsbild die Legitimation für eine Vergangenheitsschicht. Dh. die Vergangenheit hatte einen Bezug zum gegenwärtigen Bild. Welles' Nihilismus findet seinen Schlüssel bei Nietzsche: "Unterdrückt eure Erinnerungen oder unterdrückt euch selbst..." (ZB, 152). Die Vergangenheitsregionen werden ihr Geheimnis bewahren, sie können es nicht in die Gegenwart projizieren. Nichts lässt sich in diesen Filmen in Erinnerung rufen, alles ist halluzinatorisch (ZB, 152). "Die koexistierenden Schichten lagern ihre Segmente nun einfach nebeneinander. Das seriöseste Buch ist zugleich ein pornographisches." (ZB, 153).

Man könnte sagen, dass die Vergangenheitsregionen, nachdem sie auseinandergefallen sind und ihr Gleichgewicht verloren haben, Eingang ins Element einer höheren Gerechtigkeit gefunden haben,[...] einer allgemeinen Vergangenheit, in der die Existenzen einander den Preis ihrer Ungerechtigkeit entrichten (nach einer vorsokratischen Formel). (ZB, 153).

Die Erinnerungsbilder sind Produkte aus den Vergangenheitsschichten. In diesem nietzscheanischen Welles Fall sind sie entweder "nicht verwendbar, weil der Tod als dauerhafte Gegenwart die kontrahierteste Region einnimmt; oder sie sind nicht mehr evozierbar, weil sie zerfallen und sich in eine ungeschichtete Substanz auflösen." (ZB, 153). Die Vergangenheitsschichten und Erinnerungsbilder sind zwei so unterschiedliche Zustände der Zeit, dass sie diese als immerwährende Krise ausstellen.

Natürlich haben wir es nicht mit einem transzendenten Element zu tun, sondern mit einer immanenten Gerechtigkeit: der Erde und ihrer achronologischen Ordnung, denn von ihr

stammen wir unmittelbar ab, nicht von den Eltern: wir sind autochton. Auf ihr sterben wir und büßen für unsere Geburt. [...] Sämtliche koexistierenden Schichten kommunizieren miteinander und reihen sich aneinander in einer schlammigen, lebendigen Umwelt. Die Erde als Urzeit, Ursprungszeit der Autochtonen. (ZB, 154).

Die Macht des Falschen bedeutet, unentscheidbare Alternativen durchzuspielen. Es geht nicht um eine auszudeutende Wahrheit, diese ist suspendiert. Die alternativen Erzählstränge stehen gleichbedeutend nebeneinander in der Nietzsche^{Kinematographie}.

Aber Nietzsche sagt uns in seiner Schrift der Intensitäten: Tauscht nicht Intensität gegen Repräsentationen. Die Intensität überläßt sich weder Signifikaten, die Repräsentationen von Dingen wären, noch Signifikanten, die Repräsentationen von Wörtern wären. Was ist also ihre Konsistenz, wenn sie zugleich Agent und Objekt von Decodierung ist? Das ist äußerst mysteriös bei Nietzsche. Die Intensität hat mit Eigennamen zu tun, und diese sind weder Repräsentationen von Sachen (oder Personen), noch Repräsentation von Wörtern. (NL, 115f.).

2.6.3. Die Ewige Wiederkehr als Wiederkehr der Philosophie-Geschichte in virtueller Form, in kinematographischer Manier

Die Ewige Wiederkehr ist ein Aspekt der deleuzianischen Kinematographierung der Philosophiegeschichte, die in den Vergangenheitsschichten etwas sich aktualisieren lässt. Das Besondere an dem Konzept der Ewigen Wiederkehr ist seine Dramatisierung, seine unterschiedliche Inszenierung in verschiedenen Stellen. In DW als drei Wiederholungsformen und Synthesen der Zeit (DW, 126). Philosoph:innen wiederkehren lassen, das ist das Programm, das Foucault bei Deleuze verortet. Das Werden zieht alles in seinen Bann.

Das monströse und gesetzlose Werden, das große Verschlingen jeden Augenblicks, das Verschwinden des ganzen Lebens, die Zerstreuung aller Glieder - das alles ist an die Genauigkeit des Wiederaufbaus geknüpft. (Foucault 1977, 53).

Die Bejahung der ewigen Wiederkehr ist in DW verknüpft mit der Bejahung der Differenz, des Unverstandenen, sie ist die *dritte Synthese der Zeit*. Die dritte Synthese bringt die erste und zweite hervor, indem sie die Form des Wandels ist, dessen, was nie wiederkehrt (Schaub 2003, 238f.). Das Werden in zwei Richtungen sorgt dafür, dass die Zeit sich spaltet und *virtuell koexistiert als Vergangenheit und Zukunft*, sodass die Gegenwart überhaupt vergehen kann.

Die Zäsur, welche die Gegenwart als intensive und erstmals zeitlich erfahrbare erzeugt, scheint ein reiner Effekt zweier Fluchtlinien zu sein, von denen die eine in die Vergangenheit zurückweicht, die andere sich in die Zukunft flüchtet. (Schaub 2003, 229).

Nietzsche^{Kinematographie} verfolgt eine Dekonstruktion

der Bedeutungen, da sie genealogisch erklärt werden können, der Phantasmen, da nur wiederkehrt, was real geschaffen (bejaht) ist, und der Institutionen, da sie Mittel einer 'Sklavenmoral' sind, die (lebenskünstlerischen) Erzeugungen des 'Herren' zu verhindern (verneinen). (Günzel 1998, 38).

Durch das Nietzscheanische Verfahren wird das Programm von DW erkennbar. Wenn dort in den Wiederholungen eine Differenz entdeckt wird, die nicht in den Wiederholungen enthalten war, die nicht von einer besonderen Art zur nächsten als Differenz *entlockt* werden kann, sondern auf das *absolut Verschiedene* verweist. Dann wird die *Wiederholung für sich selbst die Differenz an sich selbst* (DW, 128).

[INCIPIT ZARATHUSTRA] Zusammenfassung

Am Ende der Fabel fängt Zarathustra an. Die Fabel führt uns durch die deleuzianisch-nietzscheanischen Thematiken der Wahrheit und ihrer Abschaffung über den Willen zur Macht oder dem Bild des Denkens zur Umkehrung des Platonismus, die sich in der Macht des Falschen ausdrückt.

Die übergeordnete Struktur der Fabel, die auch eine Dokumentation der Umkehrung des Platonismus und seiner Stufen sein könnte, führt im dritten Teil zu einem umgekehrten Bild des Denkens. Im Zuge einer Kritik an Kant wird die Kraft und mit ihr der Wille hinter einem Gedanken hervorgekehrt, um dadurch seine Befestigungs-Massnahmen als filmische Aufeinanderfolgen ausstellen zu können.

Der Wille zur Macht bekommt einen performativen Charakter, da er die an einen Willen Glaubenden an ihren eigenen Überzeugungen, dass der Wille zur Macht ein Erklärungsprinzip ist, zugrunde gehen lässt. Er hat vielmehr die paradoxe Gestalt eines Labyrinths. Im Bereich der Sprache kann die Gedankenfigur ihre Erschaffungsfunktion aufzeigen durch den Gebrauch von Metaphern, die gleichzeitig zerstören und befestigen. Die Gleichmachung des Sinnlichen im Begriff soll hier durch das Dionysische eine singuläre Gestalt finden. Das Thema des Stils im zweiten Kapitel betrifft dezidiert die Erschaffung von Neuem. Wenn die Oberfläche der Sprache von ihrer Tiefe befreit wird durch die Interpretation von Derrida, verbindet sich die Ausdrucksform unmittelbar mit dem, was sie ausdrückt, sie ist nicht mehr abhängig von einer Wahrheit oder einem anderen Prinzip. Den Ausdruck hervorzuheben bedeutet auch, dass es kein einheitliches Bild vom Denken geben kann, weil es in ständiger Veränderung begriffen ist.

Das *Incipit Zarathustra* verweist auf die Immanenzebene der Philosophie und ihre Begriffsperson. Nietzsches Anfangen ist ein Sich-Bewegen auf der Immanenzebene, mit

Zarathustra als Figur, die sich nicht auf transzendente Bedingungen beruft und in höher-stufigen Voraussetzungen anhebt, sondern eine Aufzeichnung der Kräfteverhältnisse auf der Erde anstrebt.

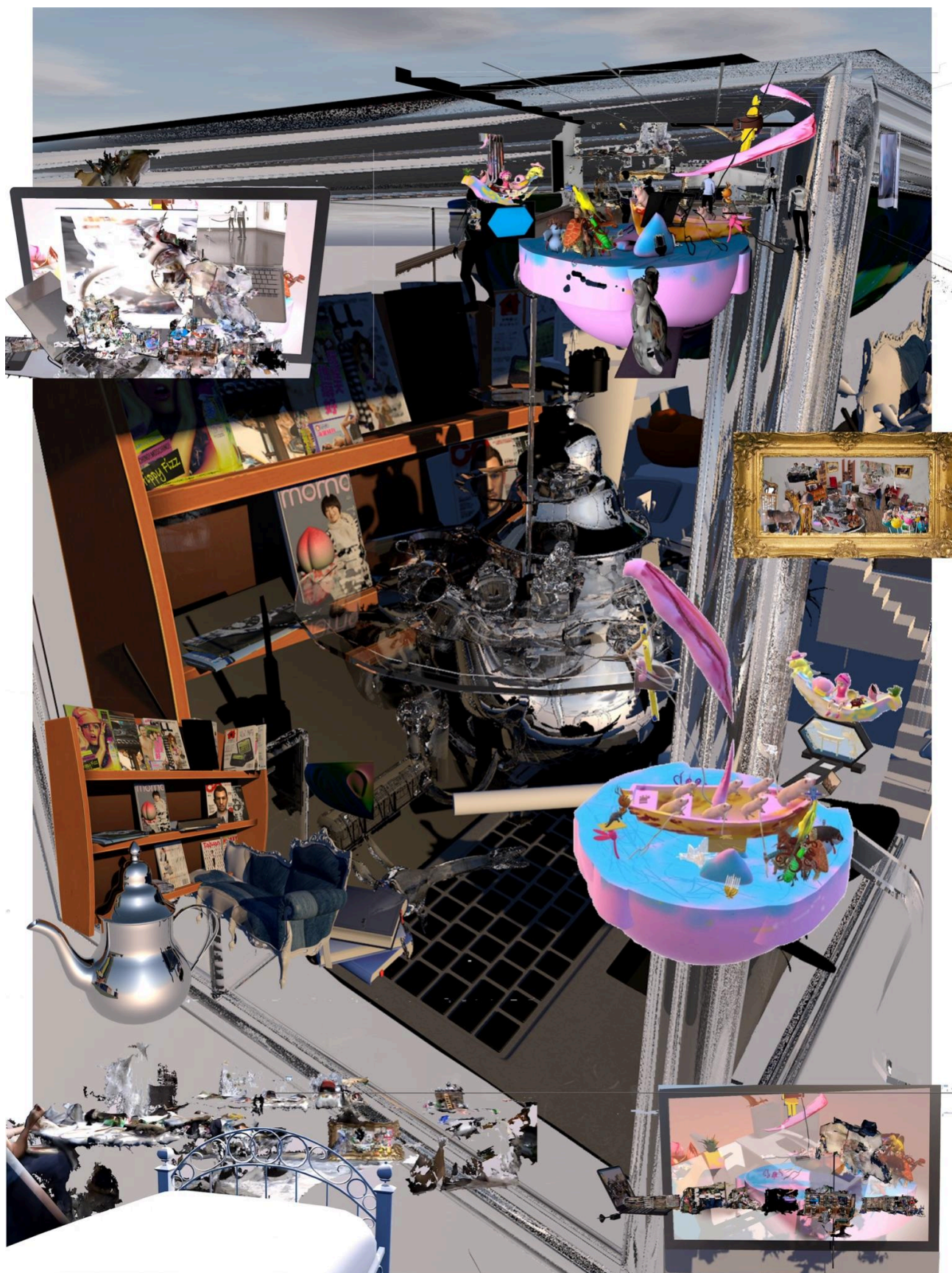
Nietzsche ist für Deleuze der kinematographische Philosoph par excellence, wenn er fragt: „[W]as entdeckt ein junger Mensch heutzutage in Nietzsche, das meine Generation nicht entdeckt und das mit Sicherheit nicht das ist, was frühere Generationen gefunden haben?“ (NL, 106). Auf die Zukunft bezogen und auf das *Unzeitgemäße* wird Zarathustra ins Feld geführt, so soll er dieses auch abschließend einrahmen, da die Linie des Rahmens woanders angefangen hat und sich nicht auf den Rahmen beschränken lässt.

Denn hier ist die von unserer Welt verkündete Wüste, und auch die neue Erde, und die dröhnende Maschine, um die die Schizos kreisen, Planeten für eine neue Sonne. Diese Menschen des Wunsches sind wie Zarathustra. Ungeahnte Leiden, Schwindel und Krankheiten kennen sie. Sie haben ihre Gespenster. Sie müssen jede Geste neu erfinden. Aber ein solcher Mensch erschafft sich als freier, unverantwortlicher, als einsamer und fröhlicher Mensch, der endlich fähig ist, ohne Erlaubnis in seinem Namen etwas Einfaches zu sagen und zu tun, Wunsch, dem nichts fehlt, Strom, der die Sperren und Codes durchbricht, Name, der kein Ich mehr bezeichnet. (AÖ, 169).

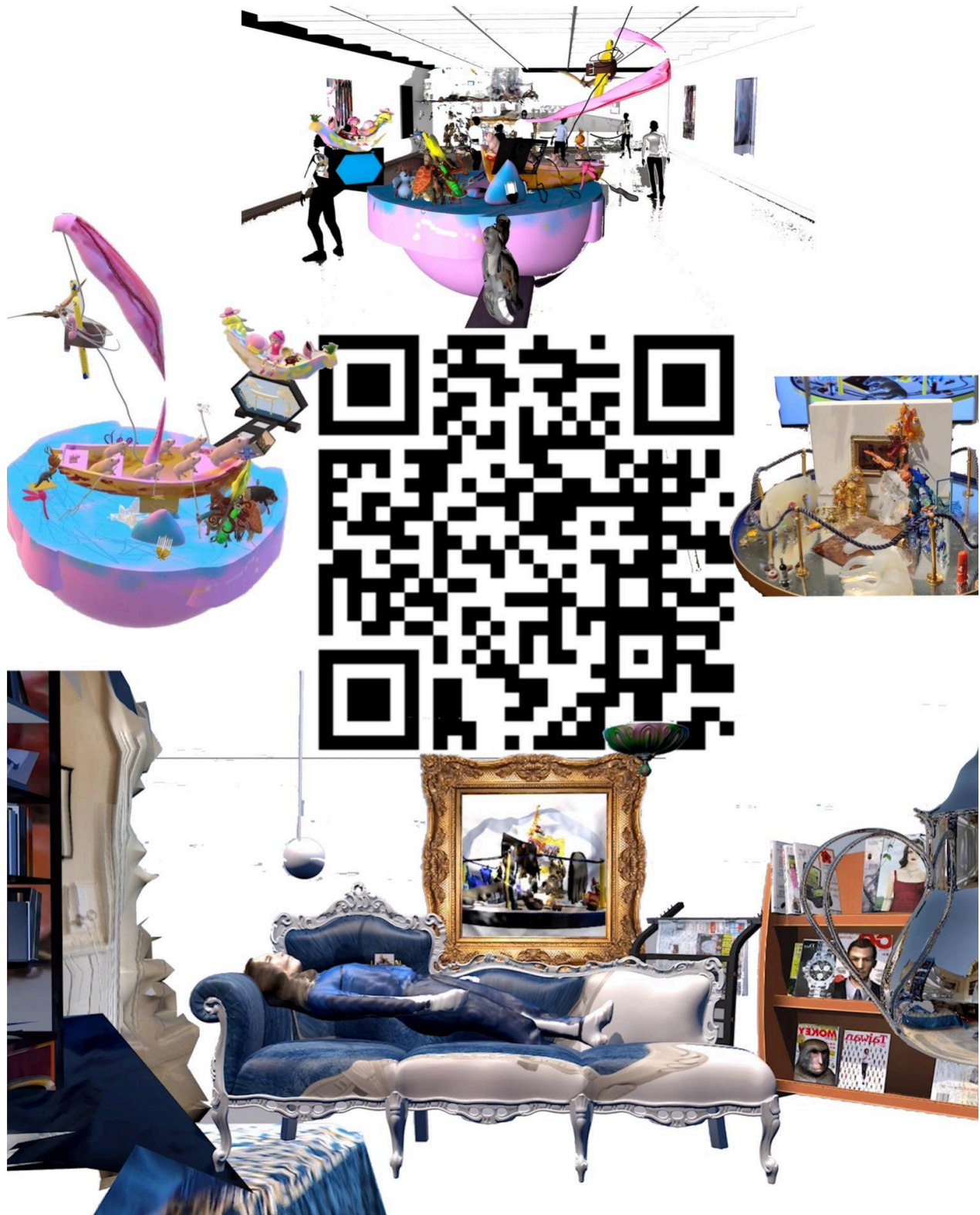
Nietzsche steht für die *Macht des Falschen*, die keine lineare Entwicklung von Wahrheit zulässt, wo es im Hinblick auf die Erzählhandlung gleichgültig geworden ist, ob das Erzählte wahr oder falsch, in der Gegenwart oder der Vergangenheit spielt. Nietzsche hat auch schon die Kinematographie benutzt, um sich auf andere Philosophien zu beziehen, daher ist Nietzsche in der signifizierenden Passage ein Vorläufer, einer der die Schnitte mit seinen Aphorismen vorhergesehen hat. Einer, der die Differenz als Produktive vorhergesehen hat, der im Modus der Zukunft und der ewigen Wiederkehr die Figuren mit roten Augen zurückkehren lässt, weil sie zu Großem ausgesetzt waren. Die deleuzianische Nietzsche-Lektüre wird in diesem Versuch einer Film-Philosophie in Form eines Video-Essays fortgesetzt, wie sie auch im QR-Code (115) einzusehen ist.

<https://www.youtube.com/watch?v=LO0BTk0eOcU&t=578s>

<https://doi.org/10.37186/swrks/14.2/7>



© Evi Jäggle, *Nietzsche durch Deleuze kinematographiert 2*



© Evi Jäggle, *Nietzsche durch Deleuze kinematographiert 3*

3. Die Kinematographie der Philosophie in Hegel durch Deleuze⁶¹

Die hegelsche *Logik* soll anhand von Begriffen des Bewegungs-Bilds und Zeit-Bilds auf ihre kinematographische Potentialität bezogen werden. Der gegenwärtige Stand wird jeweils als *Vermittlung* begriffen, die sich unterschiedlich gestaltet, je nach den Termen, die sie vermittelt, bis sie in dem *Mittel* ihre *Objektivität*, ihr *Anundfürsichsein* erreicht und Mitteilung, Medium wird, um dann diese Medialität wieder *aufzuheben*. Die Nähe zu dem *Werdens-Konzept* von Deleuze, kein Werden zu etwas, sondern ein Anders-Werden wird mit den Film-Konzepten verbunden: Hegel^{Kinematographie}.⁶² Žižek vergleicht die Nähe zwischen Hegel und Deleuze mit dem Auftauchen von Schloss und Gericht bei Kafka, die ausdrücken, wie Deleuze mit Hegel umgeht: man kann ihn sich nicht aneignen, ist aber immer in seinem Netz verhängen (Žižek 2005, 81f.), das Ding Schloss ist der Ausdruck der hegelianisch-deleuzianischen Erfahrung des immanenten Denkprozesses, der durch den *genetischen Prozess der Differenzierung* und die *Selbstbewegung des Geistes* hindurch projiziert wird. Die Unterwanderung des Gesetzes ist das Andere in Kafka, das die symbolische Ordnung unterläuft (Ott 1998, 31). Hegel *kinematographisch* zu lesen hat mehrere Implikationen und Komponenten. Dass die Unmittelbarkeit nicht ohne Vermittlung (Hegel) denkbar ist und die Zeit als fälschende Bewegung (Deleuze) genau aus diesem Umstand kommt, dass eine Bestimmung nicht ohne ihr Außen operieren kann, führt dazu, dass die hegelschen Begriffe sich ganz deleuzianisch zu Singularitäten verkoppeln und sich während ihres Aufscheinens verändert haben wird, da sie Beziehungen in der Zeit ausdrücken. Es wird versucht von Hegel und Deleuze unabhängig auszugehen, als ob sie *gleichgültig gegeneinander* sind, um dann zu sehen, wie der eine die vermittelte Seite für den anderen sein kann. Man sieht die Nähe von Deleuze-Hegel, wenn man sie direkt ineinander laufen lässt. Die Bewegung in sich selbst sich bewegen lässt, indem man die Begriffe auf der *Immanenzebene* im Sinne des Films und der Kinematographie anordnet. In der

⁶¹ Die Kritik an Hegel von Deleuze betrifft eher sein Bild im Sinne einer Gesamt-Montage, seine Übersicht, seinen Gestus. Es betrifft eher sein Gebäude, seine Kritik an einer Repräsentations-logik sagt hier nichts über die Zoom-Bewegung, über die Art, sich in der Bewegung zu befinden. Die Kritik ist offensichtlich in DW zu finden. Zum Thema der deleuzianischen Kritik an Hegel und der Frage der Bezugnahme und der Abstoßung siehe Houle; Vernon (Hrg.) 2013. Textstellen, die beide Seiten dieser Debatte stützen, lassen sich leicht finden. Ob als Abstoßungspunkt oder Dekonstruktion innerhalb Hegels, siehe Schneider (Hrg.) 2007 oder als Ineinanderlesung siehe Žižek 2005.

⁶² Eine Hegel-Kinematographie hat auch Kierkegaard betrieben, wenn er sich explizit gegen das hegelsche System wendet. Aber wie Žižek ausführt, ist er Hegel treu geblieben, indem er ihn verriet (Žižek 2005, 27) und sein Vorwurf eines geschlossenen Systems, das von Ansich zu Fürsich wechselt ist gerade, wie Hegel denkt die Synthese im Bewusst-Werden verankern zu können.

hegelschen Methode, die Substanz Subjekt werden zu lassen, die immer wieder neue Kadrierung (In-Rahmen-Setzen des Bildes) als Setzung und seine Auflösung als Subjekt zu begreifen. Die Kadrierung in der Philosophie hat viele Ausformungen erfahren, sie kann als Setzung jeweils das In-Beziehung-Setzen von Konzepten meinen, hier wäre eher ein engerer *Rahmen* zu vermuten, der das Unsichtbare und das Sichtbare aufeinander bezogen sein lässt.⁶³ In Hegels *Logik* ist implizit angelegt, dass die Form oder der *Ausdruck* der Darstellung in einem bestimmten Verhältnis zum Inhalt steht, dass Ausdruck und Inhalt in genuiner und unhintergebarer Wechselwirkung stehen, nicht unabhängig voneinander betrachtet werden können (wie die Repräsentation nach Deleuze es postuliert), was den Gang dieser Überlegung programmatisch bestimmen wird.

Sodass für seine *spekulativen Sätze* gesagt werden kann, sie haben eine kinematographische *Ausdrucksmaterie*. Wobei kinematographisch dann im hegelschen Sinne den Übergang zur Idee meint (kinemato-lo-graphisch), insofern sich gleichzeitig der Übergang zum ZB darin performiert. Die Materie oder der Inhalt ist die negative Grundlage, die selbst das *In-sich-sich-Differenzierende* ist und dergestalt von der Form gesetzt wird. Man kann hier keine Stadien angeben, bzw. diese werden mit Begriffen gekennzeichnet, verschwinden aber im Verlauf, *dekonstruieren* sich. Die Form geht gewissermaßen zugrunde, das Begründete ist das Inhaltliche, bis ein anderer Grund die inhaltliche Seite *weitertreibt*. Ein rein formales Begründen ist nicht möglich, da es immer an einem Inhalt vollzogen wird, sodass die inhaltliche Seite eine Bedingung wird, die aber vom „Grundverhältnis“ als Form wieder vorausgesetzt wird, da jeder Inhalt auch einen Grund hat, also in Bewegung ist. Form und Inhalt sind bei Hegel Momente einer dialektischen Selbstbewegung des Begriffs. In der Beziehung von *Zweck* und *Mittel* ist die Vermittlung absolut manifestiert, das Verhältnis ist das Nichts, das gleichzeitig Setzendes und Aufhebendes ist und sich in den Inhalt vermittelt. Andererseits geht die Vermittlung selbst zugrunde, weil das auflösende Moment im Vermittlungsprozess ist. Die Bewegungen von Hegel kreisen um die *reine Negation*, die als Reflexionsverhältnis ein Sicherkennen-im-Anderen aufzeigt. Das Problem für Deleuze besteht vor allem darin, dass der Begriff nicht die Rotationsbewegung des Denkens und der Immanenz nicht vollständig kontrollieren kann. Daher ist Hegels Platz in Deleuze' Werk, in

⁶³ Zum Thema des Rahmens, der wirklich als bildlicher Rahmen gemeint ist, wäre eine Linie zu ziehen von Heidegger (*Der Ursprung des Kunstwerks*) zu Merleau-Ponty (*Das Sichtbare und das Unsichtbare*) zu Derrida (*Die Wahrheit in der Malerei*). Heidegger spricht über den „Riss“ (griechisch: *Chōra*) im Kunstwerk, der die Grenze zwischen dem, was sichtbar ist, und dem, was verborgen bleibt, markiert. Bei Merleau-Ponty *rahmt* der Blick als Chiasmus, der Wechselseitigkeit von Subjekt und Objekt, die Welt der Wahrnehmenden und lässt das Unsichtbare in eine Nähe zum Sichtbaren rücken. Derrida benutzt den Begriff des „Parergon“ – das, was den Rahmen eines Kunstwerks bildet, aber selbst weder ganz innen noch ganz außen ist (Vgl. Heidegger 1950; Merleau-Ponty 2003; Derrida 1992).

dem er direkt auf ihn hinweist, auch in der *Differenz an sich* und den *Blockierungen der Begriffe*. Das Selbstsein der Reflexionsbestimmtheit bedeutet, die *Beziehung auf ihr Anderssein an ihr selbst zu haben*, sodass sie das Anderssein immanent aufhebt. Die Form oder der Ausdruck zeigt sich nicht an einem Wesen als äußerlicher, der *Vollzug* der Form ist vielmehr selbst das Wesen. Dies im Hintergrund „gesetzt“ soll eine Annäherung zwischen Hegel und Deleuze erreicht werden, indem die Kritik von Deleuze an Hegel auf ihn selbst zurückgebogen wird, um zu sehen, ob Deleuze nicht ein Krypto-Hegelianer sei.

Diese Lesart von Hegel stellt sich gegen die kritische Perspektive von Deleuze selbst (DW, 24-98), so sieht Andrew Cole Hegel als den „unsichtbaren Hintergrund“, gegen den sich Deleuze’ Philosophie der Differenz entwickelt hat (Vgl. Cole 2014). Besonders in Deleuze’ Konzept der „Faltung“ erkennt Slavoj Žižek eine Nähe zur negativen Dialektik Hegels (Vgl. Žižek 2004). Und Catherine Malabou besetzt ihre eigenen Begriffe der *Plastizität* mit einer Deleuze-Hegel-Verbindung (Vgl. Malabou 2005).

Dabei werden vor allem Hegels *Wissenschaft der Logik II* (WL), die Kapitel um die *Idee* sowie Deleuze’ *Bewegungs-Bild* und *Zeit-Bild* benutzt. Hegel wird in seinen Gedankengängen gefolgt und an bestimmten Stellen Deleuze einzulassen, um die Stellen heraus zu lesen, an denen Hegel der *Differenz* Eingang gewährt, die nur als *Undarstellbarkeit* jenseits der Darstellung bzw. in diese einbezogen, verbleibt. Deleuze’ ausführlichste Auseinandersetzung mit Hegel findet sich in einem fünfzehnseitigen Abschnitt in *Differenz und Wiederholung*, Kapitel 1, Seiten 61–76. Bis zum Ende dieses Abschnitts ist sie seine positivste Annäherung an Hegel. Es wird nicht um die Kritik an Hegel gehen, sondern um die Art und Weise, wie Deleuze Hegels Dialektik in Richtung eines stärkeren Werdens zwingt. Deleuze untersucht drei Themen aus Hegels Logik: *Grenze und das Unendliche*; *Widerspruch und Grund*; sowie *Urteil und Proposition*. Diese Themen stammen aus den drei Büchern von Hegels *Wissenschaft der Logik*: *Sein*, *Wesen* und *Begriff*. Es soll dem gefolgt werden, dass Hegel dezidiert die *Ineinanderfaltung* von Bedingung und Bedingtem postuliert. Deleuze’ Denken verabschiedet die Repräsentation nicht, sondern benutzt sie, um in ihr selbst zugänglich-unzugänglich zu machen, dass sie auf wackeligen Pfeilern steht: diese Programmatik kann genauso in Hegel gefunden werden. Sodass der Übergang zum Ausdruck nahe liegt, der darin besteht, dass ein Nicht-Erscheinendes die Setzungen immer wieder aufeinander bezieht, die ihre *virtuelle* Seite ausmachen.⁶⁴

⁶⁴ Man könnte Hegel so lesen, dass im Anfang schon alle Reflexionsbeziehungen *virtuell* angelegt sind und

Hegel soll deleuzianisch gelesen werden: es wird zu sehen sein, wie Hegel die Zeit in sein Denken bringt und sie nicht unterordnet, welche Komponenten er benutzt, um die Differenz nicht still zu stellen. Deleuze ist hierin hegelianischer als Hegel, wenn er das Wirkliche als In-sich-Lebendiges begreift und serialisiert.⁶⁵

3.1. Hegel und die Kinematographie

Unmittelbares als Einzelbilder sind immer schon auf die Vermittlung der Montage bezogen, sodass der Film nicht Einzelbilder aneinanderreihet, sondern einen *Schnitt in der Zeit*, eine *Modulation*, ausdrückt. Vermittlung bedeutet etwas (hier ein Bild) wird bestimmt über etwas anderes, man braucht das andere, um das Erste zu bestimmen. Die Bewegung oder Kinematographie zeigt sich als das *In-sich-Reflektierte*, das nicht mehr dasselbe ist, was es zuerst als Unmittelbares war. Reflektieren kann hier im hegelschen Sinne als Bewegung des Begriffs mit seiner Umwelt, als auch als Spiegelung der Gegenstände verstanden werden und so die Film-Werdung streuen. Sodass der Fokus auf die Differenz oder den Übergang gelegt wird, sofern er verschwindet (Repräsentation) oder im Anders-Sein bleibt, was er ist und die Veränderung in sich als Differenz an sich versammelt. *Sodass die Bilder nicht mehr das Gesamte der Montage benötigen, um sich zu bestimmen und im Modus des Zeit-Bildes operieren, ein Negieren und Aufbewahren zugleich.* Bilder können hier so verstanden werden, dass sie im Gegensatz zur Sukzessivität der Sprache die Simultaneität oder die Vermitteltheit mit der Umgebung bzw. die Komplexität der Zeitlichkeit anzeigen können. Wenn die Bilder vorher als BB verstanden wurden und die Montage nötig hatten für ihre Sinn-Zuschreibung, so hat sich diese Situation nun gewandelt und die Bilder sind eine hegelianische Bandbreite eingegangen, wo im Anfangsbild seine eigene virtuelle Seite mit bedeutet wird. Ganz so wie bei Hegel im Anfang das Ende schon angelegt ist. Und ganz so wie wir mit der gesamten Sprachwelt vermittelt sind, wenn wir einzelne Sätze sagen und diese sich als gesamte immer

sich explizieren oder aktualisieren, sodass sein Programm das ewige Umprogrammieren oder die Faltung ausdrückt, nicht inhaltlich, sondern in seiner Form, daher die Nähe zu Deleuze und seiner Idee einer immanenten Eingefaltetheit der Bestimmungsstruktur. Wenn für Deleuze die Ebene der Verbindung von Gesetzsein und In-sich-Reflektiertsein die *Idee* ist als Einheit des Unbestimmten, bestimmbaren und der Bestimmung, ist beispielsweise die Kritik an Kant bei beiden sehr ähnlich (DW, 219). Bei Kant ist die Idee an sich unbestimmt, ihre Bestimmbarkeit kommt im Verhältnis zu den Objekten der Erfahrung und das Ideal der Bestimmung hat eine Verbindung zu den Verstandesbegriffen, sodass es immer den Gesichtspunkt der Bedingtheit gibt. So ist bei Kant auch das Ding-an-sich der Grund für die Erscheinungen, was Hegel kritisiert, da es zwar unbestimmt, aber nicht im Inneren einer Idee, sondern von außen eine Grenze zeichnet.

⁶⁵ Nimmt man Adornos Kritik an Hegel ernst, erscheint Deleuze als der bessere Hegelianer, hat er doch das 'Moment des Nichtaufgehenden' auch des unhaltbaren Ganzen nicht an das Ideal einer finalen Stimmigkeit verraten, das Nicht-Identische nicht (in seinem Begriff) aufgehoben, sondern in seiner Aktivität serialisiert (Schaub 2003, S. 15).

mit-spricht und ihre Setzung gleichzeitig eine Voraussetzung anzeigt, kann in Bildern zugänglich gemacht werden.

Die einzelnen Einstellungen *an sich* betrachtet würde von ihrer abstrakten Allgemeinheit absehen und von ihrer Natur *für sich* zu sein. Wobei anzumerken ist, dass ein Ansichsein von Bildern schwerer haltbar ist als bei Begriffen, was zur These gereicht, dass eine bildliche Inansichtnahme von Hegel seinem Verständnis der Prozessierung der Form zustrebt. Wenn die Vermittlung sich *bewegende Selbstgleichheit* oder die *reine Negativität* ist, so ist die Kraft sich zu bewegen in Filmen direkt an die Zeit gebunden, wodurch ein Halten des Gesetzten noch schwerer möglich scheint. Somit die Kinematographierung ihre Kraft gewinnt, da sie das *weitertreibende Element* unterschiedlich rahmen kann und so sein sich selbst in sich zurückgekehrtes *Außersichsein* anzeigt. *Das An-und-für-sich-Sein*. Den Hinweis zur Bildlichkeit findet sich bei Hegel beispielsweise am Übergang zur Idee in der *Logik*: wenn man die Wahrheit der Wirklichkeit “nicht als tote Ruhe, als ein bloßes Bild, matt ohne Trieb und Bewegung, als ein Genius oder Zahl oder einen abstrakten Gedanken vorstellen” kann (WL, 468). Die Idee oder die Zeit sind keine Einzelbilder aneinandergereiht, sondern der Schnitt in der Dauer und darüber hinaus von einer Zeitlichkeit bedingt, die sich herausstellt als eine, die selbst abläuft. Was dies bedeutet, wird an einem *eingezoomten Lesen* und einer gegenseitigen Bezugnahme noch deutlich werden.

Hegels Herangehensweise ist schon in sich *modulierend*, sie drückt das aus, was im Film als Denkbild bei Deleuze „passiert“.⁶⁶ Kurz gesagt entspricht dem, wie Deleuze mit Bergson den Film versteht, dem, was Hegel *spekulative Sätze* nennt, in denen sich die Prädikate in die Subjekte verschieben und darin aufgehoben sich durch das andere bestimmen und ein Milieu anreichern, das nicht von seiner ganzen Vermittlung getrennt werden kann. Der Übergang in die *Idee* und das *Leben* drückt auf dieser Grundlage das genetische, sich in sich verschiebende Element aus, das dafür verantwortlich ist, dass die Modulation unabschließbar ist und wie im Film eine *Bild-Bewegungs-Materie* bearbeitet. Deleuze erkennt an, dass Hegel die Begriffs-Erschaffung vorbereitet hat, indem die Gestalten Bestandteile des Begriffs geworden sind. Das Erschaffene am Begriff ist in diesen übergegangen, wenn die Stufenfolge des Geistes nicht die abstrakte Idee (im Sinne Kants) in den Begriff holt und manifestiert, sondern ihre Selbstbewegung als in den Begriff eingeschrieben denkt (WiPh, 17). Diese

⁶⁶ In der „Negativen Dialektik“ schreibt Adorno über Hegels Sprache, dass sie das Verhärtete auflöst, indem sie das Verhärtete benutzt und aus seiner eigenen Kraft heraus bewegt. Die Sprache soll so beweglich sein, dass sie die Fülle aufnimmt und funkeln lässt. „Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.“ (Adorno, 2003a, 21).

Thesen werden im Durchgang durch Hegel und Deleuze und ihrer gegenseitigen Inanspruchnahme *dunkel-deutlich* werden müssen.

3.1.1. Die Kinematographische Denkweise erweitert durch das Spekulative von Hegel

Die Kinematographische Denkweise ist eine Verschmelzung der Überlegungen aus dem BB und ZB von Deleuze und seiner Programmatik andere Denker:innen auf ihre unterbelichteten Schichten hin zu untersuchen und soll hier um eine hegelianische Dialektik erweitert werden, die dezidiert kinematographisch vorgeht. An einzelnen Filmen dehnt Deleuze seine Begrifflichkeiten aus und erscheint so in der Nähe von Hegels spekulativer Weiterverweisung, in der die Begriffe sich ständig mit der Wirklichkeit auseinandersetzen, um im Endeffekt hyperrealistisch diese immer wieder sich mit sich selbst und ihrem Durch-sich-Sein zu verkoppeln und den Spalt als Schnitt offen zu lassen. Einerseits wird Hegel benutzt, um die Logik des Kreislaufs, die Deleuze immer wieder benutzt, einsichtig zu machen: das *virtuelle Bild*, den *Kristall*, den *Sinn*. Es wird jeweils wieder eine Unmittelbarkeit gefunden, zB. das *Traumbild*, von dem dann gesehen wird, dass es noch nicht das virtuelle, konstitutive Bild ist. Und andererseits eine Inversion auf Hegel von Deleuze aus: was bedeutet es, dass die Idee oder das Leben der *Prozess selbst des Produzierens* sind und keine äußerliche Bestimmung mehr benötigen? Darin findet sich die kinematographische Verfahrensweise: indem nach den Anknüpfungen gefragt wird und der Verlauf der Gedanken gleichzeitig auf seine Art der Verknüpfung befragt wird, während gleichzeitig Verknüpfungen eingeführt werden. Die kinematographische Denkweise findet sich in der Art, wie Deleuze selbst andere Denker:innen liest und sie in eine zeitliche Prozessualität umwandelt, auf einen Ausschnitt zoomt, um dann die Gesamtsituation in Veränderung zu finden. Diese Denkweise hat dabei Anleihen an einer *kristallinen Beschreibung* (ZB) und an einem *neuen Bild des Denkens* (DW).

3.2. „Bewegungs-Bild“ und „Zeit-Bild“ als Kinematographische Denkweisen

Für Deleuze sind die Kino-Bilder *Denkbilder*, die die Zeit als Differenz unterschiedlich montieren oder nicht montieren, sondern einen Spalt entstehen lassen, je nach ihrem Verhältnis, ihrer Beziehung zur Differenz. Das Bewegungs-Bild ist die Modulation des Gegenstandes selbst.

Die *Modulation* [...] ist eine Veränderung des Moduls, [...] in jedem Augenblick der Operation. Denn die Modulation ist die Operation des Realen, insofern sie unaufhörlich die Identität von Bild und Gegenstand herstellt und wiederherstellt. (ZB, 44).

Das BB ist einerseits den Gegenständen zugewandt und andererseits dem Ganzen, das die absolute Veränderung ausdrückt. Es wendet sich als moduliertes Bild (Einstellung) dem sich verändernden Ganzen zu und zwischen die Gegenstände. Es verläuft zwischen den Gegenständen.

Unter dem doppelten Aspekt der Spezifizierung und Differenzierung bilden diese Bestandteile des Bewegungs-Bildes eine Zeichen-Materie, die in verschiedenster Weise moduliert werden und sensorische (visuelle und akustische), kinetische, intensive, affektive, tonale und selbst verbale (mündliche und schriftliche) Merkmale besitzen kann. (BB, 45f.).

Die Bildlogik des BBs entspringt einem doppelten Referenzbereich, dem verändernden Ganzen und den Gegenständen, zwischen denen es sich herstellt. Man kann es auf das Ganze (des Films, aber auch das Ganze als das Bild des Denkens) beziehen, das es ausdrückt und auf die Gegenstände, zwischen denen es verläuft, sodass die Hinwendung immer doppelt erscheint, was seine Differenzierung und Spezifizierung ausmacht (BB, 45f.). Die Art des Übergangs von einem BB in ein anderes ist dabei eine Differenz-Logik, die verschwindet, ein Schnitt, der nicht auffällt.

Wenn die Montage als organische Zusammensetzung erscheint, in der alle Bilder wechselseitig aufeinander verweisen und scheinbar kein Bild einem anderen widerspricht, sind wir beim klassischen Kino des BBs, in dem das *Ganze das Offene* ist, auf das hin bezogen die Bilder Sinn ergeben. Im BB sind die Bilder *selbstständige* gegeneinander (sie sind einander gleichgültig) und werden durch etwas anderes aufeinander bezogen, das von außen an sie herangetragen wird (Hegel). Das BB wird von außen gesetzt, seine Beziehung ist ihm selbst fremd. Diese Unterscheidung kann beispielsweise in der Bezugnahme zum Ganzen Konsequenzen liefern: im BB war das Ganze das Offene, das auf eine aktualisierbare Außenwelt verweist, dieses Ganze war im Werden, indem es die Bilder verinnerlichte u sich in ihnen veräußerlichte. Im ZB ist dieses Ganze verschwunden und in das Intervall zwischen zwei Bildern übergegangen, das ganz hegelianisch immer wieder neu vermittelt werden muss und die Beziehung der Bilder selbst betrifft.⁶⁷ Dieser Übergang soll in der Wendung zur Idee gefunden werden und Hegel als kinematographischen Denker verstehen. Mit Hegel kann gezeigt werden, warum das Bild nicht in der Gegenwart ist, wie es noch im BB zu vermuten war. Warum die Repräsentation, die Vermittlung durch die Montage, überschritten wird von

⁶⁷ Siehe dazu den Versuch einen hegelianischen Film zu ersinnen: Vgl. Jägle, Eva: Philosophie in hegelianischer Bewegung. (2020) <https://www.malmoe.org/2020/03/06/philosophie-in-%E2%80%A8hegelianischer-bewegung/> (28.05.20)

der Zeitlichkeit, die im Bild selbst vergeht. Sodass Hegel zum Scharnier wird für den Übergang vom BB zum ZB.

Das Intervall bzw. der Schnitt ist ein empfangendes Subjekt, das mit einer Handlung reagiert, dies ist das *sensomotorische Schema*, ein *Reiz-Reaktions-Schema*, in dem die Differenz oder der Schnitt absolut vermittelt sind, dh. durch einander bestimmt oder vielmehr in einem Vermittlungsregress gefangen.

Im ZB sind die Intervalle als Schnitte erkennbar und beziehen das Vorher und Nachher so aufeinander, dass eine Differenz deutlich wird, die eine Zeit ablaufen lässt und als *ursprüngliche Produktion* auftritt. Es ereignet sich eine Serialität, die aktuellen Figuren und ihre virtuellen Bezugsgrößen werden ununterscheidbar und wandeln sich an-und-für-sich ineinander, ohne ein äußeres Schema des Bestimmens. Die Seiten fallen unvermittelt auseinander, was ihren Vermittlungs-Trieb anregt und sie in ihrer Unmittelbarkeit vermittelt erscheinen lässt und sich in direkten Zeit- oder Denk-Bildern äußert. Diese Bilder geben uns zu denken auf, sie vollführen die Vermittlung immer wieder von Neuem und hören nicht auf, sich darin zu vollziehen. Hier schwingt auch noch einmal Nietzsche mit, wenn auf einen Reiz nicht zu reagieren, bedeutet ein affektives Gespür, eine Form des Empfindens, die Denken ist, auch Denken in Bildern, zu performieren. Wenn der Verstand nicht alleine reflektiert und die irrationale Gefühlswelt außen vor lassen muss, kommt hier der Geschmack ins Spiel (Böhler 2016, 142). Das *sensomotorische Schema* ist gebrochen, auf einen Reiz folgt keine Reaktion.

Den Bruch, den Deleuze durch diesen Übergang zum ZB performativ verkörpern will, ist der zwischen einem metaphysischen Primat der Darstellung oder des Begründeten (BB) und einer Ursprungsdimension, die nicht auftaucht oder paradox ist und bei Deleuze viele Gestaltungen findet und nicht dem Bereich der Darstellung entspricht. Es geht um die Gewichtung der *Voraussetzungsstruktur*. Die Repräsentationslogik baut auf einer internen Relationalisierung und Ökonomisierung (Funktionalität) auf, in der das Äußere auf das Gesetz des Inneren angepasst wird. Was sie aber zur Darstellung bringt, ereignet sich vielmehr auf einer polymorphen, dynamischen Grundstruktur, ohne dass diese repräsentierbar wäre. Die Differenz als das *Undarstellbare* und nicht durch Begriffe repräsentierbare hat immer mehrere Achsen. So unterscheiden sich in der Differenz als Differenzierender die Konstitution als Produktion und der Ort der Darstellung als Medium, die auf die Darstellungsweise wirken und auf das Undarstellbare verschiedentlich hinweisen. Die Überlegung dabei ist, dass jede Darstellung und Bestimmung die Voraussetzungsstruktur in sich einschreibt und reflektiert und diese Ursprungsdimension die Darstellung dynamisiert. Durch diese Unterschiedlichkeit in der Reflexionsfigur, wie das Undarstellbare reflektiert

wird, kann man *verschiedene Modi oder Typen unterscheiden dieses Undarstellbare einzufangen bzw. als Undarstellbares zu belassen* und darin den Modus des BBs und ZBs unterscheiden. Auf den Film bezogen kann die ursprüngliche Produktion dort eingesetzt gesehen werden, wo nicht etwas im Sinne einer reproduzierbaren, nach einer Ordnung verlaufenden Form in die Gegenwart geholt wird, sondern wo Bewegung in das Programm kommt. Wo es um ein *Umprogrammieren* geht. Wie im BB und ZB geht es um die Rolle der Differenz, wo im metaphysischen Primat eine Vollständigkeit im Sinne einer Beziehungslogik von Ganzem und Teilen greift. Diese stehen in einem relationalen Gefüge und das Undarstellbare als reproduktive Form bleibt dasselbe und macht eine begriffliche Differenz aus. So ist andererseits das Verständnis der Differenz in nach-metaphysischen Bezügen ein der Darstellung Entgehendes, *das sich im ständigen Entzug zu dem macht, was es kann*. Entweder man sagt, das Undarstellbare muss der Darstellung äußerlich bleiben und kann niemals auftauchen, da es Grenze und Bedingung des Auftauchens ist *oder man verschiebt diese Grenze selbst in seinem Schreiben fortwährend, ohne sich explizit auf das Undarstellbare beziehen zu müssen*.

Das BB ist in Hegels Begriffen eine Art von *unmittelbarer Vermittlung*, wenn die Bestimmtheit bedeutet, unbestimmt zu sein, taucht die Differenz dazwischen nicht auf, sondern verschwindet. Erst wenn die Verhältnisbestimmung ihre Negativität aus sich selbst heraus gewinnt, wird die Differenz sichtbar und bekommt Komponenten. Die Differenz muss in ihrer Abgründigkeit zum Vorschein kommen wie im Zeit-Bild, damit sie zu ihrer Potentialität gelangt.

Der Begriff ist das ständige Neu-Setzen der Voraussetzung und ihrer Auflösung, sodass Hegel die Immanenz der Ebene, die die Begriffe enthält oder sie aufscheinen lässt, nicht an eine Transzendenz verrät. Das mechanische Objekt, genauso wie das Bewegungsbild, ist nur durch Vermittlung eines anderen und der mechanische Prozess ist auf ein Ganzes bezogen, das relativ offen ist. Dies ist die Stelle, an der wir einsteigen und mit Deleuze zusammenschneiden.

3.3. Der subjektive Zweck und das Ende des Bewegungs-Bildes

Die Selbstsetzung, dass das Bild nicht von außen gesetzt wird, sondern seine Vermittlung mit der Unmittelbarkeit zusammengeht, in der Terminologie des ZBs, dass der Fokus auf den Schnitt dazwischen gelegt wird und das Bild mit *seinem eigenen virtuellen Bild* einen Kreislauf bildet, der seine Konstitution ausmacht, wie im Kristallbild als einer Form eines

ZBs, ist in dem Kapitel *Der subjektive Zweck* der Wissenschaft der Logik von Hegel schon angedeutet, drückt aber eher das Ende des BBs aus, als den Übergang zum ZB. Sodass hier nachvollzogen werden kann, wie der Übergang von BB zu ZB mit Hegels Übergang von der *Zweck-Mittel* Relation zur *Idee* ineinander gelesen werden kann. Wobei bei Hegel damit umgegangen werden muss, dass die Idee der Zeit die ewige mit sich selbst idente meint und die Ewigkeit der Begriffs-Bewegung immer einen undarstellbaren Rest mit sich schleppt, der das sukzessive Umprogrammieren der Idee der Zeit ausmacht, ihre ewige Differenz/tiation mit sich selbst.

Eine Kraft, die sich zur Äußerung sollizitiert, bedeutet ihren Begriff aufzuheben, wenn die Ursache sich in nichts anderem als den Wirkungen zeitigen kann, ist man bei einer Ausdrucks-Philosophie, die immanent funktioniert (WL, 445). Im subjektiven Zweck hat der Zweck die Performativität erreicht, sich selbst zu setzen an etwas Äußerem, am Mittel. Die Extreme, zwischen denen der Übergang sich herstellt, sind noch als solche da (WL, 445). Es wird ganz im deleuzianischen Sinne gefragt: wie geht es von hier aus weiter, was ist das nächste Bild - welche Anschlussmöglichkeiten gibt es? Welche Schnitte werden eingeführt?

Der subjektive Zweck hat noch, wie angemerkt, Bezug zum BB, er braucht die Objektivität der Bilder, die kein Zentrum haben und alle aufeinander reagieren, um sich in ihnen zu setzen und einen Bezug zu ihnen zu kreieren. Er fungiert als Logik des BBs, in der sich eine Bild-Bewegungs-Materie mit einem besonderen Bild in Beziehung setzt. Als Bild oder als Bewegung ist er der hegelsche *Trieb*, sich mit etwas Äußerem auseinanderzusetzen. Er drückt ein Werden aus, als Setzung, insofern sich die Ursache in ihren Wirkungen zur Äußerung bringt, aber noch nicht die Motivation dazu, er ist noch keine Selbstsetzung. In der Terminologie von Deleuze ist das *aktuelle Bild* noch nicht mit seinem *virtuellen Bild kristallisiert* bzw. in einen ununterscheidbaren Kreislauf eingetreten (ZB, 73ff.). Das aktuelle Bild benötigt vielmehr noch einen weiten Kreislauf, beispielsweise ein *Erinnerungsbild* oder *Traumbild*, um zu erscheinen: das anzeigt, wie es zum aktuellen Bild kommt, beispielsweise durch eine Rückblende. Nur so kann das Erinnerungsbild das Zeichen der Vergangenheit tragen, es schöpft aus einer Virtualität, die die reine Vergangenheit umfasst. Sodass man diesen Kreislauf mitgehen muss, damit das aktuelle Bild eine Vergangenheit bekommt (ZB, 76f.).

Das Setzen funktioniert als performativer Prozess auf dieser Stufe des subjektiven Zwecks, ganz so wie der Schnitt in der Dauer, der anzeigt, dass man zwischen den Extremen der Bild-Bewegungs-Materie, in der alle Bilder aufeinander reagieren und dem besonderen Bild, das diese aufeinander bezieht, oszilliert.

“Der Zweck ist nämlich der an der Objektivität zu sich selbst gekommene Begriff” (WL, 446). Noch an die mechanische Welt - der sensomotorischen Schemata (BB) gebunden, aber schon in Auflösung begriffen. Erst wenn der Schnitt ein Intervall wird - ist das Einzelne in absoluter Reflexion in sich.

3.3.1. Der hervortretende Schnitt und die Suche nach dem Virtuellen

Die Frage ist, wie Hegel von der Mittel-Zweck-Verbindung zu der Idee gelangt. Diese stellt den Übergang in eine *differentielle* Logik her und vermittelt den Abstand zwischen den Gliedern so, dass die Differenz selbst nicht untergeht, sondern die Bedingung für die Darstellung wird, die auftaucht. Der Zweck, insofern er sich in einem Mittel ausdrückt, um dann wieder zum Zweck zu werden und das Dazwischen eine differentielle Schnittstelle, eher vergleichbar mit einem Schnitt, der die beiden vermittelt und nicht aufhört, sie zu vermitteln. Die Negation als das Verschwindende in jeder Gleichung bringt diese dazu, sich zu bewegen und sieht je nach Gleichung anders aus. Hegels Negation bleibt sich selbst nicht gleich: sie sorgt dafür, dass die Glieder einer Gleichung sich aufeinander beziehen können, während sie selbst nicht gleich zurückbleiben. Hier in die Nähe gebracht zu einem Schnitt, der jeweils die Bilder aufeinander bezieht, als solcher aber nicht verschwindet, sondern den Abstand zwischen den Bildern spürbar werden lässt.

Der Zweck ist noch objektive Gleichgültigkeit, ihm steht die Objektivität gegenüber. Dh. er funktioniert noch im sensomotorischen Schema, in dem die Beziehung jeweils von den Gegenständen im Bild auf die Gesamtheit und wieder zurück auf die kadrierten Gegenstände bezogen werden. Der Gang der Überlegung geht im Folgenden auf die Aufhebung des sensomotorischen Schemas zu und auf die Weise, wie Hegel diesen Schnitt vollführt.

Die Bewegung des Zwecks kann daher nun so ausgedrückt werden, daß sie darauf gehe, seine *Voraussetzung* aufzuheben, d.i. die Unmittelbarkeit des Objekts, und es zu *setzen* als durch den Begriff bestimmt. (WL, 447).

Die Bewegung des Zwecks hat sich schon in ihrem Aussehen geändert, sie hat nun mit anderen Bildern zu tun, hat sich mit einer anderen Welt umgeben. Ganz kinematographisch hat sich ein *Einstellungswechsel* vollzogen. Die Äußerlichkeit zeigt sich in der Umkehrung - als von dem Begriff gesetzte:

Der Zweck ist in ihm selbst der Trieb seiner Realisierung; die Bestimmtheit der Begriffsmomente ist die Äußerlichkeit; die *Einfachheit* derselben in der Einheit des Begriffes ist aber dem, was sie ist, unangemessen, und der Begriff stößt sich daher von sich selbst ab. (WL, 447).

Das sensomotorische Schema bricht hier auf, die Unangemessenheit treibt die Gleichung zwischen Zweck und Mittel an und verwandelt sich im Verlauf in etwas anderes.

Deleuze' Argumentationsweise im ZB soll nun bei Hegel ihre Wirkung zeigen bzw. sich bei ihm einschreiben, ihn kinematographieren. Deleuze fragt, ob das Erinnerungsbild die Rolle des virtuellen Bildes einnehmen kann? (ZB, 74ff.). Im Übergang vom BB zum ZB fällt ein Abstand zwischen Reiz und Reaktion, der im Aktionsbild (unmittelbares BB - es gibt eine Unmittelbarkeit, da die Bilder direkt aneinandergereiht werden, ohne einen Zwischenschritt) unmittelbar oder ohne Abstand funktioniert, der sie aufeinander bezieht - eine Vermittlung. Deleuze fragt nun, ob dieser Spalt beispielsweise vom Erinnerungsbild eingenommen werden kann und diesen Spalt vermittelt. Das Erinnerungsbild ist aber ein aktualisiertes Bild, das mit dem aktuellen Bild keinen ununterscheidbaren Kreislauf bildet, wie das virtuelle Bild oder das unvermittelte Vermittelte der Idee (ZB, 76f.).

Wie kommt Deleuze dazu, den inneren genetischen Kreislauf zu suchen, der von den großen Kreisläufen vorausgesetzt wird. Bei Hegel kann die Argumentation von Deleuze, warum der kleinste Kreislauf gefunden werden muss, statt in den großen Kreisläufen aus Erinnerungen, Träumen und Weltbildern das genetische Element, die Produktivität des Prozesses zu finden, nachvollzogen werden. Das aktuelle Bild besitzt ein virtuelles, mit dem es seinen Platz tauscht und unaufhörlich jeweils die Rolle des anderen eingenommen wird.

Die Virtualität verweist auf eine vorgängige Ebene der Vergangenheit, die nicht restlos aktualisierbar ist, sondern die Gegenwart ermöglicht und selbst nicht gleich bleibt, sondern in sich verschiebend wirkt. Der Virtualität muss gefolgt werden, um ihre Vergangenheitsform performativ zu durchqueren. Daher durchquert man bei Hegel die Mittelstruktur, um dann zur *Idee als virtuellem Bild* zu gelangen.

3.3.2. Der kleinste Kreislauf als Kinematographierung oder Argumentationslogik auf Hegel angewandt

Deleuze probiert Bilder aus, die scheinbar die Zeit zeigen, ähnlich den Forschungen zum Sinn in *Logik des Sinns*, wenn er bemerkt, dass Erinnerungsbilder, Traumbilder und andere nur durch einen Kreis indirekt auf die Zeit hinweisen und unzulänglich bleiben, während man den *kleinsten Kreislauf* suchen muss (ganz so wie der Sinn die Serien direkt auf einander bezieht), denn der kleinste Kreislauf ist die Bedingung der Möglichkeit für die anderen

Kreisläufe und in ihnen sich ausdrückend (ZB, 78ff.). Die Möglichkeit für *große Kreisläufe* beruht auf der Ununterscheidbarkeit des *kleinsten Kreislaufs* zwischen aktuellem und virtuellem Bild (ZB, 96). Der kleinste Kreislauf als Voraussetzung zeigt eine Reziprozität zwischen dem aktuellen Bild und seiner Bildhaftigkeit, dem virtuellen Bild. Das ist also der Un-Grund (WL, 80ff.), der im Bild selbst anwesend ist: wodurch die Zeit überhaupt vergeht, nämlich dadurch, dass das gegenwärtige Bild zur gleichen Zeit schon vergangen ist, diese Spaltung macht die Zeit aus, im *Kristall* kann man sie sehen. Der Visionär kann in den Kristall schauen und diese Spaltung sehen, die sich als Ununterscheidbarkeit „zeigt“ (ZB, 112). Das *Kristallbild* ist eine Begriffserfindung, die dramatisierend wirkt: es werden Differenzierungen vorgenommen von einem Zentrum, das keines ist, da es schon zu sich selbst verschoben ist: das Kristallbild kann nur in Verbindung mit der Zeit aufscheinen.

Die Übergangsvoraussetzungen sind schon im realen Bild anwesend, es geht nicht mehr darum von der realen Welt zu einer Vergangenheit oder einer Traumwelt zu gelangen, um zu zeigen, woher das aktuelle Bild kommt, wie es in eine Welt passt - es verlagert sich alles auf das eine Bild, das sich selbst mit einer Welt umgibt (ZB, 88ff.). Anstatt sich in eine Handlung zu überführen, münden die Bilder in einen Kreislauf, in dem sie auf sich selbst zurückkommen und einen neuen Kreislauf in Gang bringen (ZB, 91).

3.4. Das Mittel als Mittel-Konstellation zum virtuellen Bild

Das Mittel ist der Ausdruck dafür, wie Hegel eine immanente Entwicklung seiner Begriffe anstrebt, um dann die Logik des aktuellen, das von seinem virtuellen Bild konstituiert wird, zu konstruieren. Diese kann in zwei diametralen Ebenen dargestellt werden mit Hilfe des ZBs: Einerseits nur auf sich selbst und ihre Beziehung zu anderen verwiesen. Andererseits zu ihrer Wirkung zu gelangen über genau diesen Prozess des Auf-sich-bezogen-Seins und darin *Medium* werdend. Sodass der Zweck kein Fluchtpunkt ist, sondern die ständige Rekonfiguration selbst und darin zum Mittel werdend, es drückt sich der Begriff aus.

Das Mittel ist die Mitte zwischen Objekt und Zweckbestimmung, es drückt die Äußerlichkeit des Objekts aus, vom Zweck bestimmt zu sein. Die Änderung besteht nun darin, dass der Zweck sich in die Objektivität vermittelt durch das Mittel. Damit ist sein In-sich-reflektiert-Sein genau die Äußerlichkeit (von außen bestimmt zu sein wie das Mittel). Das Objekt stellt sich als Mittel heraus, es stellt sich aus.

“Der Zweck schließt sich durch ein Mittel mit der Objektivität und in dieser mit sich selbst zusammen.” (WL, 448). Das Mittel als Vermittlung ist die Oszillation zwischen dem Zweck und der Objektivität.

Wie dieselbe ferner Mitte nur dadurch ist, daß sie in Beziehung auf das eine Extrem Bestimmtheit, in Beziehung aber auf das andere Extrem Allgemeines ist, ihre vermittelnde Bestimmung also relativ durch andere hat, so ist auch das Mittel die ermittelnde Mitte nur erstlich, daß es ein unmittelbares Objekt ist, zweitens, daß es Mittel durch die ihm *äußerliche* Beziehung auf das Extrem des Zweckes [ist], - welche Beziehung für dasselbe eine Form ist, wogegen es gleichgültig ist. (WL, 449).

Wenn die Objektivität die gesetzte Voraussetzung ist und der Zweck seine Voraussetzung im Mittel setzt, fallen das Vermittelte und das Vermittelnde zusammen, das Bewegende und das dadurch Bewegte sind dieselbe Bewegung geworden.

Die Bewegung der Vermittlung ist selbst der gesamte Schluss, weil sie die Bewegung ist und die Begriffsmomente im Mittel vermittelt. Genau darin besteht das Wesen des Begriffs, sich zu verändern, aber eher die Potenz der Veränderlichkeit zu enthalten und nicht das offene Ganze. Hierin liegt der erste *Übergang/ Schnitt*, insofern das Mittel die Bewegung eine Äußerlichkeit zu benötigen (im BB die Bild-Bewegungs-Materie und das besondere Bild immer wieder aufeinander zu beziehen) internalisiert hat und nur mehr diese ausdrückt.

“Dem Zweck, welcher der gesetzte Begriff ist, ist es daher schlechthin durchdringlich und dieser Mitteilung empfänglich, weil es *an sich* identisch mit ihm ist.” (WL, 450). Empfänglich-sein ist schon das Sein des Mittels - Streben und Trieb hat sich in Tätigkeit umgewandelt.

3.5. Der ausgeführte Zweck oder das Kristallbild: der Schnitt kommt hervor

Der *ausgeführte Zweck* gehorcht dem Primat der Produktion, er ist die verschiebende Differenz selbst.

Der Zweck bestimmt die Objektivität durch sich, er formt sie durch seinen Übergang in das Mittel. Das Produkt ist wieder ein Mittel, aber es wird herauskommen, dass der Prozess der Zweck ist, dass er darin besteht immer wieder ein Mittel zu setzen und auf die vorausgesetzte Objektivität zu beziehen.

“Insofern die Tätigkeit wieder bloß darin bestünde, die unmittelbare Objektivität zu bestimmen, so würde das Produkt wieder nur ein Mittel sein und so fort ins Unendliche;” (WL, 451).

Mittel und Zweck sind wie ein Bild und sein Spiegelbild. Der Ausdruck der Wechselwirkung von Mittel und Zweck kann im Zeitbild seine Anwendung finden. Jenseits der Repräsentation zu denken bedeutet, in eine absolute Beziehung einzutreten, die zur Selbstbeziehung wird und ihr Doppel schon an ihr selbst hat.

Die Mittelstruktur zeigt sich als Selbstbezug, als eine Äußerlichkeit, die sich an ihr selbst entäußert. Wenn die Struktur so angelegt ist, dass das Äußerlich-Werden bedeutet, sich von sich abstoßend zu sein, dann ist der Zweck des Mittels, sich zu vermitteln und darin sich aufzuheben. Der Zweck ist hier als vollkommene Veräußerlichung das äußere Objekt geworden. Die Wahrheit des Zwecks ist die Totalität in ihrem Gesetzsein, was aber in der Paradoxie sich ausdrückt, dass die Äußerlichkeit ihre Selbstbestimmung bekommen soll, was ein per se nicht abschließbarer Prozess zu sein scheint.

Nun verbindet sich der unendliche Progress der Vermittlung mit dem kleinsten Kreislauf, der das aktuelle Bild an sein virtuelles bindet. Das Eintreten in andere Konfigurationen der Mittel ist selbst ihr Zweck, ihre Produktionslogik, das Objekt oder Bild zeigt seine virtuelle Seite, in die es übergeht, indem es nur weit genug der *Oberfläche der Vermittlung entlang geht*, um auf seine Rückseite zu gelangen. Der Zweck ist ihre vermittelnde Mitte, er ist die Tätigkeit der Vermittlung selbst, das Medium, die Zeit. Der ausgeführte Zweck ist die Konstitutionsseite.

Indem das Mittel also das Objekt ist, welches auf der Seite des Zwecks steht und dessen Tätigkeit in sich hat, so ist der Mechanismus, der hier stattfindet, zugleich die Rückkehr der Objektivität in sich selbst, in den Begriff, der aber schon als der Zweck vorausgesetzt ist". (WL, 452). Das Verhältnis von Zweck und Objekt ist also nicht äußerlich, sondern "die Veränderung und der Übergang der Objektivität an ihr selbst in ihn. (WL, 452).

Der Zweck vergeht und erhält sich in seinen Mitteln, das Zwischen den Bildern, ihr Streben, taucht selbst nicht auf, bewerkstelligt aber den Bezug zwischen Mittel und Objekt, es *verschiebt sich fortwährend* (Deleuze). Der Abstand zwischen Aktion und Reaktion wird immer größer und differenzierter, bis der Abstand selbst die Bewegung so verschiebt, dass er in den Fokus tritt und auftauchend wird. So funktioniert der Zweck, er taucht nicht selbst auf, sondern verschiebt sich in das Mittel. Er ist das Zwischen dem Mittel und dem Objekt, das ihren Bezug aufeinander *möglich* macht und sich darin fortwährend verändert. Das Werkzeug erhält sich während die Genüsse vergehen (WL, 453).

Der Zweck als *Inhalt* ist die an und für sich seiende *Bestimmtheit*, welche am Objekt als gleichgültige und äußerliche ist; die Tätigkeit desselben aber ist einerseits die *Wahrheit* des Prozesses und als negative Einheit das *Aufheben des Scheins der Äußerlichkeit*. (WL, 453f.).

Wie ist man bei der Verschiebung des aktuellen und virtuellen Bildes, die sich unaufhörlich ineinander umwandeln angelangt.

Es erfüllt seinen Zweck ebenfalls nicht durch ein ruhiges, sich selbst erhaltendes Dasein, sondern nur insofern es aufgegeben wird, denn nur insofern entspricht es der Einheit des Begriffs, indem sich seine Äußerlichkeit, d.i. seine Objektivität in derselben aufhebt. (WL, 457).

Nun kann die Bewegung des Aufhebens anders verstanden werden, insofern sie *Kristallbild* ist, nämlich aktuell-virtuelles Bild. Hegel performiert mit dem Zweck selbst den Übergang in dessen Begrifflichkeit: die Beziehungsstruktur der Vermittlung wird hier ausgestellt - das Beziehen auf ein Drittes. Dieser Regress kommt nicht aus seiner Unmittelbarkeit zur Vermittlung. Noch nicht.

Die Einsicht darin, dass der Zweck immer vorausgesetzt ist, wenn er negativ am Mittel seine Kraft aufweist, führt zu dem Übergang, dass die Zweckbeziehung immer schon darin besteht, die Äußerlichkeit des Objekts aufzuheben. Dies bewerkstelligt das Mittel, indem der Zweck die ständige Aufhebung des Mittels, sein ewiges Sich-Verweisen darstellt (WL, 458).

3.5.1. Das Ereignishafte

Das Mittel stellt sich nicht anders dar als durch die Aufhebung des Vermittlungsprozesses. Die Maschine ist nicht nur das Mittel der sie Bedienenden, sondern auch umgekehrt ist die Maschinenbedienende das Mittel der Maschine. Es gibt kein Subjekt, wir sind bei den *umkehrbaren Ereignissen*. Die Sprache ist unser Mittel, aber wir können auch nicht mehr sagen, als die Sprache uns vorgibt, sodass wir zu ihrem Mittel werden, wir sind wechselseitig in unsere Prozesse eingetragen.

Es hat sich hier ergeben (ereignishaft), dass es kein *äußeres Aufheben* mehr gibt, die Objektivität hat sich in sich als das gesetzt, was aufhebend wirkt. Dieses *Durch-sich-aufhebend-Sein* als spekulativer Gedanke beinhaltet, dass nicht nur die Unmittelbarkeit aufgehoben ist, sondern der *gesamte Prozess* als gesetzter sich aufhebt. Begriff und Objektivität haben sich so vermittelt, dass der realisierte Zweck, Mittel zu sein, die Realität des Zwecks selbst ist (WL, 458). Wenn das Mittel vollkommen in sich ist, verschwindet die Vermittlung selbst in die Unmittelbarkeit des Daseins.

Oder mit dem Film gesprochen: das aktuelle verbindet sich mit seinem virtuellen Bild und setzt mit diesem seinen Kreislauf, der die anderen Kreisläufe bedingt. Wenn die Vermittlung eine Äußerlichkeit verkörpert, hier die Vermittlung durch etwas Anderes, durch

die Gesamtheit der Bilder, ist diese in diesem Stadium aufgelöst, in sich selbst zurückgegangen oder auch das *absolute Außen*, der Schnitt zwischen den Bildern, der sie aufeinander bezieht, ohne dafür eine Gesamtheit der Bilder zu benötigen.

Die Inversion, die hier passiert ist, betrifft die Objektivität, die als aufgehobene schon der Prozess der Objektivität selbst ist. Dh. die Negativität, die Negation der Objektivität, ist ihr *An-und-für-sich-Sein* geworden, sie ist genau der *Prozess der Aufhebung*, es gibt darin kein Gesetztes mehr, das aufgehoben werden muss, da die Objektivität selbst der *Prozess der Aufhebung* ist. Die Objektivität zeigt sich von sich her, da sie nur auf sich selbst bezogen ist. Der Körper ist Mittel und Zweck in einem, er "verkörpert" den objektiven Zweck, im Körper ist die Mittelhaftigkeit selbst der Zweck, es gibt kein Dahinter, das einen Zweck darstellen würde, einen Grund, eine Ursprungsbewegung, die die anderen antreibt. Der Grund ist gekrümmt. Die Dialektik ist hier ereignishaft, man begegnet der wesentlich logischen Struktur vom System in der Welt der Positivität oder der Setzung und den ihr widersprechenden im Prozess befindlichen Strukturen der Wirklichkeit bzw. der Repräsentation (Liebrucks 1964-79, 444).

Das Dritte, das zugrunde gegangen ist, bezeichnet Deleuze mit vielen unterschiedlichen Begriffen, die durch ihre Unterschiedlichkeit genau dieses Unhaltbar-Werden der transzendentalen Ebene ausdrücken. Die *Handlung, die zu groß ist, die Zeit aus den Fugen geraten, die Virtualität, der dritte Zustand der Idee, der Sinn zwischen Dingen und Sätzen*. Es ist zu zeigen, wie diese transzendentalen Muster sich gegenseitig befruchten können und im Film als Projektionsfläche ihre Anwendung finden und im Sinnlichen Wirkungen für diese Konzepte finden. Sie also kinematographisch gestalten.

Hier kommen Zweck und Mittel zusammen, die vorher in einen unendlichen Vermittlungszusammenhang mündeten. Dadurch dass der Prozess als Totalität das Gesetztes ist hebt er sich als gesamter auf: Aber wie passiert diese Aufhebung in der Verbindung mit dem ereignishaften Horizont? Im Durchgang durch das Mittel realisiert sich der Zweck - die Reflexion-in-sich ist eine Tätigkeit, ein Ereignis geworden. Die kinematographische Verfahrensweise bekommt hier ihre Komponenten: das Ununterscheidbar-Werden der Seiten, die vorher als Extreme Bestand hatten. Wenn Deleuze durch Filme hindurchgeht und darin seine Begrifflichkeiten ändert, im Durchgang, in der Zeitlichkeit der Betrachtung, die sich auf seine Art der Hinwendung auswirkt, ist man bei der Spekulation von Hegel, in der das Mittel nicht mehr positivierbar ist in der Form x ist das Mittel. An ihm zeigt sich vielmehr der Zweck als ausgeführte Bewegung der Aufhebung. Die Unmittelbarkeit ist die Aufhebung der Vermittlung geworden, sie sind ununterscheidbar. Wenn die *Seinslogik* das Unmittelbare war

und die *Wesenslogik* die Vermittlung, so sind sie nun miteinander vermittelt worden. Im Zeit-Bild gibt es keine Prioritäten mehr, es ist *kristalline Beschreibung* geworden. Mit Hegel kann gesagt werden, dass es den Prozess des BBs brauchte, um zu seiner Potentialität zu gelangen. Es gibt nicht mehr den Unterschied von außen, der das Ganze verkörpert und darin vermittelt, sondern die Potenz an Unterscheidbarkeit, die sich jeweils ausdrückt, um in sich selbst zurückzukehren. Die Wandlung/der Schnitt, die nun im Geschehen begriffen sind (begriffen als Prädikat, das sich ausdrückt im Begreifen) betrifft das erste Aufheben, das schon das zweite ist und umgekehrt - sodass sich nun die Aufhebungen aufheben und so zu ihrer Bewegung kommen bzw. der *Begriff bestimmt sich* (er wird nicht mehr bestimmt). Das Mittel drückt diese Medialität aus, dieses Dritte, das sich ständig verschiebt.

Sein weiteres Hinausgehen aus sich, welches nämlich als *unmittelbare* Mitteilung und Subsumtion des vorausgesetzten Objekts unter ihn erschien, ist zugleich Aufheben jener innerlichen, *in den Begriff eingeschlossenen*, d.i. als aufgehoben gesetzten Bestimmtheit der Äußerlichkeit und zugleich der Voraussetzung eines Objekts" (WL, 459). Die Bestimmtheit des Begriffs ist gleichgültige Äußerlichkeit - genau darin stößt er sich von sich ab und bewegt sich, denn das Äußerliche und Gleichgültige ist genau die Identität mit sich, als in sich reflektiert. (WL, 460).

Die Seiten sind ununterscheidbar geworden und die Bewegung bestimmt nicht mehr die Zeit (die Negation der Negation), die *Zeit hat sich die Bewegung untergeordnet* und läuft selbst ab, ohne ein Etwas zu benötigen, an dem sie sich zeigen kann als indirekte. Im ZB ist es die Zeit, die die Bewegung fälscht, um so zu zeigen, was sie kann (ZB, 37ff.).

Die Selbstbestimmung ist "aufgehobene, als *innere gesetzte* Äußerlichkeit - oder die *Gewißheit der Unwesentlichkeit* des äußeren Objekts" geworden (WL, 460). Vermittlung und Unmittelbarkeit sind in diesem Stadium aufgehoben: Man ist an der Stelle, an der die äußerliche Objektivität durch den Begriff ausgedrückt wird und diese selbe Äußerlichkeit ist die Selbstbestimmung oder Zeit geworden.

3.6. Einschreibung deleuzianischer Begriffe in eine Stelle der *Phänomenologie der Geistes*

Die Formel des ZBs soll hier mit der Idee von Hegel angereichert werden: zur selben Zeit vergangen, zukünftig und gegenwärtig kann die Zeit nicht vergehen, wenn sie nicht *zeitgleich schon vergangen ist und an einer Vergangenheit Teil hat, die nicht gegenwärtig ist* (ZB, 76ff.). Das heißt aber, dass ihr das Erscheinen äußerlich ist, insofern, als dass es zwar das Erscheinen der Idee selbst ist, aber partiell, als Durchgang und Durchgänge Schaffende. Mit Hegels Begriffen ist die Idee *in-sich-bleibend während ihres Anders-Werdens*. Man könnte

sagen, dass sich hier die Komponenten der Begriffe von Deleuze und Hegel hinterherlaufen und unmerklich ineinander umwandeln.

Bei Hegel kann die Form der Darstellung nicht vom Inhalt getrennt werden, der spekulative Satz ist eine Modulation, ein dezidiert zeitliches Denken (Appel 2018, 266). So wird durch die Aufspannung der hegelschen Idee auf die Zeit im Zeit-Bild seine Zeitlichkeit herausgestrichen. Mit dem Bewusstsein ändert sich sein Gegenstand, der wieder auf es zurückwirkt. Der Gegenstand oder das Bild wird kurz gesetzt und festgehalten, um dann vom Subjekt oder der Zeit wieder aufgehoben zu werden und seine Veränderung aufzuzeigen. Die Zeit oder das Ich bleiben immer in einer negativen Beziehung zum Bild/ Gegenstand (Appel 2018, 267). Es zeigt/zeitigt sich nur in der ständig neu gesetzten Verbindung. Es scheint nun möglich zu sein die Hegel^{Kinematographie} direkt in dem Text zu verorten, hinein zu zoomen.

Das Geistige allein ist das *Wirkliche*; es ist das Wesen oder *Ansichseiende*, - das sich *Verhaltende* und *Bestimmte*, das *Anderssein* und *Fürsichsein* - und das in dieser Bestimmtheit oder seinem Außersichsein in sich selbst Bleibende; [die Zeit als dieses Wirkliche enthält in sich die Verteilung des Ungleichen und subsistiert als Virtualität, die dafür sorgt, dass die Bilder vergehen, eine Zeitlichkeit bekommen] - oder es ist *an und für sich*. - Dies Anundfürsichsein aber ist es erst für uns oder *an sich*, es ist die geistige *Substanz*. Es muß dies auch *für sich selbst*, muß das Wissen von dem Geistigen und das Wissen von sich als dem Geiste sein, d.h. es muß sich als *Gegenstand* sein [das Virtuelle drückt die gesamte Vergangenheit aus, in die man sich hinein versetzt, die dadurch aber nicht geändert wird, sondern koexistiert mit der Gegenwart], aber ebenso unmittelbar als aufgehobener, in sich reflektierter Gegenstand. Er ist *für sich* nur für uns [Die Gegenwart, die vorübergeht, verweist auf eine Vergangenheit, die immer schon vergangen ist. Die Gegenwart würde nicht vergehen, wenn sie nicht zeitgleich schon vergangen wäre, sie wird unabhängig von der zeitlichen Chronologie (Sukzession) be-wahrt, im Sein erhalten], insofern sein geistiger Inhalt durch ihn selbst erzeugt ist; insofern er aber auch für sich selbst für sich ist [Die Vergangenheit konstituiert sich nicht erst nachdem sie Gegenwart gewesen ist, sie besteht in Form von Vergangenheitsschichten], so ist dieses Selbsterzeugen, der reine Begriff, ihm zugleich das gegenständliche Element, worin er sein Dasein hat [das Virtuelle muss sich nicht aktualisieren, da es dem aktuellen Bild korrelativ ist. Das Bild als ZB. Man kann sich auf die Zeit nur in Form von Paradoxien beziehen], und er ist auf diese Weise in seinem Dasein für sich selbst in sich reflektierter Gegenstand [A.d.V.]. (Hegel 1973, 28f.).

Wenn das Bild nicht zeitgleich zu sich verschoben wäre, also mit Vergangenheit und Zukunft koexistierend (in Hegels Worten: in sich selbst seiend, während es auf anderes bezogen ist), könnte die Gegenwart nicht vorüber gehen, sie hätte kein In-sich-reflektiert-Sein und kein An-und für-sich-sein, das sie vorüber gehen lässt, das sie prozessiert (ZB, 57). Woraus Deleuze' Frage, die auf Hegel angewendet werden kann, ist: mit welchem Bild verbindet sich das aktuelle Bild, das seinen sensomotorischen Fortlauf verloren hat? - Ein Probieren der Bilder startet, hier wieder zu Hegel: Die *Idee* wird dann *zeit-bildlich*, wenn sie aus ihrer *Unmittelbarkeit* die *Vermittlung* macht. Es soll gezeigt werden, dass die Begriffsverweisung

ganz ähnlich verläuft. Deleuze setzt einen Kreis ein, der indirekt auf das Problem hinweist. Der Kreis zwischen Aktuellem und Virtuellem wird vom Erinnerungsbild oder Traumbild nur unzulänglich erfüllt, sodass diese Verschachtelungen wieder zu anderen Kreisen führen (ZB, 75ff.).

Die Idee und das Leben sind der kleinste Kreislauf, der die anderen Kreisläufe überhaupt erst bedingt. Er ist das genetische Element der großen Kreisläufe (ZB, 96). Er beruht auf einer *Ununterscheidbarkeit* oder einem Subsistieren der Idee in den Setzungen, die zu ihr führen. Erst von diesem virtuellen Zentrum, das keines ist, können die Differenzierungen ausfließen und sich *dramatisieren*.

3.6.1. Der Übergang in die Idee als ZB - Hegel mit Deleuze angereichert/ kinematographiert

Die Bewegung von Hegels Logik findet sich auch in der Beschreibung der Filme im Zeit-Bild und wie sie zum ZB werden. In der Negation als solcher kann eine zeitliche Dimension bzw. eine Zeitlichkeit verordnet werden (Appel 2018, 268). Die großen Kreisläufe von Sein zu Nichts werden immer vom kleinsten bestimmt, vom Unmittelbaren zum Vermittelten, vom Gesetzten zum In-sich-reflektierten (die Idee), die von den großen vorausgesetzt werden. Das gegenwärtige oder aktuelle Bild wird jeweils in seiner Bestimmung gesucht, seine Gesetztheit, sein Abhängigkeitsbeziehung wird gesucht, mit Hegel sein *Anundfürsichsein*.

Die Richtung, die Deleuze wählt, lässt sich auch bei Hegel finden. Der kleinste Kreislauf, „der als innere Grenze aller anderen Kreisläufe funktioniert und das aktuelle Bild an ein unmittelbares, symmetrisches, an ein Nachbild oder sogar Double bindet?“ (ZB, 95).

Die Idee ist ein Kristallbild, das die Ununterscheidbarkeit von Setzung und Voraussetzung anzeigt und in sich doppelt ist. Der Spiegel fungiert bei Deleuze als Beispiel für ein Kristallbild, das seine beiden Seiten in sich sich umwandeln lässt: Das Spiegelbild gewinnt ein Eigenleben und geht ins Aktuelle über, sobald das aktuelle Bild im Spiegel zurückkehrt findet es wieder seinen Platz zurück im Spiegel (ZB, 97). Das Spiegelbild als Verdopplung, als virtuelle Seite des Gespiegelten zeigt dessen Konstitution, aber erst im Übergang vom Objekt zum Objekt im Spiegel, wodurch die Medialität direkt durch den Spiegel dargestellt wird. Seine unmittelbare Aktualisierung ist schon das Bild im Spiegel, sie tauschen sich aus, die Unmittelbarkeit des Bildes ist durch seine Vermitteltheit vermittelt.

Die Kristallisation oder der kleinste Kreislauf ist die Ununterscheidbarkeit zwischen aktuellem und virtuellem Bild, die unaufhörlich ineinander übergehen (ZB, 96). Das

zweiseitige Bild, das als Zeit-Bild auftaucht, weil es seine Konstitution in sich selbst hat und aus sich selbst wird, weil es sich auf anderes hin verwiesen sieht, ist das nicht die Funktionsweise der Idee bei Hegel?

Der Übergang in die Idee ist ein besonderer Schritt innerhalb der Logik. Dies soll gezeigt werden mit dem Bezug zum ZB. Hegel erreicht mit seiner spekulativen Methode einen Übergang, der auch die *Ausdrucksebene* betrifft. Was sind optische und akustische Situationen bzw. ZBer in der Theorie: Bei Hegel denken wir nicht in einem Akt und er erklärt diesen, sondern genau das widersprüchliche Fortschreiten in der Theorie, von dem man *angestoßen* ist, ist das Denken. Die *fürsichseiende Identität des Zwecks* ist von seiner *ansichseinenden Objektivität* unterschieden und das ist seine Äußerlichkeit, durch die er bestimmt ist, dh. seine Bestimmtheit von außen ist genau seine selbstbestimmende Tätigkeit, damit ist der Begriff die Idee (WL, 461). Er ist per se nicht abschließbar, sodass seine Unmittelbarkeit seiner Vermittlung entspricht. Die Welt hat sich entobjektiviert (Hegel) und kristallisiert (Deleuze).

Das Besondere an dieser Stelle (der Idee) bei Hegel ist, dass es um die Dialektik der Bewegung oder die *Bewegung der Dialektik* selbst geht, die sich befreit hat, um selbstständig zu werden, was auch den Wendepunkt in der deleuzeschen Theorie des Films auszeichnet. Eine Zeit, die selbstständig geworden ist, die ein Differenzphänomen geworden ist.

Das BB benötigt das Äußere zur Bestimmung, das ZB dagegen wird *reine Beschreibung, die ihren Gegenstand ersetzt*, was die spekulative Methode und speziell das Werden zur Idee ausdrückt.

3.7. Die Idee und ihre Komponenten

Die Idee ist das Ausdrucksgeschehen des ZBs oder die Zeit selbst aus den Fugen geraten. Es gibt nicht eine Idee, der sich die Dinge angleichen, sie sind selbst die Kongruenz des Begriffs und der Realität (WL, 464). Alles Wirkliche ist nur insofern “als es die Idee in sich hat und sie ausdrückt.” (WL, 464). Oder die Idee ist das ZB, das sich hervorbringt, indem es mit seinem virtuellen Bild kristallisiert.

Der Übergang, der hier aufscheint, zeigt sich in seinem Nicht-halten: die Idee meint genauso die Uneinigkeit von Begriff und Realität, denn der Begriff ist nicht wie das Objekt und hat ein ständiges Abstoßen seiner von sich. Daher ist sie *in sich enthaltener Unterschied*. Den Unterschied generierend und immer wieder abgleichend ist sie das *Ansich-Sein der Differenz*.

Die Idee hat sich nun gezeigt als der wieder von der Unmittelbarkeit, in die er im Objekte versenkt ist, zu seiner Subjektivität befreite Begriff, welcher sich von seiner Objektivität unterscheidet, die aber ebenso sehr von ihm bestimmt [ist] und ihre Substantialität nur in jenem Begriffe hat. (WL, 466).

Der Begriff funktioniert schon so, dass er sich immer wieder zum Subjekt macht, das sich die bestimmte Objektivität voraussetzt, hier kommt nun ein Ununterscheidbar-Werden hinzu.

Der Begriff, indem er wahrhaft seine Realität erreicht hat, ist dies absolute Urteil, dessen *Subjekt* als die sich auf sich beziehende negative Einheit sich von seiner Objektivität unterscheidet und das Anundfürsichsein derselben ist, aber wesentlich sich durch sich selbst auf sie bezieht, - daher *Selbstzweck* und *Trieb* ist; (WL, 466).

Das Anundfürsichsein hat den Primat auf der Subjektivität, aber durch sich selbst als Trieb sich zu verwirklichen. Die Objektivität ist nun so veränderlich wie der Begriff, sie setzt sich ständig mit diesem auseinander. So hat die Idee ihren Gegenstand nicht als anderen gegenüber, sondern macht ihn zu dem, was er ist.

Ob die Idee also gleich ihre Realität in einer Materiatut hat, so ist diese nicht ein abstraktes, gegen den Begriff für sich bestehendes *Sein*, sondern nur als *Werden*, durch die Negativität des gleichgültigen Seins als einfache Bestimmtheit des Begriffes. (WL, 467).

In der Idee ist das Verhältnis von Objektivität und Begriff ununterscheidbar geworden. Die Bestimmtheit von außen ist genau das Verhalten des Begriffes *geworden*.

Dies ist die Erklärung des kristallinen Kreislaufs, der die Zeit in sich zeigt. Die Idee ist zur ständigen Oszillation geworden, sie benötigt keine von Differenz und Wiederholung unabhängige Bestimmung mehr. Der Begriff hatte die Objektivität noch sich gegenüber und musste sie immer wieder verändern, die Idee nicht mehr. Die Idee ist die Differenz oder die Zeit, die sich die Bewegung (die Realität) untergeordnet hat.

Die Idee der Idee hat sich selbst dahin entwickelt, reines Übergehen oder der *auftauchende Schnitt* zu sein, sodass sie selbst noch einmal in sich vereint *Übergehen zu sein und hierher übergegangen zu sein*. Alle Übergänge scheinen vermittelt und unmittelbar zugleich und darin ihre Bewegung und ihr Werden zu enthalten. Der letzte Sprung ist aber nicht deduzierbar, nur nachträglich. Die Einheit der Idee meint, dass kein mechanisches Zerlegen (kein BB-logisches Zerlegen) der einzelnen Bilder möglich ist. So ähnlich wie die Haut an ihrer ganzen Entfaltetheit ein Selbstgefühl möglich macht, ihre Bestimmbarkeit setzt die Mannigfaltigkeit, so bestimmt sich ihr In-sich-Reflektiert-Sein. Der Bezug auf das Äußere (die Haut als Berührungsfläche) ist genau ihr Selbstbezug.

Wenn Hegel sich die Bestimmungen der Idee anschaut, sieht er diese Beweglichkeit in der Vermittlung der Idee angelegt: 1. Sie ist die Wahrheit von Begriff und Objektivität (WL, 467). Ihr daraus sich ergebendes zweites Vorgehen (ihr Übergehen) ist die

Beziehung der fürsichseinenden Subjektivität des einfachen Begriffs und seiner davon *unterschiedenen* Objektivität; jene ist wesentlich der *Trieb*, diese Trennung aufzuheben, und diese das gleichgültige Gesetzsein, das an und für sich nichtige Bestehen. (WL, 467).

Die Idee ist nun die Beziehung zwischen diesen beiden Bestimmungen selbst geworden, sie ist hier der “*Prozeß*, sich in die Individualität und in deren unorganische Natur zu dirimieren und wieder diese unter die Gewalt des Subjekts zurückzubringen und zu der ersten einfachen Allgemeinheit zurückzukehren” (WL, 467). Die ständige *Deterritorialisierung* macht das Wesen der Idee: dass auch das sensomotorische Schema aus der Idee entsteht, ihre Ruhe, die aber von woanders her kommt, nämlich aus ihrer Prozesshaftigkeit.

Da die Idee dieser Prozess ist von Unmittelbarkeit, die sich durch sich vermittelt, ist sie in diesem Begriff-Sein wieder unmittelbar, dieser Begriff der Idee muss sich noch erfassen. In dem folgenden ist die Idee zuerst das *Leben*.

Die dritte Wendung in der Idee bringt sie in die Nähe der *Falte* (*Leibniz und der Barock*). Wenn die Reflexion-nach-außen ihre Reflexion-in-sich ausmacht, so schafft sie ihre eigene Atmosphäre, gegenüber der sie sich wiederum verhält (F, 24ff.). Das Leben wird konkret oder *Lebensprinzip*, wenn es den Bezug auf Anderes in sich selbst versammelt als Potential des Lebens. Hier findet die Reproduktion statt, es ist das immanente Potential des Lebens. Es ist dann Leben, wenn es sich als Anderes von sich abstößt. Das Leben als Gesamtheit, ist selbst-reflexiv, auf sich selbst bezogen als Anderes. Elastizität und Faltung.

3.7.1. Die Idee und die Umkehrung des Platonismus - das neue Bild des Denkens

In dieser Sichtweise auf die Idee kann der Übergang zu Deleuze hervorkommen durch seine *Umkehrung des Platonismus* oder den Überlegungen zu einem *neuen Bild des Denkens*, die mit einer Kinematographie in Verbindung stehen. Insofern es hinter den Erscheinungen keine *Idee als Urbild* gibt, an dem das Ding teil hat, wird Platons Wesen seiner Maske beraubt (Liebrucks 1964-79, 447). Die Idee ist nicht einfach der Zusammenfall von Begriff und Realität - sie ist auch deren Unterschied, sonst würden die Dinge sich solche Bearbeitung nicht gefallen lassen. Man könnte es so verstehen, dass das Verhältnis selbst nie gesetzt werden kann, bzw. nie auftaucht, es besteht aus einer ewigen Weiterverweisung.

Hegels Programmatik besteht darin zu zeigen, dass der Bezug auf Anderes in Wirklichkeit ein Selbstbezug ist, sodass die einseitige Beziehung des Unmittelbaren der zweistelligen der Vermittlung entspricht und die Negation kein von ihr verschiedenes Objekt hat oder absolut selbstbezüglich wird.

Die Negativität kann verstanden werden als ein Veränderungen-einführender Begriff, es wird eher auf der Beziehungsebene etwas verändert. Womit auch die Art Hegels, Begriffe zu benutzen, näher bestimmt werden kann. Die Begriffe werden hier selbst zu den Bildern, die sich aktualisieren. Die Idee ist *Aufgespanntheit* und *Ausgespanntheit*, sie ist ewiges Setzen des Prozesses des Setzens und Aufhebens, dh. Überwinden der Wirklichkeit, die der Idee fremd ist (Liebrucks 1964-79, 461).

Diese Bezogenheit kann direkt in Frage stehen, wenn die Bewegung abweichend wird und einen *unmöglichen Anschluss* demonstriert (ZB, 55). Die Bilder sind nicht gegenwärtig, sondern raum-zeitlich aktualisierbar, da sie immer auch auf ihre virtuelle Seite bezogen bleiben. Der Unterschied bleibt im Ununterscheidbaren jederzeit spür- und hörbar. Nach der deleuzianischen Konzeption passt kein Begriff mehr zwischen die verschiedenen Bildtypen, es fehlt also das, was nach Leibniz ihre Differenz (real wie logisch) begründen könnte (DW, 30ff.).

Die Differenz wird der Prozess selbst, wird die Idee. Die Zeit im Film taucht als *Fälscherin der Darstellung* auf, gleichzeitig gibt es aber einen Übertrag auf das Denken, da die Verweisungsstrukturen zu denken aufgeben, wenn der Rahmen auseinander bricht. Deleuze diagnostiziert bzw. erschafft eine Analogie mit der Philosophie-Geschichte, die Abweichungen wurden kompensiert, mit Kant aber ist die Zeit unabhängig geworden (ZB, 59). Das Denken war immer schon falsch, dies wurde aber überdeckt, indem die Zeit still gestellt wurde und nicht in ihrer Virtualität serialisiert, die als universelle Variation die menschliche Ebene übersteigt. Gesetztes wird immer wieder in-sich-reflektiert.

Das wichtige dieser Argumentation ist, dass es vielfältige Zeit-Bilder gibt, dass sie eine *Ausdruckshaftigkeit* besitzen. Bei einem ZB kann nicht stehen geblieben werden. Es ereignet sich wieder eine Unmittelbarkeit, weil das Zeit-Bild das sensomotorische Schema nicht überwindet, sondern es zerbricht und die Abweichung zum Primat werden lässt (ZB, 61). Die Synthese des Zeit-Bildes bedingt immer schon die senso-motorische, da das ZB das Virtuelle ausdrückt. Also die Vielfältigkeit der ZBer dadurch ausdrückt, dass nicht mehr

die Montage als Ordnung fungiert und die Einstellungen aneinanderreicht, sondern die Bilder sind schon immanent montiert, da sie die Zeit direkt darstellen (ZB, 62). *Sodass jeder Film seine Singularität bekommen kann, seinen Zeit-Druck, seine Art des Ablagerns der Zeit, die nur auf der Differenz beruht und nicht durch eine Verallgemeinerung (Hegel: Abstraktion) eingefangen werden kann.*

Der Unterschied der Einbeziehung der Zeit besteht darin, entweder eine Rückblende einzuführen und damit der Gegenwart einen Grund der Versetzung in die Vergangenheit zu geben, der Grund kann aber andererseits auch selbst im Bild anwesend sein (ZB, 75). Dieser Grund, der im Bild anwesend ist, zeigt einen wichtigen Beitrag zur Kinematographie.

3.7.2. Die Kinematographie in hegelscher Manier als In-sich-Sein der Wandlung

Der subjektive Zweck hat noch die Unterscheidung alles zweckmäßig oder zweckwidrig zu setzen, er bedarf dafür der Objektivität als Maßstab. Das Leben zeigt uns dann, dass es Identitäten nur gibt, indem wir sie immer wieder erzeugen, da sie auf einem *Ungrund von Differenzen* aufgebaut sind, auch unsere Person (Liebrucks 1964-76, 479).

Es gibt für Hegel keine rein formale Logik, sie vollzieht sich immer an Inhalten und ändert sich mit diesen. Sie enthält nicht die Formen der Gedanken, sondern ist selbst der Gedanke. Erst indem die Idee sich darstellt und in die Äußerlichkeit setzt und die Welt als Inbegriff von Objektivitäten aus sich heraussetzt "schafft sie im Menschen, der diese *Setzung* erkennt, den Anblick der Gestalten, die das Subjekt als innerhalb der Idee, vorstellungsmäßig gesprochen, als die Sprachen Gottes erfährt" (Liebrucks 1964-79, 481). Die Kinematographie wird beschrieben als die Form der inneren Selbstbewegung ihres Inhalts. Diese Selbstbezüglichkeit nennt Hegel *vermittelte Unmittelbarkeit*. Die Idee ist der immer neu gesetzte Zusammenhang, der sich wiederum verschiebt in seinem Setzen. So sind auch bei Deleuze Virtualität und Aktualität keine Modalitäten des menschlichen Bewusstseins, sondern *Gegebenheitsweisen des Seienden* schlechthin, das nur in Weisen der Wiederholung seiner virtuellen Präexistenz, in einer Art Vorlauf gegenüber sich selbst, zum Sein gelangt. Die Begriffe des Virtuellen und Aktuellen sind keine Realisierung von Präformiertem oder von Möglichem. Vielmehr ist die Aktualisierung mit einer *Dramatisierung* und einer *unbeendbaren Differenzierung* verknüpft, die dem Film als Zeit-Bild entspricht und mit Neuem und Zukünftigem in Verbindung steht (3. Synthese der Zeit). Die Mannigfaltigkeit der Idee ist daher kein Wissens-Objekt, sondern Teil eines Lernprozesses. Während man sich in die Mannigfaltigkeit des Virtuellen hinein begibt und

Teilbereiche aktualisiert, modifiziert man sich. Die Idee als Differenz-Figur ist daher noch nicht der Abschluss, ihre Verweisfunktion wäre sonst an eine Grenze gestoßen.

3.8....Das Leben

Das Leben schafft sich selbst Voraussetzungen (es wird sich zeigen, dass es im In-sich-gehen sein Anders-Werden ausdrückt). Das Leben benötigt keine äußerliche Bestimmung: die *Beschreibung ersetzt ständig ihren Gegenstand* (ZB, 66ff.), wie man es mit dem ZB ausdrücken kann. Es hat keine außer-filmische Realität, auf die es sich bezieht und auf deren Logik es bezogen sein muss. Der Begriff benötigt ein Feld des Erscheinens, sodass das Objekt vom Begriff gesetzt wird, es ist nicht mehr die Äußerlichkeit des Begriffs.

Der Körper besteht nicht aus Teilen, seine Mittelbarkeit wäre kein Leben, er ist objektiv und subjektiv zugleich (WL, 474). Der Organismus ist das Mittel des Zwecks und selbst in sich Zweck. Der Primat der Produktion lässt am Produzieren und Reproduzieren nur das Werden. Das Leben entsteht nicht aus Nicht-Leben, das ist die Objektivität des Lebens, dass es ein Prozess des Produzierens ist. Die Idee ist Tätigkeit, dh. sie muss sich ständig verobjektivieren, in der Sprache, in der Arbeit usw. Die absolute Objektivität wäre nie innerhalb der Repräsentation erreichbar (daher auch die Nähe zu Deleuze), Hegel würde immer wieder diese Gesetztheit durch die Objektivität selbst als Objektivität fassen, dass man die Voraussetzungen aufheben muss und die Trennung von Subjekt und Objekt nicht aufrechterhalten wird. In der Idee ist die unmittelbare Seite das Leben selbst (das die Einheit von Setzen und Aufheben in sich ausdrückt).

Der Bruch zwischen Sprache und Leben ist nicht repräsentierbar, man bildet die Welt nicht ab, der Begriff entlässt sich vielmehr immer wieder in das Leben, was keine Referenz-Beziehung zur Welt ausmacht. Sodass hier gefunden wird, dass man nicht auf eine außer-logische Wirklichkeit verweist, sondern auf den Bruch, der diese immer wieder aufeinander bezieht. Im ZB wird die dargestellte Welt nicht jenseits von den Bildern als bestehend angenommen, die ZBer sind genau die Beschreibungen der Welt, es setzt und konfiguriert seine Voraussetzungen selbst.

Die unmittelbare Idee (das Leben) ist eine Widersprüchlichkeit in sich, die sich in sich hält, während sie das Andere wird (in sich das wird, was sie ist, und darin das Andere werden kann). Diese Formel kann genauso im ZB gefunden werden, wenn die Zeit dazwischen ein Anderswerden proklamiert und hervorbringt, indem sie zu sich selbst immer schon vergangen ist, als Differenzstifterin aber selbst auftaucht.

In der Logik ist es das einfache Insichsein, welches in der Idee des Lebens seine ihm wahrhaft entsprechende Äußerlichkeit erreicht hat; der Begriff, der als subjektiver früher auftritt, ist die Seele des Lebens selbst; er ist der Trieb, der sich durch die Objektivität hindurch seine Realität vermittelt. (WL, 471).

Seine ihm entsprechende Äußerlichkeit gefunden zu haben heißt, dass die Idee sich nicht von sich abstoßen muss, sondern dies Abstoßen selbst ist. Unsere Logizität ist nicht denotativ, sondern aufgehobene Wirklichkeit, ständig neue Aufhebung.

Man befindet sich auf einem Feld jenseits der Repräsentation. Mit Deleuze sind bestimmte Filme ZBer, die ihre Konstitution ausdrücken und ein neues *bilderloses Bild des Denkens* ergeben. Wenn die Begriffe auf einer Immanenzebene verwirklicht liegen, so kann über diese Immanenzebene, die kein Begriff ist, nur gesagt werden, wie die Begriffe auf ihr erscheinen (WiPh, 21ff.). Die Logik muss die Immanenzebene selbst ausdrücken, dh. den Begriffen und Komponenten ohne Abstand folgen, sodass der eine Begriff sich in den anderen kontinuiert, um seine *kinematographische Seinsweise* anzuzeigen.

Da die Natur von ihrer Äußerlichkeit aus diese Idee erreicht, gibt es einen Bruch, der zeigt, dass die Welt nicht gleichgültig und ohne Veränderung vor uns liegt. Wir bilden die Realität nicht ab, der Begriff entlässt sich vielmehr ins Leben.

3.8.1. Das lebendige Individuum

Das Leben ist nicht von seinem Begriff ableitbar, es ist nicht unabhängig von den einzelnen Individuen. Die erste Bewegung benötigt immer schon ein Mittel, das sich wieder zum Mittel bestimmt. Im lebendigen Prozess sind diese keine Mittel mehr, es ist im Prozess, indem es sich auflöst und in seinem Auflösen sich erhält.

Das *Lebendige* ist unendlich bestimmbar und bleibt bei sich, es ist die Bedingung der Möglichkeit für die Bestimmung oder Differenzierung, dh. es ist Differenz und Wiederholung. Das Lebendige hat ein In-sich-sein, das negativ bleibt, es ist die unendlich bestimmbare Rezeptivität - oder der Film im Sinne des ZBs.

Dem Begriff, dem seine eigene Objektivität entspricht, da er die negative Einheit dieser seiner Äußerlichkeit ist, heißt die Vereinigung von Setzung und Aufhebung.

Die unendliche Beziehung des Begriffes auf sich selbst ist als die Negativität das Selbstbestimmen, die Direktion seiner in sich als *subjektive Einzelheit und in sich als gleichgültige Allgemeinheit*. [...] Das eine ist die *Einheit* des Begriffs und der Realität, welche die Idee ist, als die *unmittelbare*, die sich früher als die *Objektivität* gezeigt hat. Allein sie ist hier in anderer Bestimmung. (WL, 474).

Davor war sie die Einheit des Begriffs und der Realität, er stand ihr nicht gegenüber oder weil er ihr nur Inneres ist, ist er nur eine ihr äußerliche Reflexion. Die Hegel^{Kinematographie} ist bei Hegel selbst zu finden, bei seiner Art der Bewegung im Denken. Es gibt kein Halten/Stehenbleiben, da Hegel wiederum etwas Äußerliches findet, an dem sich die Fortführung abarbeitet. Nun ist es aber die allgemein konkrete Fortführung, die wird und nicht zu etwas wird, sondern ein Werden in keine Richtung ausdrückt. Sodass hierin so etwas wie die Methode gelesen werden kann, die Methode der Fortführung, des Nicht-stehen-bleiben-Könnens, der Zeit selbst, die abläuft, weil die Bilder Bestimmungen durch unvermittelt-vermittelte Schnitte angeschlossen sind.

3.8.2. Aufheben als Beschreibung, die ihren Gegenstand ersetzt

Wo sich am Anfang das Bild noch von einem Außen bestimmen (Hegel) bzw. in ein sensomotorisches Schema überführen ließ (Deleuze) ist nun eine optisch-akustische Situation geworden: für die Handlung ist es unwichtig geworden, ob etwas real oder imaginär ist: „Als ob das Reale und das Imaginäre⁶⁸ hintereinander herliefen und sich beide im jeweils anderen in der Nähe eines Ununterscheidbarkeitspunkts spiegelten.“ (ZB, 19).

Die hegelianische Kinematographierung hat sich gezeigt als die Änderung seines Gegenstandes während seines Erscheinens, als Praktik der Negation. So unterscheiden sich auch das sensomotorische und das optisch-akustische Bild bzw. die organische und die anorganische Beschreibung (ZB, 65). Es geht um den Verkettungsmodus, um die Beziehungsstruktur. Die optisch-akustische Situation des ZBs ist nichts anderes als eine Beschreibung, endlos in andere sich verzweigend, die Verbindungen erschaffen sich, während sie sich bilden, statt vorgefertigten Anknüpfungslogiken zu folgen. Aufheben in diesem Sinne ist wesentlich Erschaffung.

Die organische Ordnung setzt die Unabhängigkeit ihres Gegenstands voraus, während die kristalline oder optisch-akustische ihr eigener Gegenstand ist und diesem ständig widerspricht, ihn ersetzt, ihn aufhebt (ZB, 168). Was auch den Unterschied eines *dogmatischen* und eines *neuen Bildes des Denkens* ausdrückt. Wenn das Lebendige als

⁶⁸ Das Imaginäre ist nicht immer im Gegensatz zum Realen zu verstehen und wird hier an die Konstitution im Sinne eines Ununterscheidbar-Werdens von Realem und Imaginären geknüpft oder wie Foucault sagt, dass der imaginäre Raum seine eigenen Gesetzmäßigkeiten bekommt: Es „kommt darauf an, dass das Bild seine eigenen dynamischen Mächte hat, dass es eine unterschiedliche Morphologie des imaginären Raumes gibt, je nachdem, ob es sich um den freien und erleuchteten Raum handelt oder ob der ins Werk gesetzte Raum der Raum des Gefängnisses, der Dunkelheit und der Atemnot ist. Die imaginäre Welt hat ihre eigenen Gesetze und ihre spezifischen Strukturen;“ (Foucault 2001, 113f.).

Ganzes, das aus Teilen oder als solches, auf das mechanische oder chemische Ursachen einwirken oder durch äußerliche Zwecke bestimmtes genommen wird, “so wird der Begriff ihm als äußerlich, es wird als ein *Totes* genommen.” (WL, 476). Die ihm äußeren Teile aufhebend hebt sie sich selbst auf, sodass ein Prozess des Produzierens entsteht. Wo vorher noch äußerliche Zweckmäßigkeit gefunden werden konnte, ist nun ein Begriff seiner selbst, der in sich vollkommen bestimmt ist, das “anfangende, sich selbst bewegende *Prinzip*.” (WL, 475).

Die Unruhe und Veränderlichkeit der äußerlichen Seite des Lebendigen ist die Manifestation des Begriffs an ihm, der als die Negativität an sich selbst nur Objektivität hat, insofern sich ihr gleichgültiges Bestehen als sich aufhebend zeigt. Der Begriff produziert also durch seinen Trieb sich so, daß das Produkt, indem er dessen Wesen ist, selbst das Produzierende ist, daß es nämlich Produkt nur als die sich ebenso negativ setzende Äußerlichkeit oder als der Prozeß des Produzierens ist. (WL, 477).

Die Subjektivität, die Hegel meint, ist vergleichbar mit dem Kreislauf, der den Abstand nicht ausfüllt, sondern den Abstand ausdrückt oder fortwährend verschiebt, der Abstand ist zentral geworden, er ist das Beziehen des einen Bildes auf das andere, das keine Beziehungslogik mehr von außen benötigt, sondern in den Spalt abtaucht und sich die Bewegung so unterordnet, um im Modus des ZBs zu operieren. Es gibt keine logische Fortsetzung, die Logik wird selbst die Fortsetzung und füllt den Spalt immer wieder, um sich darin zu ändern und die Änderung, die Zeit selbst auszudrücken, das sich-selbst-bleibende Anderswerden. Die Bedingung kann nicht von dem abgeleitet sein, was sie bedingt, wie noch im BB, sie muss sich selbst äußerlich werden und dies als ihre Idee setzen, die voraussetzt, keine Setzungen zu versetzen.

Die Bestimmungen, die im Verhältnisse zueinander sind, sind die sich auf sich beziehende *negative Einheit* des Begriffs und die *Objektivität*, welche sein *Mittel*, in welcher er aber in sich selbst *zurückgekehrt* ist. (WL, 477).

Der Begriff ist nun auf einer Immanenzebene, die ohne Abstand überflogen wird, wo es keine Transzendenz zu einem Äußeren hin gibt, das noch nicht auf der Immanenzebene Platz hat, und darin ist diese Immanenzebene die Erschaffung ihrer selbst. Es ist eine Beschreibung, die ihr eigener Gegenstand ist, ihn wieder aufhebt und dekonstruiert (ZB, 168).

3.9. Differenz oder Vermittlung - im Unterschied darüber hinaus

Im Kino findet Deleuze eine Verbindung/Variation/Auf-etwas-bezogen-Sein, das Aufschluss

darüber gibt, was es bedeutet, ohne Bild zu philosophieren. Wenn das BB und seine Montageschulen auf eine systemisch konfigurierte Philosophie verweisen, gibt das ZB Hinweise auf ein Denken in der Bildlichkeit ohne Bild, jenseits der Repräsentation. Es ist ein Denken, das nicht mehr bei sich ist. Man kann die Komponenten aufzählen, die einem solchen Denken zufallen, sie aber auch erfahrbar machen durch und im Kino, das selbst auf Diskontinuitäten beruht (ZB, 219). Was die Bilder fälscht, taucht als solches auf, sodass hier Bilder thematisch werden, die die Differenz performativ und immer unterschiedlich darstellen. Der Übertrag auf die Philosophie geht mit der Formel um, dass das Mannigfaltige zu denken bedeutet, es nicht durch allgemeine Begriffe in seinem Inhalt zu beschneiden und das Ereignis zu verstehen, ohne sich seiner Intensität und Schmerzhaftigkeit zu entledigen. Daher muss das Denken als Prozess in den Blick kommen und im Sinnlichen nach praktischen Wirkungen des Nicht-Sinnlichen suchen.

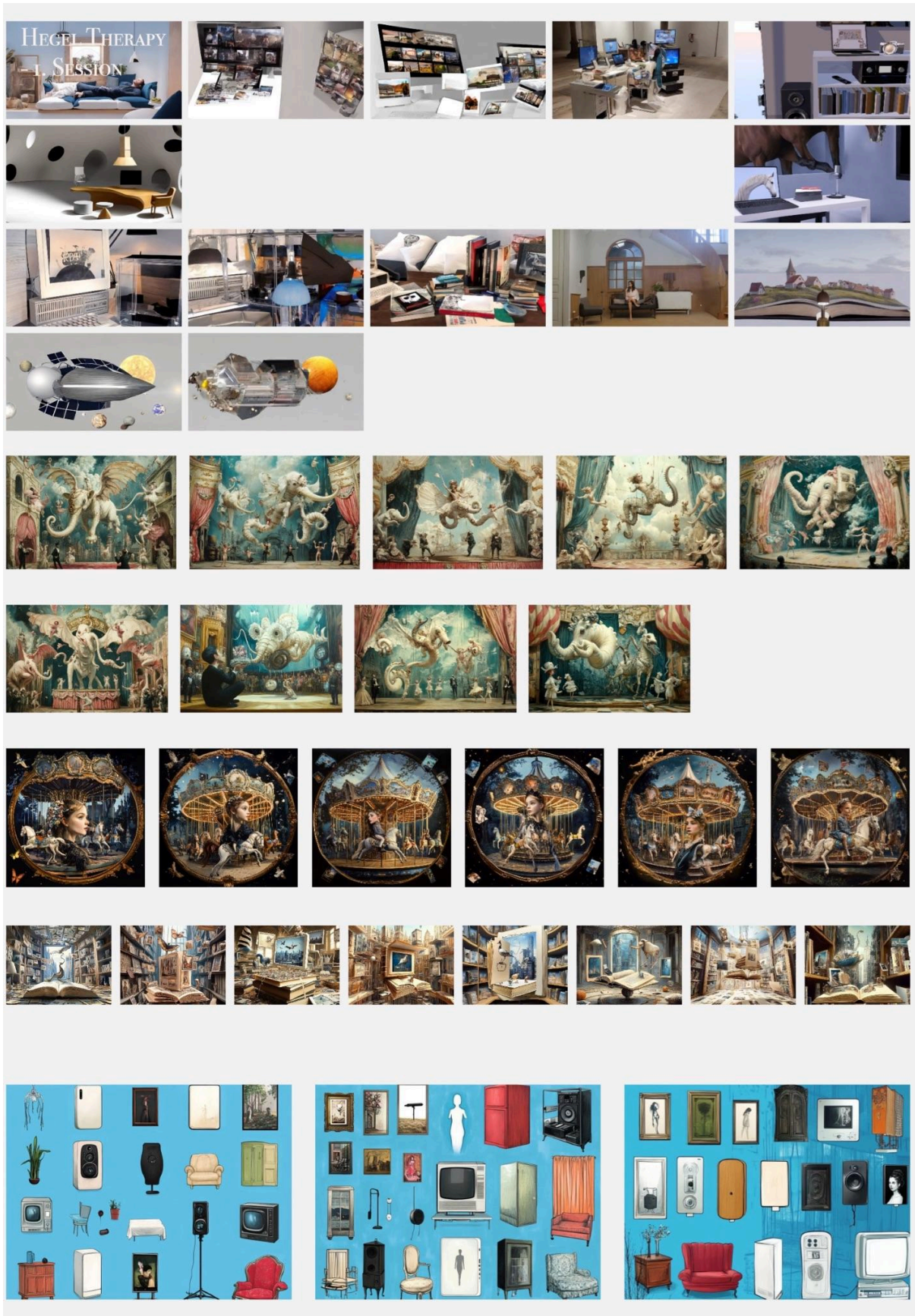
Die Produktivität des Lebendigen besteht aus den undarstellbaren Größen der Gabe des Gegebenen und ihrem gleich-ursprünglichen Verhältnis. Im Lebensprozess wird deutlich, warum Hegel^{Kinematographie} das ZB spezifiziert: die Produktivität des Lebendigen bedeutet die Struktur reiner Reflexion und der Bewegung von Nichts zu Nichts, dies ist bei Hegel die *präreflexive Dimension*. Das Undarstellbare als die Negation oder die Differenz kann nicht gänzlich zur Darstellung kommen. Es gibt keine abbildende Ordnung dahinter, die durch die Vollständigkeit des relationalen Gefüges in das produktive Prinzip übergeht, vielmehr ist der Bezug auf das Undarstellbare nur möglich, indem sich der *Entzug des Undarstellbaren (Entzug der Vermittlung)* in der Darstellung niederschlägt, statt dass es sich vollständig in der Darstellung auflöst. Es wird dezidiert mit dem gebrochen, was Hegel stigmatisiert, dass das Wesen erscheinen kann. Die Ursprünglichkeit ist schon diataktisch, sie dekonstruiert sich selbst. (Dass das Wesen erscheint, ist nur der Eingang).

Die Produktion liegt nicht in einem Programm, sondern im Umprogrammieren, womit der Primat der Möglichkeiten ausgedrückt ist. Die dargestellten Bestimmungen werden fortwährend durchgestrichen, sodass nicht ein Prinzip erschöpft wird, sondern eine *ursprüngliche Produktivität* erscheint und die Darstellungen weiterrückt.

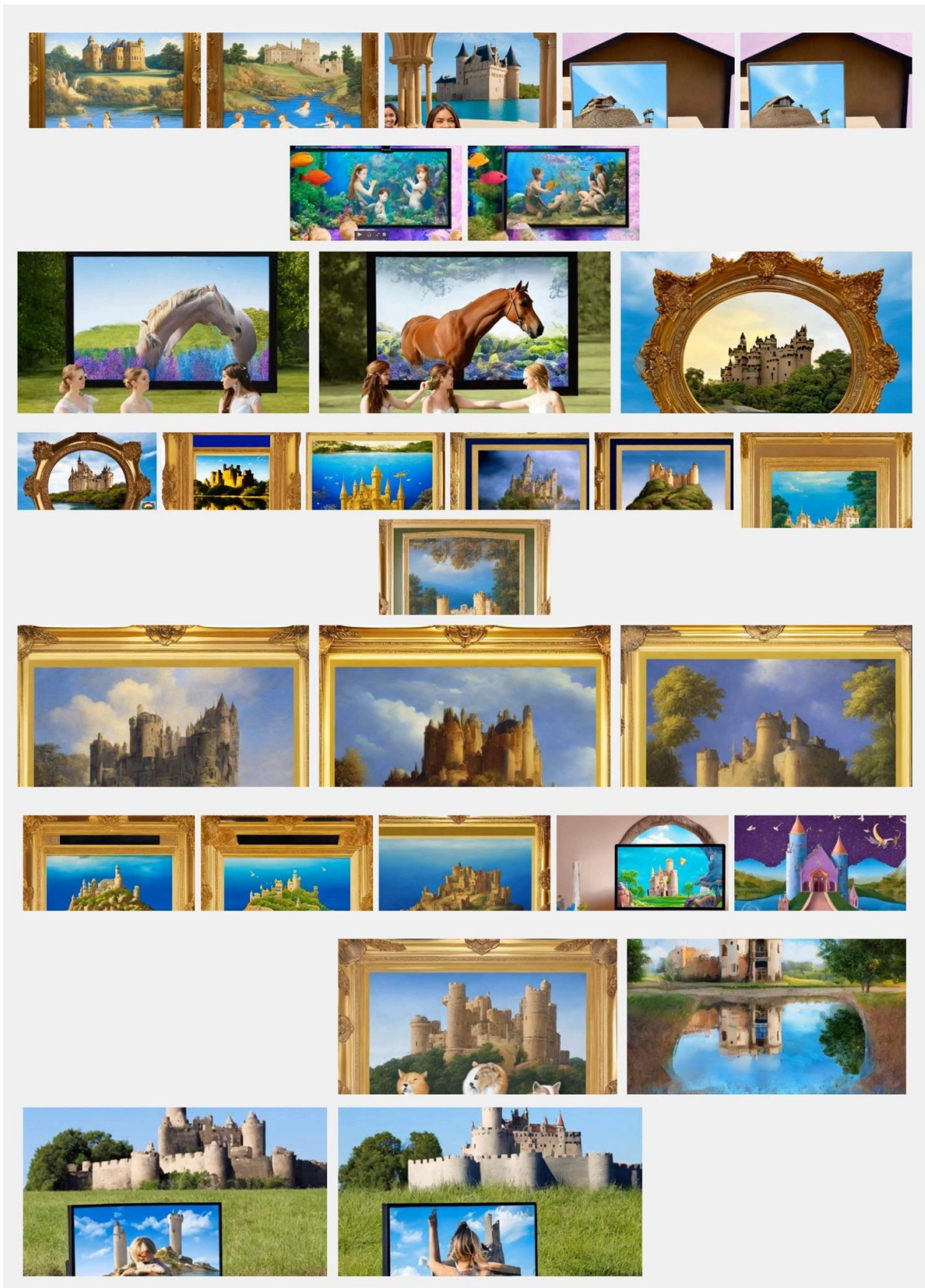
Die Negation mit Deleuze kann verstanden werden als subsistierende, die ihre Setzung in der Aufhebung zu dem macht, was die Setzung von woanders her kommend versteht. Begriff und Realität ändern sich gegenseitig in ihrem sich aufeinander beziehen. Hegel will die Singularität des Geistes, das Bewusstsein als Akt, der Realität könnte man sagen, erreichen und dies wird in seinem Schreiben als Stil verhandelt, der als Film gesehen, die Dinge voneinander unterscheidet und nicht ein Bewegungsfluss ist, wie er im ZB auftauchen könnte

und das Spektrum dessen erweitert, was an Denkbildern, an Bewusstseinsströmen vorhanden sein könnte. Die filmische Verwendung von Hegel passiert in einem Bezug zu seinen therapeutischen Seiten. Der hegelianische Film, der Versuch die hegelianische Besonderung, das Einlesen, das Kinematographieren in die bewegten Bilder einzufassen, bildet das Ende der Überlegungen zu Hegel.

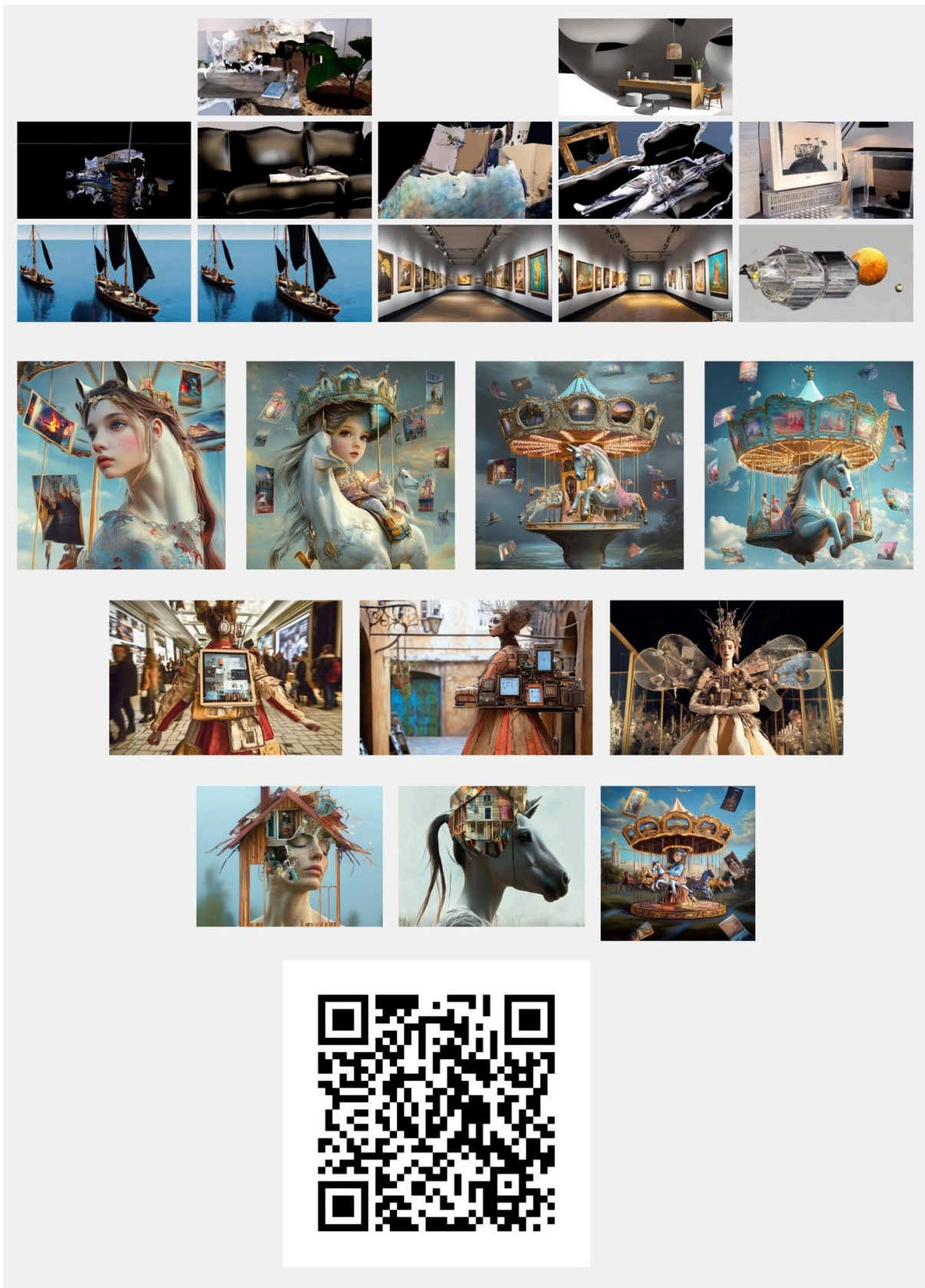
<https://www.researchcatalogue.net/view/2226736/2226737>



© Evi Jäggle, *Hegel durch Deleuze kinematographiert I*



© Evi Jäggle, *Hegel durch Deleuze kinematographiert 2*



© Evi Jäggle, *Hegel durch Deleuze kinematographiert 3*

4. Die deleuzesche Synthese von Kant verzeitlicht die Idee. Vermögens-theoretisches Aushaken zum Zeit-Bild.

“Schauen wir, wie das Knacksen der Zeit das Kantische Subjekt in Zebraestreifen zerlegt.” (Foucault 1977, 9). Dieses Schauen auf *Differenz und Wiederholung* aus einer Kant-Aneignung, das Foucault anvisiert, ist der Rahmen für eine kinematographische Ansicht von Kant.

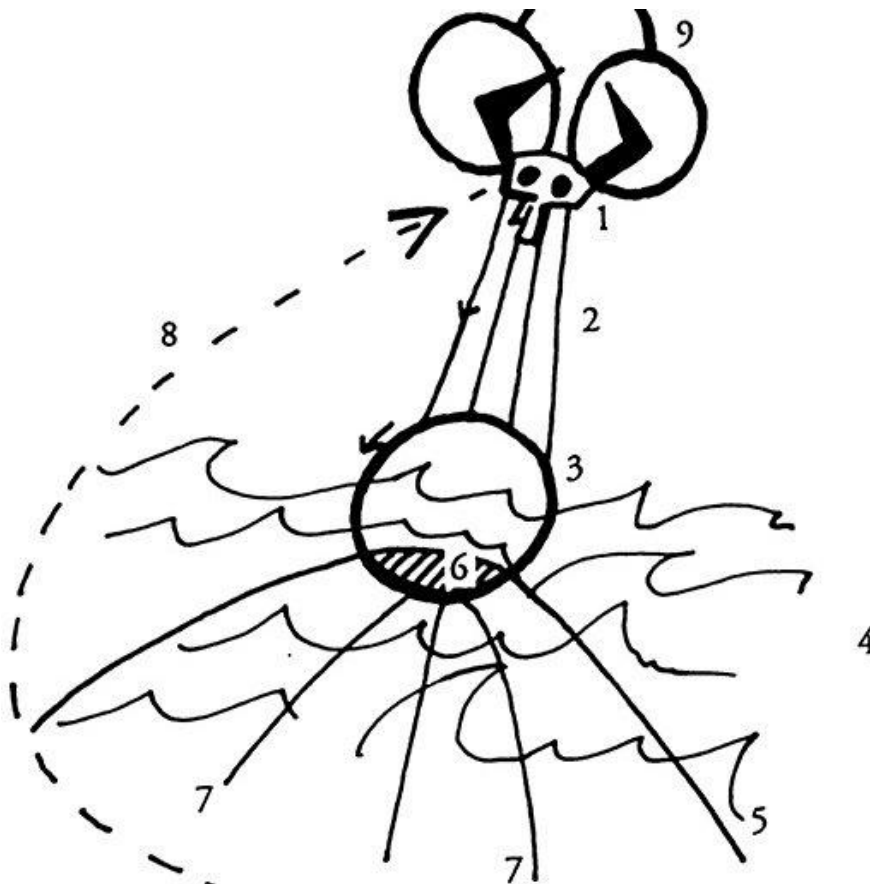
Im deleuzianischen Horizont ist Kant die Vorlage für *Differenz und Wiederholung* und könnte daher als Wendepunkt betrachtet werden zwischen den frühen und späteren Schriften von Deleuze und gleichzeitig als Wendepunkt zwischen der *Repräsentations-* und der *Differenzphilosophie*. Mit dieser Umkehr-Marke würde Kant einen Fragehorizont öffnen, der die Performativität der Zeit bedenkt. Insofern kann Kant hier als Übergang betrachtet werden, vom *Bewegungs-Bild* zum *Zeit-Bild*. Die deleuzianisch-kantische Synthese als Montage wird dabei über drei Bereiche führen, die sich gegenseitig Anstoß geben. *Die Zeit, die Vermögenstheorie und die Idee*. Diese Ebenen werden in Kant eine deleuzianisch, zeit-bildliche Sicht einpflanzen. Die Zeit muss in sich paradox sein, um dem gerecht zu werden, dass sich in ihr das Verlaufen niederschlägt. Das Paradox daran ist, dass in dem Fragen auf diesen Horizont hin das Ereignis der Zeitlichkeit sich in einem Moment gezeigt haben muss, um der Zeit diesen Horizont gegeben zu haben, der aber aus der Unabschließbarkeit oder mit dem ZB der Serialität der Zeit selbst erwächst. Diese Serialität, in der etwas Neues entsteht, verbindet Engell dezidiert mit dem Film und seinem anorganischen Potenzial (Engell 2017, 475). Ist Kant *kinematographiert* durch Deleuze, dann verlässt er die Welt der Repräsentation und kaschiert den Bruch nicht, der die Zeit nicht als Abstand der Bewegung fasst, sondern sich in sich verzweigen lässt.

Deleuze geht von Kant aus, um ihn zu überbieten, ihn gegen sich selbst zu lesen.^{69 70} Über Kant hinaus bedeutet einen *transzendenten Gebrauch der Vermögen* und eine

⁶⁹ Kant spielt eine zentrale Rolle für Deleuze, nicht nur ist *Differenz und Wiederholung* an die Kritik der reinen Vernunft angelegt. Er arbeitet sich immer wieder an Kant ab, 1956 hält er Vorlesungen zu *Was heißt gründen?* 1963 schreibt er einen Artikel zu Kants Ästhetik und im selben Jahr die Kantmonographie *Kants kritische Philosophie*. Darüber hinaus verweist er regelmäßig auf Kant in seinen anderen Werken. Daher taucht Kant hier als kinematographischer Wendepunkt für Deleuze auf.

⁷⁰ Deleuze wird auch als ein Philosoph dargestellt, der die post-kantische Tradition fortführt, insbesondere durch die Weiterentwicklung von Kants Kritik. Seine Philosophie wird als „letzte Blüte“ der kantischen Revolution beschrieben, da er Kants kritisches Projekt auf neue Konzepte wie Differenz und Wiederholung ausdehnt (Vgl. Kerslake 2009). Andererseits wird Kant in der Forschung zu Deleuze als dessen wichtiger Abstoßungspunkt und im Sinne einer Feindesliebe betrachtet (Vgl. Böhler 2024).

differentielle Idee zu inszenieren. Es ist gleichzeitig auch eine Version der Differenzphilosophie: wodurch das Gegebene gegeben ist (Vermögen) ist selbst nicht in sich einheitliches, gleichbleibendes Vermögen. Die Erhabenheitserfahrung von Kant wird geerdet durch die Logik des Vollzugs, durch den Eigengebrauch der Vermögen. Ein Vermögen erfährt was es kann, wenn es über ein anderes Vermögen läuft und sich darin *gegenverwirklicht*.



(WiPh, 65)

4.1. Das Programm in der Kant-Maschine (siehe Abbildung), eingetragen als Schnitt-Protokoll

Mit Deleuze' *Maschinenansicht* von Kant aus *Was ist Philosophie?* (WiPh) kann gezeigt werden, wo in das kantische Werk eingeschnitten wird. Die Begriffe sind dann Elemente der Maschine, sodass die kantische *Immanenzebene* zu dem Funktionieren der Maschine wird, ihrer Beweglichkeit. Das *Maschinenporträt* von Kant im ersten Kapitel von WiPh zur

Immanenzebene gibt einen Hinweis darauf, wie die Immanenzebene und in Folge dessen die *Kinematographierung* als Blick auf bestimmte Philosophien zu verstehen ist und wie ein deleuzianisches Porträt aussehen könnte, welche Funktionen, Räder und Triebwerke es besitzt (WiPh, 65).

Der *Rinderschädel* als das *affizierbare Ich*, das phänomenale Ich, das passiv immer wieder "Ich" wiederholt, das alle meine Wahrnehmungen begleiten muss - es sagt immer wieder "ich denke, ich denke" - und synthetisiert im Sinne des *Bewegungs-Bildes (BB)* Aktion und Reaktion (siehe Abbildung, 1). Den Körper des *Ich denke* bilden die *Kategorien*, die *Verstandesbegriffe* oder vielmehr seine Halterung, dh. die Voraussetzungen für Erfahrung bestehen im menschlichen Verstand (2). Die Verbindung mit dem Rad macht das Ganze beweglich, es ist eine Art Antrieb, die ständige Überführung, die Verbindung zwischen oben und unten, das bewegliche Rad der *Schemata*, das Begriffe und Anschauungen verbinden kann, da es in beiden Welten zu finden ist (3). Das Rad benötigt für seine Angetriebenheit den Bach der Zeit (4) und den Raum als Ufer und Grund, die wiederum bedingen, dass der Bach dem Rad das Ein- und Auftauchen ermöglicht (5). Das passive Ich (6) kann die Anschauungsformen von Raum und Zeit verbinden, es ist am Grund des Baches, es wird affiziert von einer Zeitlichkeit und Räumlichkeit der Wahrnehmungen. Es füllt die Fläche unter der Kurve, bezeugt sein *Integral*, seine Anwendung auf die Gegenstände der Erfahrung. Es sind die grundlegenden Überlegungen zu *synthetischen Urteilen apriori*, die das ganze Feld durchlaufen (7).

Erst die gestrichelte Linie macht das *Diagramm* zu einem *transzendentalen Feld* oder einem *Immanenzfeld*. Deleuze und Guattari formen ihre Differenz zu Kant in dieser gestrichelten Linie, dieser Loop zu den drei Ideen (9) ist die Bewegung, die sie unterminieren wollen (8) (WiPh, 66f.). Was hier als *Kinematographierung* von Kant beschrieben werden soll.

Daher die Frage, wie Deleuze die gestrichelte Linie, ihre Komposition und *Montage des Ganzen* verändert. Wie ändert sich die Maschine durch eine deleuzianische Ansicht von Kant?

Mit den Film-Büchern und der Projektion des Übergangs vom BB zum ZB auf die Inversionen von Kants Montagetheorie hier in dreifacher Weise. Durch Kant hindurch dringt Deleuze durch diese drei Inversionen ein und praktiziert einen Übergang einen Übergang vom repräsentations-logischen BB zum differenz-theoretischen ZB. Kant zu benutzen ist insofern ein Umschlagspunkt, ein Schnittprotokoll, statt eines Schneidevorgangs, ein Nachvollzug der Vermögen in einem parallelen Vermögen, dh. eine Befragung des Rahmens,

des Umwandelungsgehehns Zeit, die keinen Angelpunkt mehr darstellt. Seine spezifische Ansichtnahme wird auf drei Ebenen vollzogen und drückt jeweils den Anstoß aus, von einer repräsentationalen Kritik im *Reiz-Reaktions Schema* (BB) zu wechseln auf eine aus den kardinalen Rastern gehobene transzendente Sphäre (ZB).

Diese Schnittprotokoll-Spuren sind:

1. Theorie der Zeit und Cogito
- 1.2. Gespaltenes Subjekt, das zu sich selbst verschoben ist
2. Vermögen
3. Idee

An der Kant-Maschine sollen die Eingriffe sichtbar gemacht werden, die ihn in Richtung einer deleuzianischen Lesart verschieben und ihn als Wendepunkt verstehen lassen von einer *senso-motorischen* zu einer *zeit-philosophischen* Ansicht, auch der Philosophie-Geschichte. Anhand der Zeit-Theorie von Deleuze wird Kant kinematographiert. Er transformiert Denkpositionen in eine zeitliche Prozessualität, indem er sie nach *Außen* öffnet, zu dem, was sie nicht können, zu ihrer Bilderlosigkeit (Ott, 108).

4.1.1. Kant als Wendepunkt vom BB zum ZB

Der Übergang vom BB zum ZB ist ein Ausdruck der Zeit-Theorie in praktischer Weise.⁷¹ Damit einhergehend ist eine Parallele zu ziehen zwischen der *Welt der Repräsentation* und der *Differenz an sich* in DW und dem repräsentationalen BB und differenz-theoretischen ZB, die dazu führt, dass die entgrenzende Zeit das verschiebende *Element x* darstellt, das die beiden aufeinander bezieht. Die Transzendentalität, die mit einer aus den Angeln geratenen Zeitlichkeit umgeht, findet sich im ZB: Der Bruch, die Zeit betreffend, wurde schon bemerkt, aber versucht zu retuschieren, die Differenz still zu stellen und nicht als sich-nicht-selbst-gleichen Antrieb zu nehmen. Der Fluss, in den wir eingelassen sind, wie in der Kant-Maschine, wird bei Deleuze zum Störfaktor, um darauf hinzuweisen, wie die Maschine läuft.

Es geht darum, den Bruch in der Philosophiegeschichte auszugestalten, die Montageschulen der BBER sind mit Kant als Systemtheoretiker vergleichbar und die Philosophie ein zusammenhängendes, durch die Bilder vermitteltes Ganzes (ZB, 36ff.). Hier passiert der Umsturz, die kantische Revolution, wo er gleichzeitig auf die Montageschulen

⁷¹ Auf die Parallele zwischen den Zeit-Theorien aus BB/ZB und DW wird in der Literatur hingewiesen. (Vgl. Schaub 2006; Böhler 2005).

angewendet werden kann ist er auch ein Garant für ein Denken, das nicht autonom bei sich selbst ist und mit der Zeit als Spaltung umgeht. Sodass Kant in sich verlängert werden muss: Bilder, die die Zeit direkt darstellen, die auf dem Klebestreifen fehlen, aber auf den Montageprozess schließen lassen. Kant hat diese Bilder in der *Kritik der Urteilskraft* konzipiert: die Ereignishaftigkeit und Singularität oder das *Erhabene*.

Die beiden ersten Kritiken werden von der dritten aufgebrochen, die die Repräsentation einer Grenze entgegenstrebt (Teschke 2008, 54ff.). Sich ankündigend in der *Spontaneität* eines passiven Ichs, das sich seine Aktivität des Denkens nur vorstellt. Kant ist in dem Sinne der Wendepunkt, da er gleichzeitig als Montagetechniker auftritt im Sinne eines Ganzen, das aus Sinnlichkeit, Verstand und Vernunft zusammen passt und als *Umlesetechnik/Kinematographie* auf die Zeit bezogen werden kann, die selbst abläuft und auf die Genese der Bilder reflektiert oder diese *gegenverwirklicht*.

Kant als Film oder das deleuzianische Kant-Programm wäre eine Trennung zwischen dem Sinnlichen und den Kategorien oder begrifflichen Vermögen, die dann wieder zusammengefasst werden im Schematismus als BB gesehen. Die formale Zeit und ihre Ausgestaltung in den Zeithalten soll eine Erweiterung erfahren durch die Kino-Bücher und aufgezeigt werden, inwiefern Kant und seine Zeit-Theorie den Werdens-Charakter vernachlässigen und im BB gefangen bleiben, ihre Fokussierung, Virtualisierung von Deleuze aber auf den Übergang zum ZB hinweisen (Böhler 2005).

4.1.2. Den Schematismus in ein bilderloses Bild verwandeln

Durch das *Schematisieren* bekommt man Bilder der Verbindung. Das Schema ist der Ort, der kritisiert werden kann, weil er die Übergangs-Bedingung ist, das Schnittprotokoll, die Aneinanderreihung und Übereinstimmung von Bildern und Tönen. Der Schematismus kann in die Richtung gewendet werden, ein Schnittprogramm zu sein, das algorithmisch funktioniert, produktiv in sich selbst. Bei Kant drückt das Schema die Anwendung der Kategorien auf Erscheinungen aus (KrV, B 176/A 137 – B 177/A 138). Das Schema ist ein Drittes, das zwischen ihnen vermittelt: „Diese Vorstellung nun von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, nenne ich das Schema zu diesem Begriff.“ (KrV, B 178/A 139). Der Unterschied zwischen konzeptuell und raum-zeitlich ist bei Kant durch den Schematismus überbrückt. Das Feld wird vereinheitlicht durch eine Serie von Synthesen, die *Synthesis der Apprehension*, der *Reproduktion* und der

Rekognition, alle gehören zu einem transzendentalen Subjekt und bilden die *transzendente Einheit der Apperzeption* (McMahon 2009, 90).

Das Schema ist die Bild-gebende-Funktion:

Das Schema aber ist eine raum-zeitliche Bestimmung, die selbst der Kategorie entspricht, zu jeder Zeit und an jedem Ort: es besteht nicht aus einem Bild, sondern aus *raum-zeitlichen Beziehungen, die die rein begrifflichen Beziehungen verkörpern oder verwirklichen*. (KK, 49).

Die Einbildungskraft schematisiert und antwortet auf die Frage, wie der Verstand, auf die ihm unterworfenen Phänomene einwirkt, wie sie zusammenarbeiten. Das Schema als Bild-Bildungs-Funktion soll im Sinne des ZBs eine Neu-Anordnung erfahren. Das transzendente Schema vermittelt und wendet die Kategorien auf Erscheinungen an, das die reinen Verstandesbegriffe auf mögliche Erscheinungen in Raum und Zeit bezieht (KrV, KrV B176f./ A 137f.).

Kant fügt also einen dritten logischen Wert hinzu [...] Dieser dritte Wert reicht hin, um aus der Logik eine transzendente Instanz zu machen. Er stellt die Entdeckung *der* Differenz dar, nicht mehr als empirischer Differenz zwischen zwei Bestimmungen, sondern als transzendenter Differenz zwischen DER Bestimmung und dem, was sie bestimmt – nicht mehr als äußerer Differenz, die trennt, sondern als innerer Differenz, die das Sein und das Denken *a priori* aufeinander bezieht. (DW, 118).

Kants Zeit-Theorie wird also mit Deleuze erweitert und erscheint hier als innere Differenz, die unterscheidet, ohne dass sich diese von etwas unterscheidet. Die Differenz wird ein *Beziehungsbegriff*, ein *Milieu-erweiternder Begriff*, der mit den drei deleuze-kantischen Verschiebungen umgeht: der dezentrierenden, selbstablaufenden Zeit (1. und 2. Kap. DW) des Denkens, das mit den Vermögen an der Grenze umgeht (3. Kap. DW) und der neuen Differenz als differentieller Idee (4. und 5. Kap. DW).

Kant ist insofern an der Schwelle zwischen BB und ZB, da er die Repräsentation an eine Grenze treibt, indem er im Schematismus ein *bilderloses Bild* anvisiert - man macht sich nicht ein Bild von dem in der Anschauung Gegebenen, es geht um das Eröffnen des Feldes der Sinnlichkeit überhaupt. Er übersetzt in ein Vorstellungsbild des Begriffs und vermittelt so die synthetische Einheit mannigfaltiger Momente der Anschauung. Er ist die Ermöglichung des Zusammenfassens im Begriff. Er ist die zeitigende Funktion zwischen Allgemeinheit des Begriffs und dem Besonderen der Anschauung. Begrifflich interpretierend betrachten zu können bedeutet, Zeit und Raum diskursiv zugänglich zu machen. Die reinen Verstandesbegriffe bringen im Zuge ihrer Versinnlichung, im Zuge ihrer Anwendung auf die Sinnlichkeit, nicht nur die Schema-Bilder von Raum und Zeit hervor. Die Kategorien haben jeweils ihr eigenes Schema-Bild, einen schematischen Horizont, auf den hin sie auf- und abgeblendet werden (KrV, B 182/A 142 – B 184/A 145.). Die Kategorien bekommen

zeitliche Horizonte durch die empirische Vorstellung des Mannigfaltigen. Dadurch können die Kategorien erst auf Gegenstände angewendet werden. Dieses Schema ist ein BB-logisches Konstrukt, das hier durch ein ZB-logisches ersetzt werden soll.⁷²

„Die Zeit ist nichts anderes als die Form des innern Sinnes, d. i. des Anschauens unserer selbst und unseres inneren Zustandes.“ (KrV, B 49/A 32 - B 50/A 33). Der innere Sinn erscheint als die Instanz des Hinundherbewegens zwischen Schematismus und Sinnlichkeit. Dadurch kommt man erst zu seiner *Spontaneität* und *Reflexivität*, so wird der Bezug zwischen mir und dem Seienden erst ermöglicht (Böhler 2006, 32).

Für die Synthesis als das Aufeinander-verwiesen-Sein von zwei Elementen nimmt Deleuze Kants Schematismus als Ansatz (Frank 1984, 477f.). Das Differente der Differenz findet Deleuze schon bei Kant, im Schematismuskapitel ist die Synthesis des Selbstbewusstseins zeitlich, ein von sich entfernt sein (Frank 1984, 478).

4.1.3. Kant kinematographiert

Für die *Lektüreart der Virtualisierung von Gedanken-Sedimenten* bedeutet das, dass das Gedachte und Geschriebene auf seine eigene Virtualität bezogen wird, auf seine Konstitution, auf seine Vergangenheit, die aber nicht darstellbar ist, sondern sich ständig verschiebt. Diese Virtualität kann nicht Teil der Gegenwart sein, da sie sie in sich vorüber gehen lässt. Der Unterschied zu Kant ist, dass dieser die Rezeptivität der Anschauung nicht als Synthese aufgefasst hat. Nur so können auch das Kino-Buch und das Denken und die verschiedenen Arten das Denken aufzufassen entstehen, indem man die Rezeptivität auch einer passiven Synthese zuordnet. Ansonsten gibt es nichts, was das Denken synthetisieren, einbilden, reflektieren kann, daher die „Form als transzendente Instanz der Bestimmbarkeit“, das wodurch etwas bestimmbar wird. Hierin sieht Deleuze die wichtige Änderung, die durch Kant eingeführt wurde. Der Grund ist nicht mehr unbeweglich, er ist die Differenz selbst, dasjenige, wodurch sich etwas unterscheidet, ohne sich von etwas zu unterscheiden (DW, 118). Die deleuzianische Kinematographierung hat insofern einen zeitlichen Aspekt, als sie Kant wiederholt und ihm eine Differenz entlockt. Im ZB wird das repräsentationale BB in seiner *senso-motorischen Funktionsweise* blockiert und gibt den Anlass die drei kantischen

⁷² Wenn die Bedingung und das Bedingte nicht direkt aufeinander abgebildet werden können, kann durch das Schema keine Zeiteinheiten zugänglich machen. Solange die Bereiche getrennt bleiben und das Schema nicht als Eröffnung dieses Zeit-Raums an sich angesehen wird, gibt es diese Trennung von Sinnlichkeit und Verstand oder Form und Inhalt. Die transzendente Schematisierung muss also stattfinden. Das ZB würde die beiden Ebenen verschränken durch ihr Nicht-Aufeinander-Passen, statt die Schematisierung von außen herbeiführen zu müssen.

Kinematographierungen mit dem BB-ZB-Komplex zu verbinden.

Man könnte sagen, die deleuzianische Theorie wiederholt das Ereignis der Vergangenheitsdimension der kantischen, um die Zeit im Sinne des dritten ZBs aufzunehmen. Die *Umkehrung des passiven Ichs* durch Kant hindurch sowie die *Synthese der Zeit* ist angeschlossen an die Kino-Bücher (Zechner 2003, 63).

4.2. Die drei Inversionen: Zeit, Vermögen, Idee

Wie sehr die Differenz als sich-vollziehende, die den Unterschied macht und auftaucht, statt zu verschwinden, zwischen ihren Hervorbringungen im Zusammenhang steht mit der Zeit wird deutlich werden in der ersten Inversion.⁷³ Die zweite ist gekennzeichnet durch die andere Weise, Vermögen zu beurteilen, die mit der Zeittheorie in Verbindung steht. Und daran angeschlossen ist eine differentielle Idee statt einer regulativen, die die drei Aspekte des Cogito wiederholt.

4.2.1. COGITO - Die Zeit-Synthesen im Kant-Film⁷⁴

„Nichts ist lehrreicher in zeitlicher Hinsicht, d.h. unter dem Gesichtspunkt einer Theorie der Zeit, als die Differenz zwischen dem kantischen und dem cartesianischen Cogito.“ (DW, 118).⁷⁵ Für Descartes impliziert das *ich denke (Bestimmung)* das *ich bin (Unbestimmtes)*, ohne dass sie noch einer Vermittlung bedürften, es gibt kein Aufeinander-Beziehen von einer anderen Instanz aus, die sich performativ mit dem Akt des Denkens immer wieder neu setzen

⁷³ Der Zusammenhang von Zeit und Differenz breitet sich über den Verlauf von DW aus, die Differenz, die sich immer wieder unterschiedlich ausdrückt und nicht als solche abbildbar sein kann ist eine innere Differenz zwischen dem Grund, der etwas entstehen lässt und dem was sich bildet steckt ein Schnittbild, das auftaucht, weil es die Differenz zwischen den Bildern spürbar werden lässt.

⁷⁴ Das Cogito von Descartes wurde von einem anderen Streit benutzt, um über die Rolle der Vernunft und seine Verbindungen zum Wahnsinn zu handeln. Foucault und Derrida kreisen um die konstitutive Funktion des Wahnsinns und um die Frage, inwiefern Descartes diesen versucht hat auszuschließen. Die Kritik Derridas an Foucault betrifft zudem die Frage nach der Philosophie als historischer Disziplin (Vgl. Foucault 2015; Derrida 1967).

⁷⁵ Das cartesianische Cogito benutzt Deleuze als ein Beispiel für die Komponenten, die einen Begriff umgeben und die in das kantische Cogito übergehen. Im Cogito von Descartes als Begriffsschöpfung kann man sehen, wie seine Komponenten zusammengestellt werden können und wie der Übergang zum Cogito von Kant aussieht (WiPh, 32ff.). Da Descartes subjektive Voraussetzungen anvisiert, ist seine Zusammenstellung von Komponenten so besonders: Zweifeln, Denken und Sein fallen zusammen, bzw. Der Begriff des Cogito durchläuft sie alle gleichermaßen. Descartes versucht sich nicht auf andere, vorige Ebenen einzulassen, in der Begriffe auf andere verweisen würden, vielmehr weiß jede*r „was Denken, Sein, Ich heißt“ (WiPh, 34). So besteht der Begriff immer in Abhängigkeit von seiner Ebene der Erschaffung und der Probleme, auf die er antwortet. *Sodass eine Kinematographierung davon abhängig zu sein scheint, inwiefern Ebenen durchbrochen und auf andere hin geöffnet werden können.*

müsste (DW, 118). Das Bestimmen geht bei der Kant^{Kinematographie} dagegen über eine andere Instanz: bei Kant taucht eine Lücke auf, die nicht ausgefüllt werden kann und immer wieder das Denken anregt und es als *Sich-Vollziehendes* begreift. Dieses Dritte wäre die mediale Vermittlung zwischen dem *Denken als Akt* und dem *denkenden Ich*, wodurch man bei der *Zeit* oder dem zeitbasierten Medium des Films herauskommt. Die Anschauungsformen stehen für den rezeptiven Charakter der uns gegebenen Gegenstände, die erst einmal in die Anschauung eingehen müssen, bevor sie denkend betrachtet werden können. Daher die Formel: *Die Bestimmung kann nicht auf das Unbestimmte bezogen werden* (DW, 118). Da das Denkende einen zeitlichen Prozess durchmacht und sich die Gegenstände erst geben lassen muss durch ihre Sinnlichkeit. Kant fügt nach Deleuze einen dritten logischen Wert hinzu, „die Form, in der das Unbestimmte (durch die Bestimmung) bestimmbar ist“ (DW, 118), die reine Form der Zeit. Nur dass die Zeit das Unbestimmte nicht bestimmbar macht, ohne es gegen sich selbst zu verschieben. *Das ist der Schnittpunkt Deleuze-Kant*. Mit dem Film gesprochen ist es der *unmögliche Anschluss*, die Verkettung der Bilder im Sinne eines Nicht-Passens, bei dem der Schnitt auffällt. Deleuze bettet seine Zeit-Theorie in einen kantischen Kontext, *indem er Kant den Umbruch zuweist, die Zeit ins Denken geholt zu haben*. Die Bestimmung als *ich denke*, kann nicht auf das Unbestimmte der denkenden Existenz bezogen werden, wie Descartes es praktiziert (DW, 118). Sie muss eine Vermittlung bekommen: die Differenz zwischen der Bestimmung und dem, was sie bestimmt. Kant steht für den Übergang der Differenz-Philosophie, die hier im *zeit-philosophischen Sinne* interpretiert wird. In Kant sieht Deleuze die Entdeckung der Differenz angelegt, die nicht länger empirisch zwischen zwei Bedingten verläuft, sondern transzendental wird, zwischen der Bedingung und ihrem Bedingten (McMahon 2009, 99f.).

Denn „im Bewußtsein meiner selbst beim bloßen Denken bin ich das *Wesen selbst*, von dem mir aber freilich dadurch noch nichts zum Denken gegeben ist.“ (KrV, 358). Das Besondere ist die *Veränderung der Differenz*, die *kinematographisch* wird: sie unterscheidet das Bestimmbare von der Bestimmung (DW, 119).

4.2.1.1. Konsequenz: Gespaltenes Ich

Die transzendente Differenz von Kant zwischen der Bestimmung und dem Unbestimmten, das sie bestimmt, hat Konsequenzen für die zeitliche Konzeption und das *Ich* im *ich denke*. Die *Modulation der Bilder* hat kein Zentrum. Das *Denken stößt uns zu* und mit dem ZB als Erforschung der Zeit werden wir gewahr, dass dies durch die Virtualität als Potenz der Zeit,

als ihrer Vergangenheits-Zukunfts-Dimension geschieht. Das Resultat aus dieser kantischen Anschauung der Zeit ist ein *passives Subjekt*, das durch das Denken affiziert wird und nicht selbstgewiss sein Denken aktiv gestaltet (DW, 119f.).

So dass die Spontaneität, deren ich im Ich denke bewusst bin, nicht als Attribut eines substanziellen und spontanen Wesens, sondern nur als Affektion eines passiven Ichs begriffen werden kann, das fühlt, dass sein eigenes Denken, seine eigene Intelligenz, dasjenige wodurch es ICH [JE] sagt, in ihm und auf es - und nicht durch es - wirkt. (DW 119).

Es ist das *Paradox des inneren Sinns* bei Kant. Kant würde aber weiterhin eine Montageschule repräsentieren und die Bilder in einem Gesamten als *Offenen* miteinander verknüpfen, wenn nicht Deleuze' Lesart ihm die Zeit als Spalterin einführen würde. Diese Zeit-Theorie impliziert ein *rezeptives und phänomenales Subjekt*, auf dem dann die Zeit-Synthesen aus DW aufbauen. Wir affizieren uns selbst und sind so von uns verschieden. Die Spontaneität wirkt durch das Ich, es passiert ihm. Wofür die Bilder Aufschluss geben, die uns schockieren, weil sie nicht passen und das Denken erst im Augenblick entstehen lassen. Was zu den entgrenzten Vermögen führt.

Über Kant hinaus denken bzw. in ihm sich weiter denken zu lassen bedeutet diese Struktur eines von sich selbst gespaltenen Ichs zu denken und darin zu hinterfragen, ob wir überhaupt denken, wenn wir "ich" sagen oder ob nicht vielmehr etwas durch uns denkt. Wenn es sich selbst immer wieder performativ durch sich sich hinwenden muss: das lernen wir mit dem ZB, wenn das sensomotorische Schema aufbricht und nicht mehr in der *Identität des Urteils* oder der *Ähnlichkeit in der Wahrnehmung*, subsistiert, sodass die Spaltung durch das Ich dem Denken die Differenz gibt. Die Rezeptivität der Anschauung ist bei Kant ausschlaggebend für die andere Weise Zeit zu betrachten, genauso wie es im ZB die passiven Figuren sind, die der Zeit einen neuen Status geben, ihr Nicht-Handeln, ihre Affiziertheit ändert etwas in der Gesamtkonzeption.

Deleuze macht aus dieser Passivität die Synthesen der Zeit - das heißt über Kant hinaus gehen, der lediglich ein Affiziertwerden mit der Passivität verbunden dachte und der innere Sinn, er macht daraus eine Betrachtung von Kants Werk vom Montagetheoretiker zur Zeitspaltung. Mit Engell könnte man von einem Feld der Beziehungsbereitschaft oder Affizierbarkeit sprechen, um auszudrücken, dass ein Filmbild von seinen angrenzenden anderen Bildern einschreibbar ist (Engell; Voss; Fahle; Hediger 2015)

Wie lässt sich vorstellen, dass das Subjekt sich seine eigene Spontaneität als die eines anderen vorstellt? (DW, 85). Nach Deleuze ist es ein Moment der Schizophrenie, die in der Rezeptivität die Macht des Denkens als *passivem Zustoßen* offenbart und der Differenz öffnet

(DW, 86). Man hat ein Zeit-Bild kreiert. Der Riss zwischen *passivem Ich* und *gespaltenem Ego* “stellt die Entdeckung des Transzendentalen oder das Element der kopernikanischen Revolution dar” (DW, 119). Dieses selbstreflexive, immer durch die Form der Zeit Gespalten-Sein, ist überhaupt die Konstitution der Subjektivität. Dies im Hintergrund beginnt für Deleuze eine Geschichte, die er als vierten Dichterspruch betitelt:

Ich ist ein Anderer, dieser Spruch Rimbauds wäre so etwas wie der Ausdruck eines anderen Aspekts der kantischen Revolution [...]. In der Tat erklärt Kant, dass Ich (Moi) selbst in der Zeit erscheint und also nicht aufhört, sich zu verändern: es ist ein passives oder eher rezeptives Ich, das die Veränderungen in der Zeit durchmacht. (KK, 9).

Für Kant ist das Ich *passiv* oder *rezeptiv*, es ist in der Zeit und verändert sich mit ihr, es steht für den zweiten Aspekt der Kinematographierung: der *Modulation* bzw. für den zweiten Aspekt der kantischen Aneignung. Das Ich erlebt die Veränderungen der Zeit an sich selbst und erleidet diese als sich dabei konstituierendes, *passives Ich*.

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. (KK, 9).

Die in DW mit der Zeit zusammenhängende Überlegung des Ichs und seiner Komponenten vollzieht eine passive Synthese. Es ist nicht selbstgewiss bei sich und weil es denkt, kommt sein Vollzug von woanders her und etwas, die Zeit, denkt durch es.

Das Ich ist in der Zeit und macht die Veränderungen als In-sich-Wandelbares mit.

Wenn es stimmt, daß das *ich denke* eine Bestimmung ist, impliziert es in dieser Eigenschaft eine unbestimmte Existenz (*ich bin*). Aber noch nichts sagt uns, in welcher Form diese Existenz durch das *ich denke* bestimmbar ist: sie ist nur in der Zeit bestimmbar, in der Form der Zeit, also als Existenz eines phänomenalen, rezeptiven und sich verändernden *Ichs*. (KK, 10).

In einem über Kant hinausgehenden Sinne ist die Zeit “eine unendliche Abwandlung (Modulation) und keine Form mehr.” (KK, 11). Es geht nicht um einen Zeit-Inhalt und eine Zeit-Form, sondern sie drückt sich ständig mit ihrem Inhalt in der Form der Zeit aus als wandelndes, affizierbares Ich, sie ist nicht die unabhängige Form, worin die Inhalte vorkommen.

Form des Inneren bedeutet nicht nur daß die Zeit uns innerlich ist, sondern daß unser Inneres uns selbst unentwegt spaltet, uns fortwährend entzweit: eine Spaltung, die nicht bis zum Ende gelangt, da die Zeit kein Ende hat. Ein Taumel, ein Schwanken, das die Zeit konstituiert. (KK, 11).

Warum die Zeit nicht mehr die unwandelbare Form, sondern die Form des Unwandelbaren geworden ist, wird erklärbar durch die Modulationen-Konzeption des Films, die sich als *passive Synthese* ausdrückt.

4.2.1.1.1. Die Synthese und der erste kantische Zeit-Bild-Film

Der *Riß der Zeit*, das *Nicht-zusammen-Passen der Bilder* und die *passive Synthese*⁷⁶ wurde durch die Kant^{Kinematographie} eingeführt. Diese Bezugsstruktur, eine zweifache Inversion von Kant, ist hier in Bezug auf die Zeit als Differenzstifterin und Kant über sich selbst hinaus treibend.

Das Film-Bild ist körperlos und automatisiert. Mit dem Schock, der zum Denken zwingt, wird dessen Funktion als *geistiger Automatismus* deutlich. Der Schock entsteht durch einen Raum zwischen den Bildern. Durch diese Zwischen-Zeit hält nach Deleuze der Begriff des *Denkens* Einzug in das Kino. „Die Montage ist im Denken der 'intellektuelle Prozeß' selbst oder dasjenige, was, unter Schockeinwirkung, den Schock denkt.“ (ZB, 147). Denn der Schock führt auch zum Nicht-Denken-Können. In diesem Sinne präsentiert der Film das Undenkbare, das einerseits begrenzt ist, „[...] andererseits die bis ins Unendliche reichende Präsenz eines anderen Denkers im Denker, der den Monolog eines denkenden Ich zerbricht.“ (ZB, 148). Darin sieht man die Verbindung mit dem inneren Sinn von Kant, den Deleuze zerbricht.

Wenn man die Zeit als Synthese fasst, kann übergegangen werden zu dem Verständnis der Kino-Bücher: Zeit wird zu einem Verhältnis, zu einem *Schnittprotokoll*. Wenn nur ein Bewusstsein zum wiederholten Male anschauen kann, da es über Erinnerung verfügt, wird die Relation zwischen den Bildern danach unterschieden, wie sie am Bewusstsein teilhaben bzw. mit diesem in einem Verhältnis stehen. Die *Kontraktion* ist verbunden mit der Weise, wie Deleuze die Bilder zwischen Reiz- und Reaktionsschema versteht. Die Bilderarten sind dann der Unterschied in der Beziehung, in der Kontraktion bzw. Schnitttechnik.

Die Art, wie die Empfindung, die Wahrnehmung, aber auch das Bedürfnis und die Erbanlage, der Lernprozeß und der Instinkt, die Intelligenz und das Gedächtnis an der Wiederholung teilhaben, bemißt sich in jedem Fall an der Kombination der Wiederholungsformen, an den Ebenen, in denen sich diese Kombinationen herstellen, an der Korrelierung dieser Ebenen, an der Interferenz von aktiven und passiven Synthesen. (DW, 103).

Im senso-motorischen Schema des BBes ist die Zeit der Bewegung untergeordnet und verschwindet. Als ZB befreit sich die Zeit von der Bewegung und wird eine Größe, die unabhängig erkundbar ist.⁷⁷

⁷⁶ Deleuze fokussiert sich auf den Übergang zwischen Einbildungskraft und Verstand, der im Schema ausgedrückt ist, das eine Synthese voraussetzt. Die Synthese ist von Kant eingenommen, die eine Bestimmung ist, durch die die Mannigfaltigkeit sich durch die Kategorien auf das Objekt bezieht (KK, 49).

⁷⁷ Wie das sensomotorische Schema und die passiven Synthesen zusammenhängen, sieht man an den Ausführungen aus BB und DW, die beide Bergson heranziehen. Die lebendige Gegenwart als Eindruck, als

4.2.1.2. ZEIT ⁷⁸

Wenn eine Dimension der *Kinematographierung* darin besteht die Zeit ins Denken einzuführen, ihre zeitliche Prozessualität erfahrbar zu machen, ihre Gefüge neu zu beleuchten, verfährt die kantisch-deleuzianische Maschine in dieser Formel: *das Unbestimmte wird nicht auf das Bestimmbare bezogen ohne den dritten Wert der Zeit, der die beiden immer wieder different wiederholt*. Den Unterschied einzuführen zwischen der Zeit als Linie, als Horizont oder Form und den Zeitinhalten, die darin auftauchen, ist insofern bedeutend, als die Zeit sonst äußerliches Verhältnis bliebe, unberührt von dem sich in ihr Ereignenden. Bei Kant bedingt die Zeit als Horizont, dass die Verstandesbegriffe im Schema überhaupt auf die Dinge zugreifen können. Wie ist der Übergang zu verstehen, den Deleuze ausführt und der den Kern wiedergibt von dem, was Deleuze in Kant sieht und einstellt, das kantische Projekt aufbrechend und verzeitlichend. Sodass die *passiven Synthesen* der Zeit von Kant inspiriert sind, von seiner *Selbstaffektion durch das Ich im Ich denke*. In seinen Werken kommt Zeit überall hinein, wo es darum geht, sich zu verschieben, entwickeln, serialisieren, differenzieren und film-denkerisch abzulaufen.

Über Zeit nachzudenken bedeutet, sich auf den Riss einzulassen, der jeweils die Gedanken und ihre Zeitlichkeit immer wieder von sich selbst verschoben sein lässt. Zeit, die sich die Bewegung untergeordnet hat, ist genau der Ansporn der kantischen Philosophie, der sie antreibt, der den transzendentalen Horizont abgibt. Die Zusammenfassung der kantischen Philosophie für Deleuze drückt sich in vier Dichtersprüchen aus. Diese sind die Übergänge,

Dauer ist ein qualitativer Eindruck, der durch Gewohnheiten hindurch läuft, so in DW die Überleitung zur Zeit-Theorie (DW, 101). Die passiven Synthesen der ersten Synthese sind Kontraktionen, die mit den Gewohnheiten der senso-motorischen Situation aus dem BB verbunden werden können. „[I]ndem wir kontrahieren, sind wir Gewohnheiten, zugleich aber kontrahieren wir durch Betrachtung. Wir sind Betrachtungen, wir sind Einbildungen, wir sind Allgemeinheiten, wir sind Ansprüche, wir sind Befriedigungen. Denn das Phänomen des Anspruchs ist wiederum nichts anderes als die kontrahierende Betrachtung, durch die wir unser Recht und unsere Erwartung demgegenüber behaupten, was wir kontrahieren, und unsere Zufriedenheit mit uns selbst, sofern wir betrachten. Wir betrachten nicht uns selbst, aber wir existieren nur als Betrachtende, d.h. indem wir kontrahieren, woraus wir hervorgehen.“ (DW, 104).

⁷⁸ Die Ordnungen des Sichtbaren und des Sagbaren als unterschiedene machen die Möglichkeit aus, Zeit überhaupt zu inszenieren (Schaub 2003, 29ff.). Was wiederum ein Hinweis auf die Vermögenstheorie gibt, die bei Deleuze so vorkommt, dass die Vermögen an der Grenze arbeiten. Ähnlich der Zeit als Fälscherin. Die Travestien der Zeit im Werk von Deleuze können auf einen Horizont bezogen werden, indem man Prozesse unterscheidet, die an ein Bewusstsein gekoppelt sind (wie die kantischen Vermögen, Einbildungskraft, Verstand, Vernunft, Erinnerung) und eine Ordnung ohne Bewusstsein (wie Film, Literatur, Kunst). Wobei eine dritte Position eingenommen werden kann, die zwischen diesen zeitlichen Prozessen vermittelt, das wären die Begriffe der Philosophie (Vgl. Rodowick 1997).

die Kant vollzogen hat mit den verschiedenen Kritiken, die wichtigen Änderungen, die durch einen kantischen Vollzug einsehbar sind.

Der erste Spruch ist Hamlets „the time is out of joint“, die aus den Angeln geratene Zeit (KK, 7). Es ist genau der Übergang, der vom BB zum ZB führt. Die Zeit befreit sich von der Bewegung, ordnet diese unter und läuft selbst ab. Diese Zeit musste gefunden werden, sie drückt die transzendente Zeit als Differenz aus, als eine Zeit, die grundsätzlich von sich verschieden ist und die Bewegung antreibt (KK, 7f.). „Die Zeit bezieht sich nicht mehr auf die Bewegung, die sie mißt, sondern die Bewegung bezieht sich auf die Zeit, die sie bedingt.“ (KK, 8). Vorher war die Zeit ein Maß der Bewegung, als Maß vermittelt sie zwischen den Bewegungen und verschwindet unter ihnen. Durch ihre Befreiung wird die Zeit eine Linie - die „erste große kantische Umkehrung in der KrV“ (KK, 8). Zeit steht für die Differenz, die sich nicht unterordnet, die Differenz, die nicht verschwindet, das Transzendente, das sich nicht vom Empirischen abpaust, sondern sich in seiner Komplexität aussagt, da Zeit die Veränderlichkeit, die sie selbst ausmacht, ausdrücken muss, wenn sie ihrer Weise entsprechend Unverbundenes nebeneinander stellen will.⁷⁹

Alles was sich bewegt und sich verändert ist in der Zeit, aber wie die Zeit selbst sich nicht verändert, sich nicht bewegt, so ist sie auch nicht ewig. Sie ist die Form all dessen, was sich ändert und bewegt, aber das ist eine unwandelbare Form, die sich nicht ändert. (KK, 8).

Sie ist keine Essenz-Form der Identitätsvergewisserung, sondern die Instanz der Veränderung. Eine zeitliche Realisierung bedarf also der Gegenwärtigkeit oder das Vergehen der Gegenwart der Doppelläufigkeit von Zeit - ihre *Zukunftsvergangenheitsdimension* wird immer wieder auf einen Moment zentriert, um wieder zu verlaufen. Die Vergegenwärtigung basiert darauf, dass sie vorausläuft und vergangen zugleich ist. Die *sukzessive Apprehension*, die im Erhabenen bei Kant scheitert, da die Sukzession in der Einbildungskraft auf eine Grenze stößt, kann die Bilder nicht synthetisieren. Sodass man auf die Funktionsweise der Apprehension oder ihre Bedingung stößt. Sie schließt Heterogenes zusammen, worin Einheit

⁷⁹ Anhand der Verbindung zwischen den Thesen aus dem ZB mit den Differenz-Überlegungen aus DW, indem die vier Illusionen der Repräsentation an ihre Grenze getrieben werden durch das ZB.

Der Film dient in jedem Kapitel als Veranschaulichung oder als differente Wiederholung oder als Weiterentwicklung, indem er mit den Paradoxien umgeht. So kann der Film die Genese anzeigen, in der die Zeit als Fälscherin auftritt. In der zweiten Illusion wird das Denken genauer betrachtet, wobei Deleuze' Begriff des Denkens sich mit der filmischen Auseinandersetzung als ohnmächtiges ergibt. Man denkt nicht, solange man an die natürlichen Mechanismen des Denkens gebunden ist, an seine gleichbleibende Gestalt. Die dritte Illusion entwickelt ein Trugbild-System, das durch ein verschiebendes Element aufteilt, durch die gegenseitige Einflussnahme von aktueller und virtueller Seite. Der Film zeigt seine Genese, seine zeitliche Verfasstheit in Form von Kristallbildern an. Die vierte Illusion überschreitet die dritte, indem sie einen Verweis auf die direkten Zeit-Bilder gibt. Da das Prinzip nun vollständig der Ununterscheidbarkeit gewichen ist. Was in allen diesen Begegnungen zwischen DW und den Kino-Büchern hervortritt ist die Tatsache, dass die Zeit ein Ausdruck für die Differenz, wie DW sie denkt, wird. So wie auch der Sinn aus LS ein anderer Ausdruck für diese Differenz ist.

einen nachträglichen Effekt erzeugt. Deleuze verwendet dieses Scheitern der sukzessiven Apprehension und macht daraus die Struktur des *Ereignisses*, das sich im Werden statt im Anfangen ausdrückt, das die Gegenwart als Spaltprodukt, als nicht symbolisierbaren Rest deutet, das dem gerecht wird, dass ein Vollzug nicht simultan begleitet werden kann von einem unzeitlichen Standpunkt. Es steht dafür, dass diese zeitliche Synthese mit dem Sinn in der Sprache verbunden werden kann. Das Ereignis drückt sich hier in *Serien* aus, die seinen Gegenstand begehbar machen, da es selbst im Akt des Beziehens der Serien aufeinander besteht und so das wandelbare, zu sich selbst verschobene, nicht aufeinander abbildbare Zwischenprodukt an der Grenze wird, das angibt, dass Bild und Ton sich aufeinander beziehen (LS, 43ff.).

4.2.1.2.1. Die Zeit im Zeit-Bild und der Übergang vom BB zum ZB als falscher Anschluss

Deleuze geht es darum, Zeitlichkeit aus dem Kontext des Werdens zu entwickeln. Als Vollzug und Sich-Vollziehendes, ohne Bewußtsein oder Modalzeit als Vermittlungen. Sie ist die Schnittstelle innerhalb der Werke. Weil Zeit niemals unabhängig ist von dem, was sie ermöglicht, fehlt sie in anderen Werken als Begriff. Was im Verhältnis zu sich selbst verschoben ist, kann nicht zeitgleich zum Gegenstand ein- und derselben Fremd- wie Selbstbeobachtung gemacht werden, oder doch?

Wenn Deleuze Zeit als wiederkehrendes Thema aufgreift, zieht sie sich als Linie durch die Werke und es verweilt überall ein wenig *Zeit im Reinzustand* (Schaub 2006, 248). Nämlich die Zeit, die nicht mehr von einem Bewusstsein abhängt, sondern das Sich-Verändernde selbst meint, die Differenz, ein anonymes Werden. Wenn man sich innerhalb der modalen Zeitformen bewegt, kommt gerade das Noch-Nicht und das Nicht-Mehr-Wirkliche zum Vorschein, wird präsent als solches, während das Bild die Möglichkeit besitzt, diese Modi zu überwinden und *Modulationen der Zeit* zu zeigen. Bilder sind die einzige Möglichkeit, Virtuelles als Präsentes vorzuführen (Schaub 2006, 22ff.). Die Zeit, wie sie im ZB auftaucht, gewährleistet die Herrschaft des *unmöglichen Anschlusses*. Der Vergleich mit der Geschichte des Denkens wird durch den Übergang vom BB zum ZB ausgedrückt: die abweichenden Bewegungen wurden kaschiert und auf ein Gesetz zurückgeführt (ZB 59f.). Bei Deleuze passiert das Umdenken mit Kant, der die Bewegung nicht länger von der Zeit abhängen lässt, sondern der Zeit eine eigene Bestimmung gibt. Mit der Zeit, die aus den Fugen geraten ist im Sinne des ZBs und seiner dreiteiligen Hinwendung

(*Kristallbild, Gegenwartsspitzen, Serie der Zeit*), ist das *sensu-motorische Schema jenseits der Überwindung zerbrochen*. Die Abweichung erscheint als Differenz an sich, die das Differente ausdrückt, ohne zu vermitteln zwischen den differenten Teilen, zwischen den differenten Bildern. Die Umkehrung vollzieht sich, die Figuren stürzen in die falschen Anschlüsse hinein, sie sind ihnen ausgeliefert. Das Besondere am ZB und seinem Umgang mit Zeit betrifft die Verwicklung mit Theorien, die zeigen, dass man im Durchgang zu unterschiedlichen Anschlüssen kommt, dass dieses Hineinstürzen angibt, dass das ZB die Bedingung für das BB angibt. Der Bemerkung von Deleuze folgend, dass man auf das ZB warten musste, um das gesamte Kino als das lesen zu können, was es war, als eine Zeit, die sich in falschen Anschlüssen und abweichenden Bewegungen verkörpert (ZB 61).

Der Film steht dafür, dass die Essenz das Ungleiche sein kann, die Differenz. Die Essenz wird also vielmehr das Potential für divergente Verbindungen, wo sie vorher im Element des Gleichbleibenden verhangen war (Colebrook 2006, 15f.). Das filmische Prinzip, das diesem Zustand entspricht, ist der Anschlussfehler. Im modernen Kino existiert oder subsistiert die Zeit im Intervall zwischen zwei Bildern, auf das aber Bezug genommen wird. Der falsche Anschluss ist das Ereignis und wird im modernen Kino verwirklicht (Vogl 2007, 76), es steht dafür, dass es einen Rest gibt, der für die Differenzierung verantwortlich ist, da die unterschiedlichen Zeiten sich im Ereignis nicht widersprechen.

Der falsche Anschluß ist die einzige performativ richtige und adäquate Darstellung des undarstellbaren Anschlusses, des disjunktiven Kontinuums, als das Zeit vom philosophischen Standpunkt aus betrachtet werden muß: Zeit als inklusive Disjunktion und Heterogenese. (Schaub 2006, 185).

Der Film zeigt, dass Bilder *aktualisierbar* sind und nicht in der Gegenwart, sondern eine *zeitliche Komplexion* ausdrücken. Die *Virtualität* der Zeit kommt zur Ausübung, wenn sie die Darstellung fälscht und das Denken entstehen lässt. Es wird spürbar gemacht, dass die Zeit in ihrer Möglichkeit multidimensional und ihre Stillstellung in Modi der Versuch ist, sich ihr als Differenz zu entziehen.

Der Unterschied bleibt im Ununterscheidbaren jederzeit spür- und hörbar. Nach der deleuzianischen Konzeption paßt kein Begriff mehr zwischen die verschiedenen Bildtypen, es fehlt also das, was nach Leibniz ihre Differenz (real wie logisch) begründen könnte. (Schaub 2006, 185).

Der Unterschied zwischen BB und ZB wird direkt verbunden mit der Denkgeschichte und dem Übergang, der durch Kant eingegangen wurde, man "musste auf Kant warten, damit die Zeit nicht von der Bewegung abhängt" (ZB, 60). Deleuze bezieht sich auf eine Analogie in der Denkgeschichte (ZB, 61ff.). Solange die *Montage eine organische Zusammenfügung des*

Ganzen ist, wie noch bei Kant als Montage-Theoretiker, bleibt sie einer *repräsentationalen Einordnung* unterworfen, was die Kritik an Kant ausführt. Er bleibt im senso-motorischen Schema. Wenn das sensomotorische Schema zerbrochen ist und die Zeit selbst abläuft, sich die Bewegung unterordnet, ist man im Element des ZBs, die Wahrnehmungen und Aktionen verketteten sich nicht mehr und die Figuren stürzen in den Riss zwischen Cogito und Denken des Schnitts (ZB, 60ff.). Die abweichende Bewegung stellt die Zeit als indirekte Repräsentation der Zeit in Frage (ZB, 53). Es geht um ein Spüren dessen, was Deleuze mit Kant in DW nur theoretisch ausführt. Wie die Differenz in der Repräsentation getilgt wird bzw. zum Verschwinden gebracht wird, so die Zeit im BB, sie sorgt für die Aneinanderkettung, taucht selbst aber nicht auf. Der Bruch im modernen Kino wird mit der Denkgeschichte analog gesetzt, mit dem, was Deleuze in Kant sieht: der Form der Zeit (ZB, 59). Wenn

es zutrifft, daß die abweichenden Bewegungen sehr frühzeitig bemerkt wurden, so wurden sie doch in gewisser Weise kompensiert, normalisiert, 'gerichtet' und auf Gesetze zurückgeführt, welche die Bewegung – die extensive Bewegung der Welt und die intensive Bewegung der Seele – retteten und die Unterordnung der Zeit aufrechterhielten. (ZB, 59).

Die falschen Anschlüsse verkörpern die *Gegenverwirklichung der Kinematographierung*. Der falsche Anschluss ist die adäquate Darstellung der Zeit von einer philosophischen Betrachtung heraus, die Simultaneität verschiedener Zeit-Modi ist, was der Film zu denken aufgibt (Schaub 2006, 186f.). Der Anschluss steht permanent in Frage. Bilder sind *zeit-räumlich aktualisierbar* und es passt kein Begriff zwischen die Bildtypen. Die Inkonsistenzen der Zeit führen dazu, dass sie dem Denken aufgegeben bleibt und die begriffslose Differenz eine Ausgestaltung bekommt (DW, 30). Zeitlichkeit ist anvisiert, wenn sie in ihrer Virtualität erfasst wird, also im schon-vergangen und noch vergehend-sein gleichzeitig, *dann kann die Gegenwart vergehen*.

Äon und *Chronos* sind ineinander verkehrt und stellen die beiden Dimensionen der zeitlichen Realisierung dar. Gegen-verwirklichen heißt dann diese Dopplung, diese Vergangenheits-Zukunfts-Dimension im Kleinsten, in der Kontraktion eines Moments, zu wiederholen. So verändert sich das Bild und interagiert mit dem Virtuellen nicht über ein Erinnerungsbild oder eine Rückblende, das angibt, woher das nächste Bild kommt (ZB, 110). Diese Aktualisierung verläuft über verschiedene Ebenen oder Typen der Wiederholung, woraus mehrere Zeit-Bilder entstehen. Sie steht dafür, dass diese Dopplung im Kleinsten seine Gegen-Verwirklichung als unterschiedlicher Ausdruck besteht. Die letzte Ebene der Wiederholung in DW ist die *ewige Wiederkunft*, die reines Werden des Noch-Nicht darstellt,

wofür die Zeit-Bilder eine Ausgestaltung darstellen.

4.2.1.2.2. In den unmöglichen Anschluss stürzen

Die Herrschaft des unmöglichen Anschlusses: was hat es mit diesem Bruch auf sich, warum charakterisiert er ein Umlesen? Im modernen Film passiert das, was die Bedingung der Möglichkeit für den Film an sich zeigt. Es ist das *Wechseln auf die Programmebene*, auf die undarstellbare Ebene nicht mehr der *Produktion von Realem*, die genuin undarstellbar bleibt, sondern auf das Wechseln des Rahmens, sodass ein anderes Anschauen möglich wird. Daher die Verbindung zur deleuzeschen *Immanenzebene*, die Verbindung zwischen dem, was Deleuze als Ebene und als Begriffsbestimmungen sieht bzw. als *Affekte* und *Perzepte* und Konsistenzebene. Die Immanenzebene seiner eigenen Werke.

Die Übertragung wird angeschaut, die Deleuze ausagieren kann, indem er die Differenz und ihre unhintergehbare Alterität ins Bild setzt, ihre Synthesekraft, die auf einer Heterogenese beruht, praktisch werden lässt.⁸⁰

Mirjam Schaub analysiert die strukturell bedingten Kommunikationsfehler in dem Kapitel „Die Teegesellschaft“ aus „Alice im Wunderland“ auf dem Hintergrund von Deleuze’ *Logik des Sinns* als Zeitproblematiken (Schaub 2004, 427ff.). Es ist Alice auf drei verschiedenen Ebenen unmöglich das Problem der Teegesellschaft als sukzessionslogisches zu begreifen, da die Teegesellschaft nicht gebunden ist an eine *rekursive, wiederholende Zeitlichkeit*, sie lebt vielmehr in einer *Ereignis-Logik der Gleichzeitigkeit* (Schaub 2004, 435f.). Auf der einen Seite ist das Gespräch in einem unendlichen Fluss, gleichzeitig verkörpert die stehengebliebene Zeit das Problem der Rekursivität. Die Teegesellschaft funktioniert *sukzessive* mit beständigen Bedeutungsverschiebungen, ohne nämlich auf den vorigen Sinn der Wörter bezogen zu sein. Alice dagegen funktioniert *rekursiv*, da ihre Sprache die Diskursivität beachtet und auf Voriges bezogen bleibt, sie bleibt dem Gesagten äußerlich, die Zeit hat sie nicht infiltriert und in ihre Differenz-haftigkeit aufgenommen.

Die Verrücktheit der Zeit, es ist immer vier Uhr und die Teegesellschaft kann keine sukzessions-logischen Prämissen eingehen, rührt von der Gegenwart als verschwindender (Schaub 2004, 437f.). Als Mikrokosmos angelegt ist diese Teegesellschaft den drei Zeitebenen zuzuordnen und zeigt die deleuzianische Konzeption der Zeit. Im Differenz- und Wiederholungs-logischen Sinne besteht eine *äionische Zeit-Struktur* unterhalb der

⁸⁰ Mit dem Film „Citizen Kane“ wird eingeführt, dass durch die Schärfentiefe mehrere Zeiten in einem Bild sichtbar sein können (ZB, 57f.).

modalzeitlichen, repräsentationalen, BBlichen Art, Zeit zu verstehen.

Das Mißverstehen der Teegesellschaft lotet die Grenze eines modalzeitlichen Sprachmodells aus, welches die äionischen Potenzen des sukzessionslogischen Modells unterschlägt, was wiederum in gewisser Weise die performative Wahrheit der zeitlichen Bedingungen der Apprehension beinhaltet. (Schaub 2004, 439).

Der Tee vermittelt als *paradoxes Element*, dass die Teegesellschaft aufeinander bezogen sein kann, zwischen der Zeit von Alice, die eine mit Vergangenheit und Zukunft ausgestattete Gegenwart lebt und der Teegesellschaft in einer gegenwartslosen Zeit gefangen, die aus den Angeln gehoben ist und nicht linear abläuft. Die Konsequenz ist, dass die Teegesellschaft Sprache und Welt nicht unterscheiden kann, das Sprachliche wird direkt in Wirklichkeit überführt. Sie gehen damit um, dass man sich in der Sprache auf Nicht-Zugängliches bezieht und machen sie zum Ereignis, indem sie die Bedingungen der Sprachlichkeit spürbar werden lassen in der Sprache selbst. So referiert die Maus in Alice im Wunderland auf ein *Es* des vorigen Satzes, das gleichzeitig abgetrennt von diesem Bezug genommen wird.⁸¹ Während Alice auf Sprache und Welt getrennt voneinander zugreift. Die Parallele zum BB und der Betrachtung der Zeit besteht darin, dass Filme nicht in der Gegenwart sind. Es wird eine gegenwartslose Zeit gedacht, die zerquetscht/ eingeschlossen/ aus ihren Angeln gehoben wird durch eine sich in Vergangenheit und Zukunft aufteilende Zeit, die wie im Wunderland im Modus ihrer Virtualität angeschlossen ist. In einem literarischen Werk kann auf die Bedingungen von Sprache selbst reflektiert werden, wie gesehen, durch seinen Bezug zum *Unsinn*. Der unmögliche Anschluss erfüllt eine ähnliche Funktion.

4.2.1.2.3. Erste Synthese und FILM SYNTHESE - Zusammenschneiden der Zeittheorie aus DW und ZB

Wie kommt die Zeit als Differenz herein ohne ein Vermögen, das die Zeit herstellt, weil es selbst schon in der Zeit ist? Es ist keine *aktive Synthese* eines Vermögens wie des Verstandes, sondern eine *Kontraktion*, die aus der Zeit eine *synthetische Operation* aus mehreren Gliedern macht (DW, 100). Diese ist vergleichbar mit der Synthese des Films bzw. mit diesem kann sie einsichtig werden. Die Synthese steht dafür, dass Augenblicke zusammengezogen werden in einen gelebten Moment, aber die Synthese ist nicht hergestellt vom Geist, sie ist passiv, sie macht die Synthese-leistung schon vor. Die aktiven Synthesen

⁸¹ “‘Aber Kurfürst Max Joseph von Bayern lenkte voller Mißtrauen gegen die österreichischen Absichten auf die Seite Napoleons. Er fand es klüger -’ ‘was fand er?’ fragte die Ente. ‘Es’, antwortete die Maus etwas spitz. ‘Was ‘es’ ist, wirst du ja wohl wissen.’ ‘Wenn ich etwas finde, weiß ich ganz genau, was ‘es’ ist, sagte die Ente, ‘nämlich im allgemeinen ein Frosch oder ein Wurm’”. (Carroll 1978,29).

des Gedächtnisses oder des Verstandes beruhen immer schon auf *passiven Synthesen*, die als Kontraktionen konstitutiv für eine aktive Synthese sind (DW, 103). Die passiven Synthesen sind dem entnommen, was Kant im Schematisieren einholen will, das Auf- und Abblenden auf den Bereich der Sinnlichkeit vom Verstand aus, was aber prä-reflexiv vor sich geht, daher passiv.

Diese passiven Synthesen bestehen selbst aus Kontraktionen ohne einen einheitlichen Fixpunkt. Mit der Überlegung, dass die Zeit-Theorie aus DW im BB-ZB ihre praktische Ausarbeitung bekommt, in ihrer Anwendung ist die Kant^{Kinematographie} mit gemeint. Mit den passiven Synthesen bekommt das Kontrahieren, das Betrachten eine differentielle Funktion. Wo vorher ein Mangel unter dem Gesichtspunkt der Handlung anzutreffen war, ist jetzt eine durchgängige Kontraktion mit einer zugehörigen Bewusstseinschwelle. Die *Wiederholungs-Dramen* setzen also diese Kombination von passiven und aktiven Synthesen voraus. Die aktiven Synthesen sieht man im BB anwesend, da hier die Übergänge durch eine Aktions-Reaktions-Bestimmung auftauchen. Die Synthesen im BB sind aktive, die durch den Verstand und das Gedächtnis hindurch gehen. Die erste Synthese der Zeit ist eine passive, die durch die Einbildungskraft entsteht, die der Funktionsweise einer fotografischen Platte ähnelt, die etwas festhält, während etwas anderes erscheint (DW, S. 99). Deshalb nennt Deleuze dies eine *Synthese*, die die Augenblicke zusammenzieht. Sodass in der ersten Synthese Vergangenheit und Zukunft Dimensionen der Gegenwart sind. Die erste Illusion betrifft die Weise, in der das Subjekt seine Begleitmomente, das Gedächtnis, die Rekognition und das Selbstbewusstsein auf das Denken überträgt und bestimmte identitätsstiftende Voraussetzungen mitdenkt. Diese Überlegungen gründen sich auf der Annahme, dass unter den *aktiven Synthesen* des Bewusstseins, das reproduziert und reflektiert, *passive Synthesen*⁸² immer schon kontrahieren und Differenzen entlocken in Form von Gewohnheiten. Sodass es für Deleuze kein Bewusstsein braucht, um eine Zeitempfindung zu generieren. Die passive, subrepräsentative Synthese hat bei Deleuze einen Bezug zum *Virtuellen*.⁸³ Im Modell der Repräsentation kann man nicht erklären, wie die Gegenwart vorübergeht und etwas sich wiederholen kann. Dies kann man nur mit der Virtualität als Gesamtheit der Vergangenheit erklären, wobei die Gegenwart nur die am stärksten kontrahierte darstellt (DW, 356). Die

⁸² Die passiven Synthesen erlauben Deleuze die Notwendigkeit von drei Wiederholungen oder drei Synthesen der Zeit zu denken und eine Relation zwischen Differenz und Wiederholung zu etablieren, die kein vorgängiges Bewusstsein benötigt, um damit auf die Vorgängigkeit von Differenz und Wiederholung in der Zeit-Theorie zu reflektieren. (James, 2003, 16.).

⁸³ Das „Virtuelle“ ist ein entscheidender Begriff in Deleuze' Denken. Es umfasst die differentiellen Elemente, die dem nicht gleichen, was sie hervorbringen. Es ist nicht wie das Mögliche, da dieses vom Wirklichen abgeleitet ist. Der Film zeigt das Virtuelle, wenn die Zeit von der Gegenwart befreit erscheint und zB. die ganze virtuelle Vergangenheit, auf der die Gegenwart aufbaut und die sie bedingt, darstellt.

Kontraktion (Betrachtung) führt immer eine Differenz ein zwischen den Wiederholungen.⁸⁴

Die Differenz liegt zwischen der oberflächlichen Wiederholung von identischen, augenblicklichen Elementen, die sie kontrahiert und der tiefen Wiederholung von variablen Vergangenheiten, deren höchste Kontraktionsstufe sie darstellt. (DW, 357).

Wenn die Gegenwart die Zeit konstituiert geht sie aber in dieser vorüber, sie verweist also notwendigerweise auf eine *zweite Synthese*, die den Grund der vergehenden Gegenwart darstellt. Dieser Grund ist das Gedächtnis, das *Sein der Vergangenheit*, auf das hin die Gegenwart immer bezogen ist (DW, 111f.). Die Vergangenheit konstituiert sich nicht erst nachdem sie Gegenwart gewesen ist, sie muss eine Art Refugium sein, in dem die gesamte Vergangenheit aufbewahrt ist. Daraus resultiert das erste Paradox: „Niemals würde eine Gegenwart vergehen, wenn sie nicht 'zur gleichen Zeit' vergangen wie gegenwärtig wäre.“ (DW, 113). Ein zweites Paradox, das darin inkludiert ist, betrifft die gesamte Vergangenheit und ihren Status der *Koexistenz* in Form von *Vergangenheitsschichten*. Die *Präexistenz* bildet das dritte Paradox. Es ist das Paradox der Präexistenz der Vergangenheit gegenüber beiden vorher beschriebenen Gegenwartsformen als reines Element der Zeit. Die passive Synthese kann sich auf die reine Vergangenheit, die Virtualität, nur in Form von Paradoxien beziehen, in Form von Gleichzeitigkeit, Koexistenz und Präexistenz. Die zweite Synthese stellt sich als Grund der ersten dar, als gekrümmter Grund, der ein Korrelativ zur repräsentierten Zeit der ersten Synthese bildet. Die zweite Synthese überschreitet sich auf eine dritte, in der die Zeit „aus den Angeln gehoben“ ist (DW, 122). Deleuze leitet diese reine Form der Zeit von Kant und seiner Kritik an dem cartesianischen Cogito her (DW, 118). Hierin sieht Deleuze die wichtige Änderung, die durch Kant eingeführt wurde. Der Grund ist nicht mehr unbeweglich, er ist die Differenz selbst, dasjenige wodurch sich etwas unterscheidet, ohne sich *von etwas* zu unterscheiden.⁸⁵ (DW, 118). Die Zeit kann als die reine formale Verteilung des Ungleichen in Abhängigkeit einer Zäsur verstanden werden (DW, 122f.). Sie lässt das Ungleiche

⁸⁴ Wenn das Undarstellbare der Kern von Darstellung und Gegenwart im Sinne einer Präsenz ist, kann dies so aufgefasst werden wie die zweite Wiederholung in DW zur ersten steht: Die zweite Wiederholung kann nur bedeutet werden im Verhältnis zur ersten, denn die erste ist mit einer Paradoxie verknüpft und ist statisch, die zweite ist dynamisch und kann keinem Begriff entsprechen, sie ist eine Idee. Die zweite ist die Bedingung der Möglichkeit für die erste, da sie aus Verkleidungen besteht. Die Differenz dramatisiert die Idee, bevor sie ein Objekt repräsentiert (DW, 99ff.). Die Begegnung zwischen Differenz und Wiederholung kann nicht gesetzt werden, sondern durch Interferenzen zur Erscheinung gelangen. Die Begegnung durch Interferenzen kann nur mit einer Theorie der Zeit herein kommen, die der Komplexität Einlass gewährt.

⁸⁵ Kant bezieht diese Differenz wieder auf die wechselseitigen Vermögen und auf ein Subjekt, das immer dasselbe sein muss, da es als ich denke alle Vorstellungen begleitet (KrV, B131 - 132 / A 97). Deleuze dagegen sieht in der Einführung der Zeit als zugrunde gehender Grund eine Bestätigung der passiven Synthesen, die nicht einem substantiellen Wesen zuzuordnen sind, sondern als verändernde auf es wirken. Deleuze macht aus der Passivität selbst eine Synthese (wie in den ersten beiden Synthesen der Zeit gesehen). Bei Kant ist die Einbildungskraft passiv und rezeptiv, bei Deleuze leistet sie die Synthese in Form von Betrachtungen.

nebeneinander bestehen, ohne es auf einen Koordinationspunkt zu beziehen.⁸⁶ Die passiven Synthesen gehen aus Wiederholungsprozessen hervor, die keiner vorgängigen Identität bedürfen (Krause 2011, 43f.). Der Riß, der das Bestimmbare und die Form der Bestimmung trennt, ist eine wirkliche Differenz, die sich nicht stillstellen, also repräsentieren lässt. Im Film erzeugt sie eine Zeit, die die Bewegung fälscht, einen falschen Anschluss, in der Sprache ist dieser Riss der Sinn, der die Worte von den Dingen trennt und ihre Möglichkeitsbedingungen in Paradoxien angibt, da er immer schon als ganzer da ist, aber virtuell. Die passiven Synthesen sind eine weitere Konsequenz, die Deleuze aus Kant zieht, sie kontrahieren unter den aktiven, sodass die Zeit nur vergeht, da sie immer schon mit ihrem Vergangen-Sein koexistiert.⁸⁷

Zeit zu synthetisieren bedeutet, es gibt verschiedene Relationen beim Zusammenziehen, es ist eine Montage. Die erste Montage der Psyche ist *lebendige Dauer* (Bergson) oder ein BB. Daher auch die Verbindung, die zum Film geknüpft werden kann, wenn er als unterschiedliche Synthesen der Zeit betrachtet wird, geht es auch um eine Synthese/Vermögen jenseits eines Bewusstseins, eine Aneinanderreihung von Bildern.

4.2.1.2.3. Die zweite Synthese als Verbindung zum ZB

Die Konstitution der Vergangenheit geht mit dem Konzept der *Virtualität* um, mit einer Vergangenheit, die die gesamte virtuelle Zeit als Vergangenheit an sich aufbehalten muss, damit sie die Gegenwart dazu bringt, vorüber zu gehen. Die Kant^{Kinematographie} betrifft den Kern der deleuzeschen Porträt-Kunst. Eine *Verzeitlichung* des "Bildes". Diese metaphysisch anmutenden Annahmen über Zeit sollen einer praktischen Hinwendung zugeführt werden durch das ZB. Die paradoxe Ausgestaltung der Zeit, beispielsweise der Vergangenheit, die zur Gegenwart koexistiert, bedingt eine Serie von Paradoxien. Was mit einer nächsten Paradoxie einhergeht, nämlich, dass die Vergangenheit nie gegenwärtig war, da sie immer schon gleichzeitig mit der Gegenwart stattfand, sodass diese eine Präexistenz der Vergangenheit impliziert.

Die Kinematographierung von Kant ist insofern eine Einsetzung des Kinematographischen, da sie die Zeit einführt und DW auf der Grundlage von Kant und

⁸⁶In der Metaphysik oder dem repräsentationalistischen Zeitalter, das Deleuze kritisiert, war die Essenz oder die Bedingung gleichbleibend. Als Grund oder Sein. Im Kino ist die Essenz mit Kräften verknüpft, die Differenzen kreieren, divergente Verbindungen (Colebrook 2006, 14f.).

⁸⁷ Die Konstitution der Wiederholung impliziert drei Instanzen: „jenes Ansich, das sie im Undenkbaren belässt oder sie in dem Maße auflöst, wie sie sich bildet; das Fürsich der passiven Synthese; und auf diese gegründet die reflektierte Repräsentation eines 'Füruns' in den aktiven Synthesen.“ (DW, 101).

diesen als Stichwortgebenden und Struktur für eine Zeit-Theorie versteht, die dann über diesen hinauswächst und ihre eigenen Kardinalspunkte, ihre eigenen Werte und zeitlichen Konstrukte annimmt. Er erweitert die Komponenten des Zeit-Begriffs, bis er in eine Richtung weist, die von Kant völlig verschieden ist.

Wie die erste Synthese auf die zweite verweist, macht diese die Produkte der ersten erfahrbar. Sie sind so ineinander verschachtelt, dass nur ihre Aufeinander-Verwiesenheit überhaupt die Zeit als Erfahrung des Bewusstseins rechtfertigt und ohne ein Bewusstsein voraussetzen zu müssen.

Die zweite Synthese der Vergangenheit lässt die Gegenwart vorübergehen (DW, 110). Auf die zweite Synthese wird geschlossen, da die erste Gegenwart einen Grund benötigt, um vorüber gehen zu können - dies wird die reine Vergangenheit sein, die dann wiederum zeigt, dass die Gegenwart niemals ohne diese Vergangenheit anwesend war (DW, 110). Diese Vergangenheit besitzt eine virtuelle Struktur, sie vergeht nicht, da sie transzendental dafür sorgt, dass die Gegenwart vergehen kann (DW, 114). Aus diesen Überlegungen ergeben sich die Zeit-Paradoxa aus DW, die mit dem ZB einer Explikation zugeführt werden können.

4.2.1.2.4. Der Film als Zeit-Bild und sein Bezug zu den Synthesen der Zeit aus DW

Um zu erklären, dass das Zeit-Bild die dritte Synthese der aus den Angeln gehobenen Zeit meint und dass sie eine universale Veränderlichkeit darstellt, muss zuerst, ähnlich den ersten beiden Synthesen aus DW, die Genese des *Bewegungs-Bildes* erfolgen.

Die ersten zwei Synthesen korrespondieren den aktuellen und virtuellen Bildern. Dasselbe reflexhafte (Kontraktion), *sensomotorische Schema*, das aufgebrochen wird durch das ZB und seine Genese offensichtlich macht. Im Moment des Scheiterns wird die *passive Synthese der Gewohnheit* oder die *sensomotorische Situation* bemerkbar (BB, 80ff.). Das Kino kann zeigen, was passiert, wenn die Syntheseleistung der passiven Gewohnheit, das mit dem sensomotorischen Schema identifiziert wird, auseinanderbricht. Solange die Zeit der Bewegung untergeordnet ist, zeigt sie die Veränderung der Bewegung zu einem Status oder einer Ordnung, dann ist die Zeit die Strecke von einem Punkt zu einem anderen. Im ZB und in DW wird der Raum intensiv.⁸⁸ Die Punkte im Raum sind nicht mehr gleichzeitig gegeben und gleich zu allen anderen und die Zeit nur die Strecke zwischen ihnen (Colebrook 2006,

⁸⁸ Die Intensivierung des Raums bedeutet eine Faltung einzuführen, die die anderen Objekte im Raum mit affizieren. Wie das Begriffsfeld der Intensivierung, die eine Affektivität der Umgebung zur Folge hat, die Literatur um Deleuze befruchtet hat siehe Guattari 1995; Ingold 2000; Nancy 2007.

36). Im intensiven Raum überträgt die Veränderung eines Punktes sich auf das Ganze des Geschehens. Die Wahrnehmung setzt sich nicht in Bewegung fort, das Ereignis reißt aus dem Geschehen heraus, es lässt die Zeit als Form der Veränderung auftauchen.

Das Kino zeigt das Entstehen von Relationen, es zeigt die Aktualisierung aus der virtuellen Vielfältigkeit. Um zu erkennen, was das Virtuelle für sich selbst ist, muss man die Genese des BB und seine Abhängigkeit von der Virtualität erkunden (Colebrook 2006, 60). Der Film stellt die Möglichkeit dar, die *Synthesefunktion des Bewusstseins* und auch der Zeit schon vorwegzunehmen und so die Bewegung selbst darzustellen. Die Bilder befinden sich in gegenseitiger Wechselwirkung und bilden eine Welt „universeller Veränderlichkeit“ (BB, 87). In diesem Bilder-Universum gibt es nur Bewegungen und Intervalle zwischen den Bewegungen als Abstände zwischen Aktion und Reaktion. Das menschliche Gehirn ist ein Bild unter anderen, das eine *Zone der Indeterminiertheit* bildet, ein Intervall, das Bilder aufnehmen und sie in veränderter Form wieder abgeben kann (BB, 88ff.). Das BB ist durch eine ähnliche Schwelle, die Zeit betreffend, geprägt oder durch einen Übergang von einem cartesianischen Bewegungs-Rahmen und einem kantischen Erhabenen, der durch die französische Schule der 20er Jahre entdeckt wird (BB, 64ff.). Es geht um die Relation zwischen dem Intervall der Bewegung und dem Ganzen. Im cartesianischen Modell gibt es ein Kalkül für die Beweglichkeit, das innerhalb einer relativen zwischen den Ensembles der Kadrierung und einer gesamten Bewegung des Universums changiert (BB, 69).

Die kantische Änderung dieser Betrachtung der Bewegung, der kantische Umwandlungspunkt, die kantische Kinematographierung, das durch Kant hindurch schauen wäre: die Maßeinheit wird ad absurdum geführt durch das maßlose Zeitganze. Das Ganze (des Films) hat sich verändert, es enthält nicht mehr die Veränderung der Bewegung, sondern wird ausufernd, es ist nicht mehr in kardinalen Aufteilungsformen. Die Einbildungskraft wird überschritten, die Relation zwischen Intervall und Ganzem, ihr Aufeinander-Verwiesen-Sein ändert sich (BB, 71ff.).

Wenn die Zeit als das Paradox einer Struktur begriffen wird und als der Grund der performativen Selbstwidersprüche erscheint, dann greift die Zeit in jede Form des Vollzugs ein (Schaub 2006, 85). Sie stellt damit die konstitutive Falschheit und Konstruiertheit jeder Sinnbewegung aus, die versucht wurde zu retuschieren. Die Zeit wird im Film selbst zum Thema, wenn sie ihre Unterordnung unter die Bewegung und damit ihre repräsentationalistische Stellung aufgibt, indem sie die Schematisierung verlässt und die Bilder fälscht. Wenn also Kants Schematismus als Bild-Bildungs-Funktion aufbricht. Ein reines Zeit-Bild zeigt sich, wenn anstatt einer sich bewegenden Form, diese in ihrer

Unbeweglichkeit ein Werden sichtbar macht, das direkt auf die Zeitlichkeit verweist, denn „die Zeit ist die Fülle, das heißt die unveränderliche, durch die Veränderung ausgefüllte Form.“ (ZB, 32). Die Zeit ist der visuelle Vorrat der Ereignisse in ihrer Reinheit. Sie ist das Prinzip der Differenz, das keinen identischen Punkt benötigt, von dem aus sie bewertet werden könnte. Das Zukünftige ist in Kontraktion die Beschäftigung der Veränderbarkeit des Gewesenen im Augenblick.

Das Besondere an der zeitlichen Konzeption im ZB kann man in der *Kristallbild Beschreibung* sehen. Zwei Bilder, die sich wechselseitig austauschen und jeweils die Rolle des anderen einnehmen, als Bewegung, die Deleuze mit Kant eingehen wollte, als Bewegung, die eine kinematographische Leseweise fördert: das nächstfolgende Bild denunziert das vorige als Gewesenes oder Zukünftiges, es ist abhängig vom nächsten.

Im ZB ist es möglich, der Zeit als Spaltung gewahr zu werden (ZB, 112). Die Subjektivität ist niemals die unsrige, denn sie ist die Zeit, das Virtuelle. Das Aktuelle ist immer objektiv, doch das Virtuelle ist das Subjektive: es war zunächst der Affekt, den wir in der Zeit erleben; später die Zeit selbst, reine Virtualität, die sich in Affizierendes und Affiziertes aufteilt, ‘Selbstaffektion durch sich selbst’ als Bestimmung der Zeit” (ZB, 112f.). Das Kristallbild drückt das *Zugrunde-Gehen der Zeit als Spaltung* in zwei Strahlen und Ununterscheidbar-Werden dieser aus.

Mit dem zeit-bildlichen Übergang kann das *Über-Kant-Hinausgehen* ausgedrückt werden. Im ZB ist sichtbar, dass die Gegenwart nicht vergehen könnte, wenn sie nicht immer schon mit Vergangenheit und Zukunft involviert wäre (ZB, 57). Den Umbruch der Zeit, im kinematographischen Sinne, den Übergang vom BB zum ZB, ereignet sich mit Kant oder mit der Inansichtnahme, der Verzeitlichung der deleuzianischen Ansicht von Kant. Für Deleuze gibt es einen vergleichbaren Umbruch in der Philosophie, der mit Kant beginnt und an der unterschiedlichen Darstellung der Zeit sich aufzeigen lässt.⁸⁹

4.2.1.2.5. Dritte Synthese. Das Zugrundegehen oder die Überschreitung:

Chrono-matographierung⁹⁰

⁸⁹ Durch sein Werk hindurch legt Deleuze den Fokus auf den Unsinn, die Grenze des Sinns, die diesen bedingt. “Der Kristall existiert ständig an der Grenze, er ist selbst die ‘zurückweichende Grenze zwischen der unmittelbaren Vergangenheit, die schon nicht mehr ist, und der unmittelbaren Zukunft, die noch nicht ist (...), beweglicher Spiegel, der unablässig die Wahrnehmung in der Erinnerung reflektiert’. Folglich erkennt man im Kristall eine Trennung, die ihn selbst unentwegt um sich selbst drehen lässt und die ihn nicht zu Ende kommen lässt, da er ein fortwährendes *Sich-Unterscheiden*, ein sich bildender Unterschied ist, der jedesmal die unterschiedlichen Terme aufgreift, um sie unaufhörlich von neuem einzubringen.” (ZB, 112).

⁹⁰ Die Bewegungen sind falsch in der kristallinen Beschreibung des ZBs. „Die Zeit zeigt sich, wie gesehen, in den zwei möglichen kristallinen Bildkonzeptionen der deaktualisierten Spitzen der Gegenwart oder der virtuellen Vergangenheitsschichten und wird in beiden von Anomalien begleitet, die klassischen Wahrheitskonzeptionen widersprechen.“ (ZB, 92). Das Urteilssystem wird erschüttert, es ist ein Wuchern von

“Wie der Grund gekrümmt ist, überschreitet sich die zweite auf eine dritte Synthese, die die Illusion des Ansich als noch korrelativ zur Repräsentation denunziert.” (DW, 122).

Die zweite Synthese lässt zwar die Gegenwart vorübergehen, sie ist aber nur ein Unendlich-Machen der Repräsentation, sie muss gestürzt werden von einer dritten. Der aus den Angeln gehobenen *Zeit des Ereignisses*, die auch den Grund oder die Begründung einer Zeit untergehen lässt. Sodass die Zeit nicht mehr von der Bewegung abhängt oder ihr untergeordnet wäre (DW, 122). Die dritte Synthese lässt die anderen beiden erst entstehen bzw. ist ihre Zukunftsdimension:

aus der Wiederholung nicht dasjenige machen, dem man eine Differenz 'entlockt' oder das die Differenz als Variante enthält, sondern aus ihr das Denken und die Hervorbringung des 'absolut Verschiedenen' machen; bewerkstelligen, daß die Wiederholung für sich selbst die Differenz an sich selbst ist. (DW, 128).

Kant wird überlagert durch die Zeittheorie aus dem Zeit-Bild im Stadium seines Sich-Überwerfens durch jedes neue Zeit-Bild. Im Moment des Ereignisses ist die Dimension von Vergangenheit und Zukunft, die die Gegenwart einklemmt, obsolet geworden, es gibt kein Fortschreiten, das sich an einer Logik der zeitlichen Folge orientierte - wie sieht ein solches Ereignis aus? ⁹¹

Das Ereignis hängt signifikant mit dem nichtaufgehenden Rest zusammen, der das Geschehen weitertreibt. Mit der dritten Synthese der Zeit meint Deleuze sein Konzept einer Bedingung der Möglichkeit, die nicht vom Bedingten abhängt und als solche nur durch die Differenz verkörpert, aber nie als solche repräsentierbar wird. Das Ereignis ist außer-zeitlich und wird nur spürbar als Unvereinbarkeit zwischen einem Vorher und einem Nachher, wie bei einem Filmschnitt, der verbindet, indem er trennt, aber selbst nicht auftaucht, nur in seiner Differenz. Die Zeit in der dritten Synthese ist die *äonische* Zeit aus LS, die in zwei entgegengesetzte Linien verläuft, sodass sie der Gegenwart immer entgeht, diese vielmehr ermöglicht. Die Zeit stellt eine genuine Verrücktheit und auch Krümmung aus. Ihre theoretische Fundierung muss dem Rechnung tragen, dass sie es ist, die den Gang vorantreibt und so immer an ihrem Platz fehlt. Die ultimative Zur-Darstellung-Bringerin kann selbst nicht als Dargestellte auftauchen. Diese Uneindeutigkeit oder *Gegenverwirklichung* ist der

Serien. Fixe Punkte werden von Kräften abgelöst. Das Zeit-Bild entwickelt sich aus der Macht des Falschen: es hat, im Gegensatz zu den beiden anderen, nicht die Ordnung der Zeit als Koexistenz der Vergangenheitsschichten oder Simultaneität der Gegenwartsspitzen zum Thema, sondern betrifft die Zeit in ihrer Konzeption als Serie: „Das dritte Zeit-Bild betrifft die Serie der Zeit, die das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführt, statt beide voneinander zu trennen: sein Paradox besteht darin, ein Intervall einzuführen, das im Augenblick selbst andauert.“ (ZB, 204).

⁹¹ Die Tat ist zu groß: zuerst ist sie in der Zukunft und kann nicht anvisiert werden, das Gleichwerden mit ihr reißt Ich und Ego auseinander, da das Ich sich diesem Ungleichen angleichen musste (DW, 123).

Hintergrund der Kino-Bücher und damit am Kern der deleuzeschen Umlesetechnik zu verorten: Die Gegenverwirklichung heißt das Bild so zu lesen, dass es seine Voraussetzungen hervorkehrt, dass es sich als das zeigt, was es gewesen ist und zukünftig setzt. In der Bewegung der passiven Synthesis der Gegenwart, die in der Gewohnheit zur Entfaltung kommt, zur Vergangenheit, als passiver Synthese, die die erste erst ermöglicht, kann man einen Parallelshot machen zu der Überlegung, dass die BBer nicht in der Gegenwart sind, was erst das ZB zur Ausführung bringt. Das ZB geht mit der Vergangenheit an sich um, die die Gegenwart mit sich reißt und die äonische Seite der Zeit anspricht, ohne die sie in ihrer Verhaftetheit der Gegenwart stecken bleiben würde. Gegenwart wäre dann Kontraktions-Differenz, nicht das Produkt einer Synthese und eines Vermögens, sondern eine *Verhältnis-Bestimmung*, wodurch auch der zweite deleuzianische Schnitt in Kant als Konsequenz der Vermögen einsehbar wird. „Wir stehen vor dem Resultat, daß diese 'neue Gegenwart' zwei nicht-repräsentierbare Wiederholungsformen präsentiert, indem sie deren Differenzen 'in die Existenz zwingt'“ (Schaub 2006, 224). Zwischen zwei Syntheseformen entsteht die Differenz, die sie zu vermitteln versucht, durch sich selbst. Diese Erklärung ist symptomatisch für Deleuze' Kontraktionen und Synthesen von Theorien: die zweite Synthese überschreitet sich auf eine dritte hin, die die zweite als Grund sich krümmen lässt oder auf einen Ungrund bezieht, der die Synthese der dritten Art ausdrückt (DW, 121f.). Als ob sich die zweite Synthese wieder zu sehr der Repräsentation angenähert hätte im Verlauf und bezogen werden muss auf eine weitere synthetische Leistung, die nicht von einem Vermögen ausgehend ist. Diese dritte ist eine Anlehnung an Kant^{Kinematographie} und die Erfindung der Zeit als Anschauungsform. „Die Zeit verläuft sich nicht, sondern in ihr verläuft sich das Dasein des Wandelbaren.“ (KrV, A 144). „Ist nicht Zeit als nicht-begriffliche Differenzenstifterin ein Aliasname für jenes Unsinnliche, was doch nur im Sinnlichen empfunden werden kann?“ (Schaub 2006, 272). Die Zeit stellt die Bezogenheit einer Intensität auf ihren virtuellen Nullgrad dar, da keine Intensität der anderen gleicht. Dies verweist auf die zweite Konsequenz der kantisch-deleuzianischen Kinematographie, der Vermögenstheorie.

4.2.2. Vermögen und Vollzugstheorie. 2. Umkehrung Kants. 2. Schnitt

„Die Simultaneität der verschiedenen Modi in ein und demselben Bild: das ist die Zumutung, die uns das moderne Kino zu denken aufgibt.“ (Schaub 2006, 191). Die synthetische

Verfasstheit der Zeit führt zur Überschreitung einer *Vermögenslehre*, wie sie bei Kant auftaucht. Was

das Parallelwelten-, das Simultaneitäts-Sukzessions- Paradox bei Deleuze (im Anschluß an das apprehensio-comprehensio- Problem bei Kant) ausmacht, nämlich, daß die im Bewußtsein erinnerlichte Zeit nicht identisch ist mit der Zeit des Bewußtseins selbst. (Schaub 2006, 192).

Im ZB wird die Zeit als ablaufende sichtbar, indem die Bilder nicht aufeinander passen und eine Lücke lassen, sodass hier ebenso die Zeit aufscheint, aber nicht als dritter logischer Wert, der das Unbestimmte und das Bestimmbare aufeinander abbildbar macht, sondern als reine Differenz dazwischen.

Die *Kritik der Urteilskraft* gibt den zweiten Punkt des Umlesens genauer an und wird von Rimbaud's „*Eine Entgrenzung aller Sinne*“ [...] oder eher eine unregelte Übung aller Vermögen“ (KK, 14) ausgedrückt.

Wenn die Vermögen in veränderbare, aber durch das eine oder das andere von ihnen geregelte Beziehungen treten können, müssen sie alle zusammen zu freien Beziehungen *ohne Regeln* fähig sein, in denen jedes bis an seine Grenze geht, und dennoch seine Möglichkeit zu einer Art von Harmonie mit den anderen zeigt... Das wird die *Kritik der Urteilskraft* als Gründung der Romantik sein. (KK, 15).⁹²

Deleuze fragt in der Kant^{Kinematographie}, wie sich vereinen lässt, dass die Vernunft *Dinge an sich* träumt (unrechtmäßiger Gebrauch) und gleichzeitig mit einer *guten Natur* ausgestattet ist (KK, 62). Der Fokus liegt auf dem Verhältnis der Vermögen. Ganz parallel zu dem Übergang von BB zu ZB geht seine Kant-Analyse mit der Umsicht um, dass kein Vermögen gesetzgebend sein könnte, wenn nicht zuvörderst *zu freier Harmonie fähig* (KK, 105).

Mirjam Schaub stellt in *Gilles Deleuze im Wunderland Deleuze* Begriffs-kunst in ein prozessual-produktives Verhältnis, ganz der *Regieanweisungs-Prozessualität* verwandt. „Nicht Stillstellung des Vollzugs kann die Wahrheit des Vollzugs enthüllen, sondern nur eine Potenzierung der Vollzüge durch ihre Vervielfachung, durch ein Springen zwischen den Vollzügen“ (Schaub 2006, 276).

Um Prozesse oder Theorien nicht ihrer Beweglichkeit zu berauben, muss man sie in einem *parallelen Vollzug vervielfältigen*. Nur in seinem Bezug auf den anderen Vollzug kann in den Anfangsvollzug eingeschnitten werden. Schaub macht das deutlich zB. am Ton als Vollzug, der nicht dem Bild entspricht und so die Bedingungen des Bildes *gegenverwirklicht* (Schaub 2006, 270ff.). Die Differenz scheint hier ein Begriff mit Komponenten zu sein. Die Zeit kommt ins Denken, wenn es nicht funktioniert, wenn es die Ebene wechselt, wenn der

⁹² Das Kant-Buch ist kinematographisch inszeniert, die Dichtersprüche am Anfang sind Ergebnisse und Umlesungspunkte, die eine Montage im Bild selbst zeigen, das sich Deleuze von Kant macht.

Übergang bemerkbar wird, dann scheint die Zeit als Intervall auf. Auch im Denken, wenn die Positionen nicht zusammen passen, sondern einen Spalt einführen oder zu Selbstwidersprüchen treiben, sodass man gezwungen ist, darüber nachzudenken. Die Vollzüge (Bilder, Sprache, Vorstellungskraft usw.) sind das, was sich ereignet, ohne seine Ereignishaftigkeit mitvollziehen zu können, da sie in dem Moment des Vollzugs äußerlich sein müssten. Für Deleuze ist dieses Außen (Bedingung der Möglichkeit des Denkens) an die Vermögenslehre Kants angelehnt, um mit diesem zu zeigen, dass ein Vermögen sich nur selbst erfahren kann, wenn es das erfährt, was nicht es selbst ist (DW, 290ff.). Wenn die Sukzession nur einsichtig wird über die virtuelle Simultaneität alles Sukzedierenden und dadurch auch allen Zeitlich-Verstreichenden, muss die Zeit in diesem Vollzug vergehen. Einen Vollzug zu benutzen, um auf den sich vollziehenden Vollzug zuzugreifen, bedeutet von einem anderen sich-vollziehenden Bezug auszugehen. Die Grenze, das was nur gedacht werden kann und nicht vorstellbar ist, weil es nur in der Sprache Sinn ergibt, nötigt den *transzendenten Gebrauch eines Vermögens*. Diese Logik zu Ende gedacht bedeutet, dass das Unsagbare das Sagbare zu einem Gebrauch des Sagbaren nötigt, der selbst unsagbar bleibt.

Die Intensität ist zugleich das Unsinnliche wie das, was nur empfunden werden kann. Wie könnte sie für sich selbst empfunden werden, unabhängig von den Qualitäten, die sie verdecken, und unabhängig von der Ausdehnung, in der sie sich verteilt? Wie aber könnte sie anders als 'empfunden' sein, da sie es doch ist, die empfinden macht und die spezifische Grenze der Sinnlichkeit definiert? (DW, 292).

Man sieht hier die Differenz Komponenten bekommen: nicht die begriffliche, als Unterschied, sondern das Sein des Differenten durch die Zeit. Dies ist eine zeitliche Ansicht, das Intervall zwischen den Bildern wird überbordend und die Zeit tritt auf als Differenzstifterin. Das Ganze des Vollzugs, das fehlt, die Simultaneität der Momente des aktuell Sukzedierenden: "jene zeitliche Komplexion, die in der Sehnsuchtsformel des Proust-Buches anklingt." (Schaub 2006, 275).

Deleuze Gegenverwirklichung bewegt sich in einem Feld, das subrepräsentativ vorgeht, statt individualisierte Erfahrungen anzunehmen wie Kant. Die Genese des Gemeinnsinns kann nur einer Kritik unterzogen werden, wenn die zugrundeliegenden Werte befragt werden, was Deleuze mit dem klassischen Bild des Denkens ausdrückt und den Vermögen, die alle zusammenarbeiten. Die *Rekognition* wäre also die innere genetische Grenze.

4.2.2.1. Parallelmontage des dritten Kap. DW mit den kantischen Kritiken

Die Kinematographierung von Kant betrifft wie gesehen auch sein Gedankengebilde der

Vermögen. Die Vollzüge oder kantischen Vermögen, Bilder, Sprache, Vorstellungskraft usw. können ihre Ereignishaftigkeit nicht gleichzeitig mitdenken, da sie in dem Moment von außen auf dieses Vermögen schauen müssten und es auf etwas anderes beziehen. Für Deleuze ist dieser Bezug aber gekennzeichnet von einem *Außen*, das sein Innerstes erreicht, wenn es anders wird. Die Sukzession wird nach Deleuze nur einsichtig über die virtuelle Simultaneität alles Sukzedierenden und In-Sich-Verstreichenden, so die deleuzesche Theorie. Die Verzeitlichung oder vielmehr Verzeit-Bildlichung von Kant führt dazu, dass man nicht mehr weiß, was Denken bedeutet, die *Vermögen arbeiten nicht im regulativen Sinne*. Statt Vermögen im transzendentalen Sinne werden die Vermögen gegen sich selbst gekehrt und überschreiten ihre Gebiete. Was in der empirischen Anwendung eine Unfähigkeit zu denken abgibt, ist gleichzeitig das, *was nur gedacht werden kann* - es ist ihr Nicht-Funktionieren, was immer wieder zu denken aufgibt. Ein Vermögen erfährt sich selbst, kann auf sich zurückgebogen werden, wenn es erfährt, *was nicht es selbst ist*.

Kant scheint das Bild des Denkens zu stürzen: der Vernunft inhärente Illusionen statt äußerlicher Irrtümer. Er verzichtet aber nicht auf implizite Voraussetzungen. Kant vervielfältigt die Gemeinsinne⁹³ (DW, 178; Vgl. KK, 34ff.). Er verknüpft den Gemeinsinn als Beispiel eines Denkens, das sich auf Identitätsformen bezieht und ein Zusammenarbeiten der Vermögen impliziert. Einem Vermögen wird die Leitung über die anderen übertragen, sodass sie im Sinne des Gemeinsinns zusammen funktionieren (DW, 178). Bei Kant steht jeweils fest, was erkannt werden soll: das Erkenntnisobjekt, die ästhetische Wirkung oder das moralische Gesetz - und welches Vermögen jeweils gesetzgebend ist.⁹⁴

Es ist das Modell der Rekognition, das Deleuze vor allem auf Kant und seine Vermögenslehre bezieht, in der die Vermögen zusammenarbeiten, um ein Objekt als dasselbe, von unterschiedlichen Vermögen, als identisch zu setzen, bestimmt (DW, 174f.). Er versucht

⁹³Der Gemeinsinn als rechte Natur und gesunder Menschenverstand als bestverteilte Sache sagen dem Denkvermögen, was alles ausgeschlossen ist und mit welchen subjektiven Voraussetzungen im Hintergrund (DW, 171). Kant im BB-Modus steht mit seinem Vermögensmodell für diesen Gemeinsinn.

Die Identität im Objekt bedingt, dass die Vermögen zusammen arbeiten am selben Objekt - dasselbe Objekt, das erinnert, begriffen, gesehen wird (DW 174). Denn würde "der Zinnober bald rot, bald schwarz, bald leicht, bald schwer sein, ein Mensch bald in diese, bald in jene tierische Gestalt verändert werden, am längsten Tage bald das Land mit Früchten, bald mit Eis und Schnee bedeckt sein, so könnte meine empirische Einbildungskraft nicht einmal Gelegenheit bekommen, bei der Vorstellung der roten Farbe den schweren Zinnober in die Gedanken zu bekommen...[...] denn ohne das würde unsere empirische Einbildungskraft niemals etwas ihrem Vermögen Gemäßen zu tun bekommen, also, wie ein totes und uns selbst unbekanntes Vermögen im Inneren des Gemüts verborgen bleiben." (KrV, B 135 / A 100). Kant hat das Ganze umgedreht, was sich uns so präsentiert, muss sich präsentieren wie die Prinzipien, die unsere Vorstellungen bestimmen. Daher kann der Schnitt genau an den Vermögen durchgeführt werden. Kant ist sein Ausgangspunkt ein neues Bild des Denkens einzufordern, das die Zeit nicht stillstellt, sondern vervielfältigt. Daher ist er der Übergang in DW von einem bildlichen zu einem bilderlosen Denken, genauso wie der Übergang von BB zu ZB einzuschätzen.

⁹⁴ Zur Phänomenologie sagt Deleuze sie unterliegt ebenso dem Gemeinsinn und erfindet einen weiteren, die Sinnlichkeit als passive Synthese (DW, 178).

die Aufteilung von Empirischem und Transzendentelem selbst ad absurdum zu führen, indem er die Vermögen mit ihrem jeweiligen Element verbindet, das ihr Unvermögen ausdrückt, was nicht gedacht, gesehen, eingebildet werden kann. Die Vermögen geben sich ihren Rechtsanspruch, indem sie ein Objekt als dasselbe voraussetzen, sie sind voneinander abhängig.

Die Praxis ist eine, die die Vollzüge verfälscht und zu Selbstwidersprüchen treibt, wie mit dem ZB als dem falschen Anschluss-Bezug gesehen. Die ZBer visualisieren hier die Vermögenstheorie-Umkehrung. Die Formel ist dann: das Denken gelangt zu dem, was es kann, wenn es sich verbindet mit dem, *was nicht denkt*. Darüber hinaus wird ein *transzendentaler Empirismus* im Sinne des Films sich seines transzendentalen Grundes versichern können, ohne aufzuhören Erfahrbares zu sein. Die Vollzüge werden zu Selbstwidersprüchen getrieben, damit sie zum Gegenstand des Denkens werden können, ohne ihr Werden abzuschneiden. Miriam Schaub fragt, ob Deleuze ein *Parallelweltentheoretiker* sei, wenn er die Logik eines Vollzugs erfahrbar machen möchte, indem er einen weiteren Vollzug in den Anfangsvollzug einschneiden lässt (Schaub 2003, 276f.). Was im Werden begriffen ist, kann nicht durch Vollzüge oder Vermögen beurteilt werden, die sich als unzeitlich setzen, eher können die Vollzüge in einer Parallelwelt different wiederholt werden und so in einem Beziehungsgefüge Hinweise auf ihre undarstellbare Ebene geben. Das Unsichtbare ist nur in Form der Fälschung des Sichtbaren anwesend, es gibt Hinweise auf die Konstitutionsebene, aber nur im Nicht-Halten, in negativen Momenten. Das Undenkbare ist das Außen, das die Darstellung ausschließt, damit sie eine Ordnung bleiben kann, wenn sie aber Unordnung, paradoxe Bezüge zeigt, dann gibt sie zu denken auf und wirkt direkt ohne Umweg der Repräsentation. Die Frage wäre, ist die Konstitutionsebene nur in Verweisen möglich, oder irgendwo zu finden, wenn man ein anderes Bild des Denkens einnimmt?

Schaub liest die *Gegen-Verwirklichung* als ein Vervielfältigen von Prozessen, die wirklich im anderen Vollzug sichtbar gemacht werden (Schaub 2003, 22). Der erste Prozess wird nicht stillgestellt, sondern seine Bedingungen werden in einem anderen Prozess mitgemacht/ angezeigt/ überschritten - also gegen-verwirklicht, die dezidierte Tätigkeit der Kinematographie. Dies ist ein Hinweis auf die Notwendigkeit andere Denker*innen mit Schnittbildern zu konfrontieren, um ihren Vollzug different zu wiederholen. Die andere Figur wäre, mit einer transzendenten Form oder einer Baumstruktur ein Denken zu beurteilen und zu klassifizieren. Nicht die Setzung und Stillstellung eines Vollzugs, sondern seine Potenzierung, eine Vervielfältigung bzw. das Schneiden auf einen anderen Ausschnitt, eine Schnittmontage (TP, 42ff.).

Der erste und zweite Schnitt in Kant, die Zeit und die Vermögen betreffend, werden ineinander verschraubbar gemacht. Indem die kinematographische Synthese sich in der ersten passiven Synthese ausdrückt, die auf die zweite verweist und in der dritten sich im ZB fortsetzt.

Man erlebt die Gegenwart als BB, das Bild ist aber nicht in der Gegenwart, sondern wird von Vergangenheit und Zukunft abgelenkt als Fluchtlinien, die die Gegenwart bedingen und sie hervorbringen. Sie sind verwiesen auf die zweite Synthese, die Zeitlichkeit an sich aus der *Wiederholung für sich* und der *Differenz an sich*. Sodass die Vermögen im transzendenten Gebrauch einen Übergang darstellen, wie von der ersten zur zweiten Zeit-Synthese oder vom BB zum ZB übergegangen wird.

Die Koexistenz von Vergangenheit und Zukunft, die die Zeit als Komplexion darstellt, ist eine Antwort auf das Vorübergehen der Zeit an sich. Bei Kant war es noch der innere Sinn und dessen unsichtbare zeitliche Struktur.⁹⁵

„Zeit gerät in das Zentrum des Nachdenkens, wenn die Logik des Vollzugs - über eine tatsächliche Nötigung zum Selbstvollzug - zum Gegenstand des Denkens werden soll.“ (Schaub 2003, 23). Es geht um die Übertragbarkeit des Konzepts des Nachvollzugs. Man kann etwas über einen Vollzug erfahren, indem man durch einen parallelen Vollzug mit ihm kommuniziert und immer fehlt etwas im Vollzug, was die Kommunikation ermöglicht, was Deleuze auch als Serien ausdrückt (Schaub 2006, 27).

Die Vollzugs/Parallelwelten Theorie findet ihre theoretische Ausarbeitung in der Überschreitung der Vermögen der Kant^{Kinematographie} zu ihrem transzendenten Gebrauch, respektive das *Sein des Sinnlichen, das nur empfunden werden kann* und gleichzeitig das *Unsinnliche, sentiendum* beschreibt. Das, *was zum Denken nötig* steckt in dem disharmonischen Gebrauch der Vermögen (DW, 183)

Kants Vermögenstheorie wird gegen sich selbst gekehrt, indem nicht ein Vermögen den Vorsitz übernimmt, sondern das Vermögen arbeitet nur im *oberen Gebrauch*, wenn es an seine Grenze gelangt. Die Vermögenstheorie könnte dem ZB insbesondere dem dritten Zeit-Bild entnommen sein. Im Sinne einer Fokussierung auf Bild und Ton kehrt Deleuze Kant um: das Bildliche wäre das Virtuelle, eine zeitlich-komplexe Vielfältigkeit, aus dem das Begriffliche schöpft, es aktualisiert und die Pointe ist die zeitliche Natur der Differenz

⁹⁵Die Antwort wiederholt sich in seinen Büchern (DW, LS, PZ), diese ist nicht vergleichbar mit der aufeinanderfolgenden, vergehenden Zeit eines Vorher und Nachher. „Die virtuelle Kopräsenz des gesamten Differenzsystems Sprache ist eine notwendige Bedingung jeglicher sukzessiver Aktualisierung einer gesprochenen oder geschriebenen Wortfolge und umgekehrt.“ (Schaub 2003, 251). Niemals können wir den Sinn dessen sagen, was wir sagen (Vgl. LS). Niemals können wir auf die Höhe der Zeit kommen, die im Schnitt vergeht.

zwischen ihnen, die sie aufeinander bezieht oder zwei unterschiedliche Vermögen darstellt (Schaub 2006, 10f.). Der Ereignisbegriff ist dabei das Zwischenbild, das entgeht und die beiden Vollzüge (Bild und Ton) aufeinander beziehen kann durch sein *Sich-nicht-zeigen*.

Das Beispiel des Tons, der auf die Bilder referiert, indem er nicht passt, sodass ein falscher Anschluss auftaucht, weil der Ton die Bilder nicht verkettet, sondern als Störfall, der nicht im Bild sichtbar ist, die Vollzugstheorie praktisch werden lässt. Die Vermögens-Ebene (Bilder) wird thematisiert, indem sie auf der anderen Vermögens-Ebene (Ton) vorkommt.

Wenn der Nachvollzug eines jedweden Vollzugs auf das Vorhandensein einer Parallelwelt angewiesen ist, in der sich derselbe Vollzug different wiederholt und damit zeitgleich zu sich selbst ein anderer wird, dann gilt das auch für das Verhältnis von Philosophie und Nicht-Philosophie und für das Verhältnis Intelligibles- Sinnliches. (Schaub 2006, 88).

Die Rückwirkungen für das Denken aus der Vollzugstheorie betreffen das Denken als eines, das sich selbst denkt, wenn es über etwas anderes sich selbst denken kann. Sodass das Nachdenken über Zeit im Kino dem modernen Denken nicht äußerlich gegenübersteht, sondern sein Innerstes betrifft. Die Kinematographierung betrifft die Fokussierung auf dieses Stil-mäßige, das die Zeit ausmacht, die Verzeitlichung der Differenz. Sodass die Kinematographierung selbst dieses Ereignis wird, das Serien aufeinander beziehen kann.

Schaubs Einsicht in die vollzugstheoretische Pointe bezieht sich auf einen parallelen Vollzug, der den anderen Vollzug, seine Bedingungen, gegen-verwirklicht, die Vollzüge werden so aufeinander bezogen, keines muss gesetzgebend sein (Schaub 2003, 27).

Die Vollzüge an eine Grenze zu treiben bedeutet Kant auf dreifache Weise zu verwenden: die aus den Angeln geratene Zeit, das Mitmachen des Vollzugs, sein Außen, des zeitlich sich Ereignenden innerhalb errichten, Zeit spaltet dann Ich und Denken, denn

die Sukzession als Bedingung des inneren Sinns bei jeder Apprehension (die ja im Erhabenen auf einen bemerkenswerten Grenze stößt) ist ein in sich fragmentiertes Kontinuum, ein Zusammenschluß des Heterogenen, der jegliche Form von Einheit nur als nachträglichen Effekt erzeugt. (Schaub 2003, 28).

Die Logik des Vollzugs bedeutet eine immanente Sicht einnehmen zu können, die kein Transzendentes benötigt, um über das Geschehen Ausblick zu geben. Ein Ort, von dem aus Bewertung möglich wäre, dieser Ort wäre ein Stillgestelltes, das in einer Identitätslogik funktioniert und dem Werden entgeht.

Das *Diagramm* in DW als Ausübung aller Vermögen auf dasselbe Objekt wird verbunden mit dem *Klischee* (BB), das nicht zum Denken kommt (Zechner 2003, 29). Der Irrtum ist dann nur ein Fehler, der das allgemeine Prinzip der Vermögen bestätigt. Deleuze setzt dagegen die Zwietracht der Vermögen.

Das *Sentiendum* kann mit dem ZB zu seiner Ausführung kommen, „kein sinnliches Sein, sondern das Sein des Sinnlichen. Nicht das Gegebene, sondern das, wodurch das Gegebene gegeben ist. Darum ist es in gewisser Weise auch das Unsinnliche.“ (DW, 182). Von einem Vermögen zum anderen herrscht das *angestoßene Denken*, das nur denkt durch den Schock.

4.2.2.2. Vom Montagetheoretiker zum Ereignis-Bild Szenograph

In seinem *Kant Buch* projiziert Deleuze die Vermögenslehre auf das Problem des Verhältnisses der Vermögen untereinander und die Herrschaft des Gemeinsinns im kantischen Sinne - er macht einen Kameranäher mit Kant, der das Problem der verschiedenen Vermögen nur verschiebt, der erklären will, wie die passive Sinnlichkeit mit dem aktiven Verstand übereinstimmen kann (KK, 56ff.). Es ist die Frage nach der Übereinstimmung von Bild und Ton, die solange sie sich entsprechen im Gemeinsinn funktionieren - aber Deleuze Weg ist zu sagen, dass man nur etwas über das eine Vermögen lernen kann, das Bild, wenn es an seine Grenzen getrieben wird in einem anderen Vermögen, dem Ton. Er stellt die Frage der Genese des Gemeinsinns, so wie auch die parallele Frage der Genese des Bewegungs-Bildes im Raum steht. Er will den Fokus von Kants Kritiken darauf setzen, dass diese den Gemeinsinn als oberstes Prinzip setzen, als ob es eine bestimmte Schnittmontage gäbe, an die man sich halten muss.

Deleuze zeigt, dass das *Erhabene* unter den anderen Vermögen agiert, Kant hat nur die Möglichkeit sein System aufzubauen, da es ein Vermögen gibt, das „tiefergehend zu einer freien und unbestimmten Übereinstimmung fähig“ (KK, 59) ist. Der Unsinn gegenverwirklicht den Sinn. Es geht darum das Problem der eigenen Zeitlichkeit und die uneinholbare äußere Gegenwart erfahrbar zu machen. Nicht nur auf die Bedingungen zu referieren, sondern sie gegenzuverwirklichen, darzustellen. Also dem *Theaterhaften* der *unbegrifflichen Differenz* gerecht zu werden (Schaub 2003, 44). Der Unsinn ist der Vollzug, der den Sinn an seine Grenzen treibt, er muss also im Unsinn weitergeführt werden, damit er zu einem Spiegelungsprozess seiner selbst wird. Es muss wirklich simultane Sinnbewegungen, die divergieren, in derselben Sprache geben, um sie anders werden zu lassen. Um das Außen, die Bedingung der Möglichkeit, das Nicht-Denkende hereinzuholen, benutzt Deleuze die kantischen Vermögen und lässt sie gegen sich selbst laufen. Das fehlende Ganze jedes Vollzugs, jeder Sukzession, ist die virtuelle Simultaneität des aktuell Sukzedierenden und Verstreichenden mit all seinen Momenten, all seinen Möglichkeiten. Wenn man es einen Ort nennt, von dem aus das Differente in Beziehung gesetzt werden kann,

muss diese Welt, von der aus ein Vollzug betrachtet werden kann, selbst komplex sein, sie muss die eine Serie different wiederholen. Das Außen als Antriebspunkt, das die Vermögen dissoziiert, garantiert die Differenz zwischen Transzendentelem und Empirischem. *Durch die Nötigung der Vermögen von außen folgt der Selbstvollzug.* Die Überschreitung ist hier die Konfrontation mit der Auflösung, mit dem Nicht-Sein. Das Außen des Denkens ist in DW die *begrifflose Differenz*, die Wiederholung, die eine begriffliche Unterscheidung in Blockierungen führte. Hier kommt also die Komponente hinzu, dass der Vollzug nur über einen parallelen Nachvollzug geleistet werden kann (DW, 182). Was sich von einem Vermögen zum anderen mitteilt, verwandelt sich auch immer, es ist eine Bewegung, ein Ereignis, das zum Denken zwingt.

Das Sein des Sinnlichen findet laut Deleuze seine erste Ausgestaltung bei Kant und dessen *Erhabenheitserfahrung*. In dieser klaffen die *Sukzession* (Apprehension der Anschauungen) und die *Simultaneität* (Komprehension der begrifflichen Fassung) auseinander. Die Synthese zwischen Anschauung und Begriff kann nicht gewährleistet werden (DW, 299f.) Die Einbildungskraft erfährt ihre Grenze und wechselt zur Vernunft. Von hier aus fragt sich Deleuze, ob das Empirische sich seines eigenen transzendentalen Grundes rückversichern könnte, ohne aufzuhören Erfahrbares zu sein. Mit Kant würde die Grenze eines Vermögen oder Vollzugs nicht auf einen anderen überspringen, seine Unerfahbarkeit ereignet sich vielmehr im Vollzug selbst. Das Sein des Sinnlichen bedeutet, dass es nur empfunden und durch kein anderes Vermögen eingeholt werden kann. Was nur empfunden werden kann ist zugleich das *Unsinnliche*, es führt das Sinnliche an seine eigene Grenze. Diese Grenze nötigt zum transzendenten Gebrauch eines Vermögen. Was nur empfunden werden kann, *sentendum*, erschüttert die Seele, zwingt sie, Probleme zu stellen. Es entsteht ein disharmonischer Gebrauch der Vermögen, damit die Gewalt dessen erfasst wird, „was zum Denken nötigt.“ (DW, 183). „Jedes Vermögen stößt dann auf die Leidenschaften, die ihm eignet, d.h. auf seine radikale Differenz und seine ewige Wiederholung, auf sein differentielles und repetitives Element“ (DW, 186).

Im ZB wird dieses Unsinnliche, das gleichzeitig gedacht werden muss, deduziert aus der Unmöglichkeit, ein Bild aus dem anderen abzuleiten, wodurch man auf das Denken geworfen wird (ZB, 218f.). Daraus entsteht die dissoziierende Kraft des Denkens, statt eines Ganzen, das die Gedanken vereint, da wir denken durch den Schock, mit dem wir nur denken „*die Tatsache, daß wir noch nicht denken*, das Unvermögen, das Ganze wie sich selbst zu denken“ (ZB, 219). Der Film hat genau das zum Gegenstand, die Frage nach dem Denken.

4.2.2.3. Das Erhabene als disharmonischer Gebrauch der Vermögen

Die Einbildungskraft erfährt ihre Grenze angesichts des unförmigen, des Maximums an Zusammenfassung. Diese Grenze der Einbildungskraft wird durch die Vernunft erreicht.

Denn die Einbildungskraft, ob sie zwar über das Sinnliche hinaus nichts findet, woran sie sich halten kann, fühlt sich doch auch eben durch diese Wegschaffung der Schranken derselben unbegrenzt: und jene Absonderung ist also eine Darstellung des Unendlichen, welche zwar eben darum niemals anders als bloß negative Darstellung sein kann, die aber doch die Seele *erweitert*. (KU, B/124).

Im Erhabenen⁹⁶ stehen Denken und Einbildungskraft in Diskordanz. Das *sentiendum* als das, was nur empfunden werden kann und gleichzeitig das Unsinnliche, wodurch das Sinnliche gegeben wird, steht für die Grenze des einen Vermögens zu einem anderen (DW, 187).⁹⁷ Die Immanenzebene war schon das, was gedacht werden muss und niemals denkbar ist, so sind auch die Vermögen bei Deleuze interpretiert. Das Erhabene stößt die Einbildungskraft nicht nur an ihre eigene Grenze, sie wird gezwungen ihre eigene Grenze zu überschreiten, da sie das Unvorstellbare nicht vorstellen kann. Sie *nötigt* das Denken dazu, das Übersinnliche in ihren Grenzen zu denken, auch wenn es nicht für ihre Ordnung gemacht ist. Denken und Einbildungskraft sind hier in Diskordanz und treiben sich selbst zu ihren Unmöglichkeiten, sodass sie dessen gewahr werden, was sie bedingt (DW, 187). Oder auch das Auseinanderklaffen von Sukzession (Apprehension) und Simultaneität (Komprehension). Die Synthese funktioniert nicht. Das *sentiendum* ist nicht das Sinnliche, sondern das, was nur empfunden werden kann, darum ist es auch das Unsinnliche, das wodurch das Sinnliche gegeben wird. Daher gelangt man von der Grenze der Einbildungskraft zu einem anderen Vermögen (DW, 182). Was sich von einem Vermögen zum anderen mitteilt verwandelt sich auch immer, es ist eine Bewegung, ein Ereignis, das zum Denken zwingt.

Ohne Ende Eindrücke und ohne Komprehension unter einen Begriff fallend. Die Apprehension erfährt ihre Sukzessivität selbst. Die Vernunft erfährt über das Scheitern ihre

⁹⁶ Zum Erhabenen bei Kant siehe Lyotard, 1994. Schaub sieht die Übertragung zu Kants Erhabenheitserfahrung in der Überschneidung von Simultaneität und Sukzession. Wenn man die Selbsterfahrung des Erhabenen machen will, auf die Höhe der Prozessualität zu gelangen, die die Erhabenheit ausdrückt, spürt man die Spaltung in eine sukzessive und eine simultane Reihe (Schaub 2003, 253f.). Das Ereignis wäre dann ein Ausdruck des Erhabenen, eine Auseinandersetzung damit, bei der man sich in die Mitte des Geschehens wirft, um die Erfahrung nicht abzurechnen, da man sie nicht von einem Subjekt ausgehend macht. Man gibt sich die objektiv paradoxe Struktur des Ereignisses, das zu viel für die Einbildungskraft ist und mit dem Anders-Werden eine Verbindung eingeht. Wie im Kristallbild wohnt man der Spaltung der Zeit bei - es gibt einen aktuellen Teil und einen virtuellen, der die Aktualisierung bedingt, aber nicht im Geschehen aufgeht, nicht im Bild zu sehen ist.

⁹⁷ Auch eine Figur, die nicht gedacht werden kann, aber dazu nötigt zu denken, oder die Bedingung der Möglichkeit des Denkens darstellt, ist die Immanenzebene aus WiPh bzw. das Bild des Denkens aus DW. Wie wird das Bild des Denkens auf die gesamte Vorstellung der Philosophie bezogen und was ändert das am Bild, das sich die Philosophie von sich selbst macht? Wie gelangt man von dieser Vorstellung der Philosophie zu dem Schock oder dem Außen oder dem Nicht-Denken, das zum Denken zwingt, Denken jenseits eines Cogito?

Unendlichkeit, sie erfährt über ein anderes Vermögen eine ihrer eigenen Ideen. Die Lösung:

die durch das Ereignis bedingte und für das Bewußtsein so unerträgliche Spaltung in ein unversöhnliches Vorher und Nachher durch die Inszenierung einer Gegen-Verwirklichung abzumildern. (Schaub 2006, 19).

Die Gegenverwirklichung wird zu einer Instanz, die das Sichereignende begleitet oder die fehlende Komprehension des Geschehens ersetzt, sodass Sinnstiftung möglich wird.

Mit dem ZB kann diese Theorie der Vermögen einen Widerhall finden bzw. zur Anwendung kommen und einen Teil in der Methode der Kinematographierung bilden, indem sie in der Lektüre von Deleuze selbst, wenn er beispielsweise Kant liest, verortet wird.⁹⁸ Das Außen des Denkens ist in DW die *begrifflose Differenz*, die Wiederholung, die eine begriffliche Unterscheidung in Blockierungen führt. Hier kommt wie gesehen also die Komponente hinzu, dass der Vollzug nur über einen parallelen Nachvollzug geleistet werden kann. Das Erhabene geht noch weiter in dieser Richtung:

Es läßt die verschiedenen Vermögen derart spielen, daß sie sich einander wie Kämpfer widersetzen, eins das andere an sein Maximum oder seine Grenze stößt, aber daß das andere reagiert, indem es das eine zu einer Eingebung treibt, die es nicht von selbst gehabt hätte. Das eine stößt das andere an seine Grenze, aber jedes führt zur Überschreitung der Grenze des anderen. (KK, 16).

Die Entdeckung Kants wird die "zukünftige Philosophie bestimmen" (KK, 17). Die Frage ist, wenn Kant durch seine Vermögenslehre die Repräsentation und ihre Wurzeln fortbestehen lässt, wo kommt der Übergang her, wo ereignet sich der Bruch mit Kant, sodass seine Transzendental-Philosophie in die Kant^{Kinematographie} geführt wird.

Das Denken als Bild zu stürzen heißt die Genese des Denkakts vorzuführen, Begegnung statt Rekognition, es lässt die *Sinnlichkeit im Sinn* entstehen, das wodurch das Gegebene gegeben wird (DW, 181f.). Es ist zugleich das Unsinnliche, sodass es um die Sinnlichkeit und ihre Grenze geht - ein *Vermögen im transzendenten Gebrauch*.

Die Figur der momentanen Apprehension, wie Kant sie für die intensiven Quantitäten (*quanta continua*) entwirft, dient deshalb Deleuze dazu, diese Form von Simultaneität für eine neues Zeitverständnis zu reservieren, das hinter seinen eigenen Vollzug zu kommen versucht, ohne dabei einem performativen Selbstwiderspruch zum Opfer zu fallen. (Schaub 2006, 260).

Im Kinematographischen steckt diese Simultaneität, in der man im Aktuellen dem Virtuellen, der Bezugsebene, beiwohnen kann. Dies ist der kantische Wendepunkt.

Schaub postuliert ein *Immanent-Werden* des kantischen Erhabenen bei Deleuze durch die *Logik des Ereignisses*, die im Modus des Äon die Simultaneität der verschiedenen Zeiten

⁹⁸ Die Bilder treten im ZB an die Stelle des Denkens, sie beziehen das Denken auf das, was es nicht kann. Die Mittel des Bildes, diesen Zustand zu erreichen, sind beispielsweise eine Trübung im Bild und dadurch ein Verschwinden der Welt oder des Ganzen, auf das hin die Bilder bezogen sein sollen (ZB, 217ff.). Die These ist, dass das Denken nicht anders entsteht, als durch diesen Bruch, dass dieses Ganze nicht gedacht werden kann.

performiert (Schaub 2006, 268ff.). Kant wendet die Erhabenheitserfahrung durch die Vernunft ab, die ihrer Unendlichkeit gewahr wird, das Ereignis enthält aber vielmehr alle möglichen Geschehensverläufe.

Die sinnkonstitutiven Prozesse im Gegensatz zu den repräsentationalen Bedeutungen verschieben das Augenmerk von der Wiederholbarkeit begrenzter Zeichen auf die *Einmaligkeit des unbegrenzten sinnaktualisierenden Geschehens*. Man kann dem Virtuellen beiwohnen im Aktuellen durch den Wechsel in der Ebene von Ton und Bild, indem das eine Vermögen seinen Zwang auf das andere bezieht und dadurch zeigt, was das erste kann.

Die Seite des Ereignisses, die den Körpern oder den Verwirklichungen ausweicht, muss in einer parallelen Ebene erlebt werden, das ist ihre Gegen-Verwirklichung (LS, 23ff.). Das Ereignis wird gemimt und an der Oberfläche gehalten. An seine eigene Grenze zu gelangen bedeutet zu erfassen, wodurch es “zum Vollzug genötigt wird” und was zu erfassen es genötigt wird und was es gleichzeitig nur erfassen kann (DW, 186). Es läuft ab, wie bei einem Bild, dessen Realitätsstatus nicht erfahrbar ist, da es gleichzeitig imaginär und real zu sein scheint.

Im Erhabenen “fordert die Vernunft die absolute Totalität als wirkliche Idee”, aber die Einbildungskraft kann dieser Forderung nicht standhalten (Kant 1968, 257); die Macht der Vernunft wird also in ihrer Überlegenheit gegenüber der Natur empfunden oder macht sich bemerkbar. Der daraus resultierende Zwiespalt erzeugt zwar Unbehagen, aber die “Zweckmäßigkeit wird in die ganze Berufung des Geistes einbezogen, indem sie auf Ideen der Vernunft Bezug hat” (ebd.: 259). Sie begründet die Harmonie der Vermögen, so Deleuze: In dieser Zwietracht, so argumentiert er, finden beide das Prinzip ihrer Genese, die eine in der Nähe ihrer Grenzen, die andere jenseits des Sinnlichen (PZ, 117). Während die Einbildungskraft durch die Vernunft an die Grenzen ihrer Macht gebracht wird, entsteht das Gefühl des Erhabenen dennoch durch einen “disharmonischen Einklang” am “Punkt der Konzentration” (DW, 192; KL, 150). Das Erhabene entsteht nicht aus Harmonie, sondern aus einem *Differential* - wie Deleuze in Anspielung auf Maimon sagt. Hier wird der gesunde Menschenverstand nicht nur vorausgesetzt, sondern erzeugt, als “übersinnliche Einheit aller Fähigkeiten” im widersprüchlichen Einklang von Vernunft und Imagination (KL, 78). Die freie Übereinstimmung von Verstand und Einbildungskraft, die wir als das *Schöne* empfunden haben, wird durch das (intellektuelle) Interesse der Vernunft an ihr ermöglicht.

Im Gegensatz zu Lyotard, der im Erhabenen einen Widerspruch zwischen Sensibilität und Vernunft sieht, sollte hier jedoch der Unterschied zwischen seiner mathematischen und seiner dynamischen Form betont werden (Lyotard 1994, 162). Letztere befasst sich mit der

widersprüchlichen Übereinstimmung vom Standpunkt des Vermögens des Begehrens als Dreh- und Angelpunkt der Natur und der Freiheit und als solcher als Wendepunkt der gesamten *Kritik der Urteilskraft* (Loose 2011, 53). Im Erhabenen kommt das Intelligible in den Blick, ohne dass es auf die Natur reduzierbar wäre, während sich die Natur zugleich zum Übersinnlichen erhebt. Die Harmonie ist streng äußerlich, und anders als bei Hegel kann diese Differenz nicht durch einen dialektischen Übergang von der Vorstellung zur Vernunft aufgehoben werden (ebd.: 54). Provokativ behauptet Deleuze, dass die Gegenläufigkeit des Erhabenen, die eine höhere Endgültigkeit in den Fähigkeiten offenbart, bereits das Aufkommen des moralischen Gesetzes vorwegnimmt (KK, 108ff.; Rayman 2012, 94).

Es gilt also bei der Erhabenheitserfahrung nicht stehen zu bleiben und sie als logischen performativen Selbstwiderspruch aufzufassen, sondern eine inszenatorische Praxis zu folgern. Das Vermögen wird zum Vollzug genötigt. „Jedes Vermögen stößt dann auf die radikale Differenz und seine ewige Wiederholung.“ (DW, 186). Durch das, was man nicht wahrnehmen kann, wird man geworfen auf das Wahrnehmbare an sich - auf das Vermögen in seiner Form und immer wieder von neuem genötigt - der Schock im Denken ist die neue Vermögenslehre oder eine Abschaffung der Vermögen als Bei-sich-Seienden.

Mit Kant und seiner Zeit-Theorie werden Differenzen nicht länger auf Begriffe reduziert, sondern gehen raum-zeitliche Wiederholungen ein. Der Riß, der das Denken temporalisiert, muss sich ausdrücken in diesen raum-zeitlichen Wiederholungen.

“Er fahndet nach dem Ausnahmezustand, der den Blick für das Funktionieren des Regelfalls schärft.” (Schaub 2003, 19). Das Erhabene von Kant lässt die Eindrücke keine Komprehension in einem Begriff finden, sodass die Einbildungskraft aus den Fugen gerät. Bei Kant erfährt die Vernunft über das *Scheitern der Synthese* ihre Unendlichkeit - ihre *Ideen-Produktion*.⁹⁹

4.2.3. Die Idee oder der dritte deleuzianisch-kantische Schnitt

Die *Idee* als dritter Zoom in der Kant^{Kinematographie} fügt dem Begriff der *Idee*, der seit Platon viele Abwandlungen erfahren hat, neue Komponenten hinzu.¹⁰⁰

⁹⁹ Die reflektierende Einbildungskraft untersteht im Geschmacksurteil noch dem ästhetischen Gemeinsinn, im Erhabenen ist sie genötigt ihrer eigenen Grenze zu trotzen, ihr Maximum, das zugleich das Formlose ist, sie überträgt ihren Zwang aufs Denken, das genötigt ist das Übersinnliche zu denken als Grund des Denkvermögens. (DW, 187).

¹⁰⁰ Durch das kantische Cogito wird die Natur der Voraussetzungen geändert und der Zweifel unnötig gemacht (WiPh, 38). Hier erklärt Deleuze die Änderung, die durch die Form der Zeit in Kants Cogito Einzug hält, durch das Hinzufügen einer weiteren Komponente, der der Zeit. Daher die Unwissenheit darüber, wie das Unbestimmte bestimmbar gemacht werden soll. Die neuen Komponenten bei Kant sind Begegnungen und

Die Ideen als *Differentiale*¹⁰¹ korrespondieren den Vermögen, die an der Grenze arbeiten: sie sind das transzendente Objekt, das nicht gedacht werden kann, aber zum Denken nötig. Zuerst scheint die Parallele zu Kant auf: die Idee als *regulative*, die in der Vernunft diesen Gebrauch rechtfertigen lässt und danach beurteilt wird, wann sie über sich hinausweist. Aber bei Kant ist die Idee dem Gemeinsinn entlehnt und keine Erschütterung wie bei der Kant^{Kinematographie}. Die Ideen drücken bei Kant aus, wie die Vernunft funktioniert, dass sie sich auf Unbedingtes beziehen. Deshalb haben sie keine ontologische Bedeutung, sie sind Objekte apriori. Dem Gemeinsinn entgehen bedeutet dagegen von einem zum anderen Vermögen zu springen: in der Sinnlichkeit, beispielsweise dem Filmbild, ein problematisches Objekt, ein Problem zu sein, das Anlass gibt, dass man Springen muss zwischen den Vermögen (DW, 190).

Man wird gezwungen, das cogitandum zu denken, die Tatsache, dass wir nicht denken (DW, 198). Mit dem Kino kann man dem näher kommen, was mit dem Undenkbaren gemeint ist, wie der Übergang aussieht zu einem Denken, das vom Ungedachten bedroht wird, und nicht weiß, was Denken überhaupt bedeutet (ZB, 219).

Die Ideen als Ereignisse und Problemkonstellationen werden *überblendet* mit denen von Kant, den regulativen, die für die Vernunft leitend sind und die unbestimmt bleiben, da sie der Vernunft eine Richtung geben (Ott 2007, 110ff.). Was Deleuze überträgt von Kant ist der Status der Idee, woraus er den Übergang von der Virtualität in die Aktualität generiert (DW, 118). Er entlehnt also von Kant das Bild einer Idee, die unbestimmt ist, aber in sich schon eingeschlossen, das Ideal trägt, eine durchgängige Bestimmung zu sein.

Die Ideen sind Komplexe von Koexistenz, alle Ideen koexistieren in gewisser Weise. Allerdings in Punkten, an Rändern, unter einem Funkeln, das niemals die Gleichförmigkeit

zeigen die Nachbarschaftsverhältnisse, die in einem Begriff wie dem Cogito anwesend sein können. Die kinematographische Dimension davon: "Die Größe einer Philosophie bemisst sich an der Natur der Ereignisse, zu denen wir durch ihre Begriffe berufen werden oder die wir dank ihrer in den Begriffen freizusetzen vermögen." (WiPh, 41). Die Idee verweist auf die Umkehrung des Platonismus als Stichwortgeber für die Kinematographierung: die Umkehrung von Philosophien. Zur explizit kantischen Auslegung der Idee im Verhältnis zu Deleuze siehe Smith 2006. Smith untersucht, wie Deleuze Kants Betonung des transzendentalen Idealismus kritisiert und stattdessen den Fokus auf eine Philosophie der Immanenz verschiebt, in der die Ideen als Teil des immanenten Gefüges der Realität verstanden werden, das direkt mit Prozessen des Werdens und der Differenz verbunden ist. Dies steht im Gegensatz zu Kants eher statischer Sichtweise der Ideen, die er als Teil der regulativen Funktionen der Vernunft positioniert.

¹⁰¹Das Differential, die Steigung der Kurve oder dx ist die Idee, das intrinsische Element x . Es beschreibt die Steigung in einer Kurve, also eine Stetigkeit, die aber nur in einem Verhältnis ausgedrückt werden kann, also unbestimmt ist (DW, 220f.). Gleichwohl sorgt es für die Bestimmbarkeit und ist dadurch die Bestimmung als Differenz, die hier nicht verschwindet. Das Beispiel der geraden Linie, die einmal in einer kantischen Weise deutbar ist als die Übereinstimmung von Raum und Begriff im Sinne eines Schemas der Einbildungskraft, das der geraden Linie eine Definition gibt, die sich auf den Raum bezieht und so die Differenz zwischen Einbildungskraft und Verstand überwindet. Die deleuzianische Ansicht der geraden Linie wäre demgegenüber die Idee, "die die Differenz zwischen Geraden und der Kurve interiorisiert und diese interne Differenz in Form einer Wechselbestimmung und unter der Minimum-Bedingung eines Integrals ausdrückt (DW, 224).

eines natürlichen Lichts besitzt... Sie bilden und zersetzen sich objektiv, gemäß den Bedingungen, die ihre fließende Synthese bestimmen. Dies rührt daher, dass sie das größte Vermögen zu ihrer Differentiation mit dem Unvermögen zu ihrer Differenzierung vereinen. Die Ideen sind Varietäten, die Subvarietäten in sich enthalten. (DW, 238).

Was soviel heißt wie einen Übertrag von Virtualität in Aktualität oder Differenzierung von Differentialität. Die ratio sufficiens, der Grund, bezieht das von ihm Begründete auf einen Ungrund, er ist gekrümmt. Es geht darum, diese Figur der Begründung, die nicht weiter reicht als das von ihr Begründete auszudehnen, ihm Ausdrücke zu verschaffen, da Begründen Verwandeln bedeutet. Deleuze stellt heraus, inwiefern Kant die Differenz noch unterordnet und sie abhängig bleiben lässt, sodass bei Kant die Ideen als Differentiale des Denkens lediglich angelegt sind (DW, 217ff.). Was Kant geleistet hat, ist die Unbestimmtheit, im Sinne der regulativen Idee, als positive Struktur anzunehmen. Deleuze entdeckt

mittels optischer Vergrößerung in Kants Ideen eingeschlossene Minimalobjekte und Bewegungen, die die Ideen als in sich veränderliche, platonische Simulakren erscheinen lassen. In Umwertung Platons begreift Deleuze diese »Punkte« als erste, positiv zu wertende, singuläre und molekulare Bildbildungsprozesse, ursprungslos und vorbildlos, als paradoxe Bilder, die aus sich heraus Bildlichkeit produzieren. (Ott 2007, 112).

Die Idee hat drei Momente: *unbestimmt in ihrem Objekt, bestimmbar im Verhältnis zu den Objekten der Erfahrung, Trägerin des Ideals einer unendlichen Bestimmung im Verhältnis zu den Verstandesbegriffen* (DW, 219). Für Deleuze zählt das subrepräsentative Moment in der Idee, das dann verschwindet, wenn das reine Element des Denkens unbestimmt bleibt, das Deleuze im Differentiellen ausgedrückt sieht, das aber von Kant zum Beispiel im Noumenon stillgestellt wird (DW, 229).

Durch die Einführung der Zeit in der Kant^{Kinematographie} in den Prozess der Bestimmung ändert sich der zureichende Grund, der immer zu sich verschoben sein muss. Was auch bedeutet, dass es viele Kritiken der Vernunft geben kann. Was Deleuze praktiziert, ist die Vergrößerung des Feldes der Probleme, die nicht von den Lösungen abgekupfert sein können, er befragt den Untergrund der Lösungen und gibt ihm eine Varietät an Gesichtern (DW, 230). Die Änderung, die Deleuze einfügt, ist die Darstellbarkeit des Undarstellbaren zu verzweigen, die Ebene der Transzendentalität in den Ausdruck zu holen. Diese Komponenten werden hier eingeteilt und mit dem Film wird dann gezeigt, dass es beispielsweise im Sinne des transzendentalen Empirismus viele Erscheinungsformen des Kristallbildes gibt. Wobei der Kristall als die theoretische Ausführung zur Zeit in verschiebenden Formen auftauchen kann, je nachdem wie die Zeit in ihm sich gestaltet. Es gibt also nicht mehr den einen Grund, der das Begründete bestimmt. "Wenn die Idee das Differential des Denkens ist, so entspricht

jeder Idee eine eigene Differentialrechnung, ein Alphabet dessen, was Denken bedeutet.” (DW, 233).

Die Identität des Gedachten oder das *Ich denke*, das alle meine Gedanken begleiten muss, wird durch die *Mannigfaltigkeit der Idee* ersetzt. Deleuze’ An-Kant-entlang-Gehen bedeutet, seine begrenzte Auffassung von Bildern und Tönen aufzubrechen, die zusammen passen müssen und in einer Montage-Synthese begreifbar sind. Er verwandelt ihn vom *Montage-Theoretiker* zum *Denker der zeitlichen Differenz*. Die Verbindung von Einzelbild (Eines) und Gesamtfilm (Vieles) muss sich aber nicht ergänzen und gegenseitig vervollständigen, wenn man die Ideen als Mannigfaltigkeiten versteht, wodurch ein BB entstehen würde. Das Eine ist selbst eine Mannigfaltigkeit, die Montage findet schon im einzelnen Bild statt und bedarf nicht der Koordination von außen, vom Ganzen, das die Bilder einnimmt und aufteilt. Für Kant ist das Unbestimmbare die Idee, die wiederum außerhalb der Entitäten steht, die bestimmt werden, er übersieht also die *unbestimmt, bestimmbar, Ideal einer durchgängigen Bestimmungs-Struktur*, die der Idee inhärent ist (James 2003, 142). Da für Kant die Idee als regulative eher eine Unbestimmtheits-Ideal Bestimmung ist, die die anderen Vermögen dazu bestimmt, in ihren Grenzen zu verlaufen. Die positive Ausgestaltung der Idee als Differenz, die unbestimmt, bestimmbar und als durchgängige Bestimmung fungiert, lässt sich finden in der Differentialrechnung, die Deleuze als erste anführt, wenn es in DW darum geht, die ideelle Synthese der Differenz zu bestimmen (DW, 220ff.). Daher kommt Deleuze’ Affinität zu den Differentialen: diese sind in einer reziproken Bestimmung mit der Gleichung. Deleuze benutzt die Mathematik als das Modell für diese Bestimmung durch die Idee: diese sind *Multiplizitäten von kontinuierlichen Variationen*, gleichzeitig sind sie nicht in einem Wert akkumuliert bzw. es gibt keine diskreten Schritte innerhalb der Idee, da diese immer noch kleinere Intervalle zeitigen kann. Anschauungen und Begriffe sind nur in reziproker Bestimmung anwesend, also nicht an sich fixierbar (DW, 212ff.). Bei Kant haben die Ideen regulativen Charakter und bedingen die Verstandeshandlungen beispielsweise einen Anfang der Reihe zu suchen. Diese Ideen werden von Deleuze aufgegriffen und er verschiebt sie in eine Richtung der Virtualität.¹⁰²

¹⁰² Lernen heißt in das Universale der Verhältnisse eindringen, die die Idee bilden und in die Singularitäten die ihnen entsprechen. Die Idee wird von jeder Philosophie anders verknüpft. Ein „System von Verbindungen oder Differentialverhältnissen zwischen Partikeln und von Singularitäten, die den Variationsgraden dieser Verhältnisse entsprechen“ (DW, 212). So beschreibt Deleuze die Idee bei Leibniz, deren Gesamtheit sein Beispiel einer Wellenbewegung idealisiert. Den transzendenten Gebrauch eines Vermögens kann man beim Lernen betrachten, das keine Methode hat, sondern von der Sinnlichkeit zu einem anderen Vermögen springt, weil es das Andere als Noch-nicht-Integriertes nur mit einer Entgrenzung des eigenen Vermögens erfahren kann (DW, 213).

4.2.3.1. Ideen als Dramatisierungen von Virtuellem und Aktuellem

Wie von der Virtualität zur Aktualisierung fortgeschritten wird, hängt mit der Idee und ihrer Mannigfaltigkeit zusammen. Die Mannigfaltigkeit ist insofern eine Virtualität, als dass sie keine sinnliche Form oder begriffliche Bedeutung besitzt, vielmehr aus wechselseitiger Beziehung besteht, ein Differential. Die ideelle, durchziehende Frage einer Ermöglichung des kinematographischen Lesens drückt sich im Udenkbaren und in dem, was gedacht werden muss, aus, denn "nur unter den Bedingungen eines Gemeinns sind die Differentiale verurteilt zu Fiktionen zu werden" (DW, 245).

In der virtuellen Dimension der Bilder aber sind diese als Mannigfaltigkeit dadurch gekennzeichnet, dass ihr Vergehen nicht äußerlich aufgesetzt werden muss, sondern aus der immanenten Hinwendung der Vergangenheits-Zukunfts Dimension der Bilder selbst resultiert, aus ihrer Doppelstruktur virtuell und aktuell zu sein, als ihre zwei Seiten. Gleichzeitig lässt sich auf diese Metabilder in der Virtualität beziehen, die sich nicht einordnen lassen, sondern die Einordnung hervorbringen.

Die zwei letzten Kapitel von DW können als Anleitung verstanden werden für den *Schematismus ohne Schema* oder für die Aktualisierung der Virtualität oder die *Dramatisierung* bzw. die *Gestaltung der Differenz an sich* oder die *Montage im Bild selbst*, die *Verknüpfung von Differentiation und Differenzierung*, denn die *Verhältnis-Varietäten* und *Singularitäten* sind ihren *Aktualisierungen nicht ähnlich*. Das Virtuelle bezeichnet genau diese *Mannigfaltigkeit der Idee*, während das Mögliche sich an Identitäten im Wirklichen orientiert. Sodass Denkgebilde und Kinematographie innerhalb dieser danach beurteilt werden, inwiefern eine Virtualisierung erprobt werden kann und möglich ist. Die *Intensität* dramatisiert, sodass *Qualitäten* und *Ausdehnungen* verkörpert werden (DW, 310ff.).

Die Ideen in DW sind virtuelle Mannigfaltigkeiten, die aus Differentialverhältnissen und singulären Punkten bestehen (DW, 269f.).

Es ist eine

wesensmäßige, nicht mehr bloß graduelle Differenz zwischen dem Klaren und dem Deutlichen [...], so daß das Klare durch sich selbst verworren und umgekehrt das Deutliche durch sich selbst dunkel wäre? Was ist dieses Deutlich-Dunkle, das dem Klar-Verworrenen entspricht? (DW, 270).

Die Unterscheidung virtuell/aktuell bringt den Unterschied: Die divergenten Vermögen entsprechen dieser Interpretation der Idee als *klar-verworrener*, da sie aus Differentialverhältnissen besteht. Die virtuelle Seite als eine *Präexistenz*, die nicht als eine

Realisierung des Präformierten im aristotelischen Sinne von Akt (*energeia*) und Potenz (*dynamis*) (Aristoteles 1984, 113) zu verstehen ist. Die Differentialität des Virtuellen ist auf das Zukünftige gerichtet, daher die Mannigfaltigkeit, die mit einer unbeendbaren Aktualisierung einhergeht. Die Idee ist Element eines Lernprozesses: man modifiziert sich, wenn man sich in die Mannigfaltigkeit des Virtuellen begibt und aktualisiert daraus Teile.

Die Übertragung wäre, dass die Welt aus Bruchzahlen (4. Kap DW) oder aus virtuellen Bildern besteht (ZB), die ihre Konzeption als zeitliche Konstrukte ausstellen.

Die Änderung, die durch die Kant^{Kinematographie} hindurch läuft und seine Bedingungsstruktur reflektiert, im fünften Kapitel von DW: das Noumenon als das, wodurch man affiziert wird, wird als Differentielles, als das, wodurch das Gegebene gegeben wird, groß aufgenommen und genau abgefilmt. Die Idee verweist auf die Vermögen nicht im Gemeinsinn, sie ist das zirkulierende, das sich entzieht, das aus Differentialverbindungen besteht (DW, 212). *Jenseits des Schemas als einer Regel der Produktion und Beziehung von Begriffen und Erfahrung ist die Dramatisierung aus DW eine Aktualisierung eines Idee-Problems*. Die Idee verlässt ihre Repräsentation der Vernunft und wird ein Ereignis des Denkens.

Die Idee ist keine Fiktion, sagt Kant; sie hat einen objektiven Wert, sie besitzt ein Objekt; aber dieses Objekt selbst ist 'unbestimmt', 'problematisch'. In seinem Objekt *unbestimmt*, durch Analogie mit den Objekten der Erfahrung *bestimmbar*, das Ideal einer *unendlichen Bestimmung* in bezug auf die Verstandesbegriffe tragend: derart sind die drei Aspekte der Idee. (DW, 218).

In DW nimmt Deleuze die Mathematik zur Hilfe, um die unbestimmt-, bestimmbar-, Ideal der Bestimmungs-Struktur der Idee aufzuzeigen. dx ist die Idee, die unterschiedliche Interpretationen erhält. Mit der kinematographischen Sichtweise kann aber die Idee als virtuell-aktuelle Doppelseitigkeit eine Bestimmung erfahren, die jenseits der Mathematik DW eine Praxis einverleibt. 1. Die Idee als Differentialgleichung 2. Die Idee als virtuell-aktuelles Bild im ZB 3. Das Gegenverwirklichen der beiden Seiten.

Diesen drei Aspekten entsprechen drei Prinzipien, die den zureichenden Grund bilden: Dem Unbestimmten als solchem (dx , dy) entspricht ein Prinzip der Bestimmbarkeit; dem real Bestimmbaren (dx/dy) entspricht ein Prinzip von Wechselbestimmung; dem wirklich Bestimmten (Werte von dx/dy) entspricht ein Prinzip durchgängiger Bestimmung. (DW, 220).

Er bringt in das Projekt der Kritik die Differentiation. Gleichzeitig setzt diese Linearität der Zeit jede Teleologie aus, die immer nur verspätet *gedacht* und retrospektiv übertragen werden kann, ohne selbst konstitutiv zu sein. Diesen Riss der Zeit, das Anders-Werden zu denken, heißt die Ideen, die an dessen Rand schwärmen, nicht im kantischen Sinne als regulativ zu fassen, sondern als differentiell-problematisch zu begreifen im Sinne der Kant^{Kinematographie}.

4.2.3.2. Die Idee im Film als Kristallbild

Wenn man das als Problem versteht, was einen Film weiterrückt, sein *unbestimmtes Objekt*, seine Idee, dann versteht man besser, warum Kant mit den Ideen als Problemaufrissen an äußerlichen Merkmalen hängen bleibt. Kant würde dem BB zustehen, das sich in ein ZB umwandelt, den Übergang markiert, durch den Differenzbegriff, der die Transzendentalität aus ihrer kantischen Verwurzelung holt.

Er greift die drei Aspekte des Cogito auf: das *ich bin* als *unbestimmte Existenz*, die *Zeit als Form*, in der diese Existenz bestimmbar ist, das *ich denke als Bestimmung* (ZB, 219). Der Film kann darstellen, dass ein Bild gleichzeitig gegenwärtig und schon vergangen ist, dass es ein wechselseitiges Bild gibt (ZB, 108ff.). Ansonsten würde die Gegenwart niemals vergehen (ZB, 109). Die metaphysischen Spekulationen von einer Idee, die unbestimmt, bestimmbar und das Ideal einer Bestimmung trägt, werden hier praktisch im Sinne der Gegenwart, die von der Vergangenheit als Virtuellem angezogen wird.

Es wird gezeigt, wie durch den Film hindurch die Idee der Idee sich wandelt, sich in eine *Doppelseitigkeit des Bildes* verwandelt.

Die Projektion, die in der Theorie des Films geschieht, kann als Schablone verwendet werden, die deleuze-kantisch weiter gedachte Idee einzuordnen. Das Noumenale wird immanent, was mit der virtuellen Seite der Bilder, die nicht weniger real ist, eine Ausgestaltung bekommt. Dadurch kann man sich auf seine Virtualität beziehen. Man kann nicht von außen ausmachen, ob das Bild vergangen ist oder gegenwärtig: es wäre eine Weise jenseits der Mathematik die objektive Struktur der Idee, ihre Unbestimmtheits-Bestimmtheits-Struktur einsehbar zu machen. Für Deleuze sind es "innere Differenzen, die eine Idee dramatisieren, bevor sie ein Objekt repräsentieren". (DW, 45). Das Schema wird zugunsten *intensiver Quantitäten* verlassen. Wenn die räumliche Ordnung äußerlicher Differenzen und die begriffliche Ordnung innerer Differenzen miteinander harmonisieren, wie das Schema belegt, liegt der Grund dafür in dem *intensiven differentiellen Element*, der Synthese des Kontinuums im Augenblick, "die in Form einer *continua repetitio* den Raum in Übereinstimmung mit den Ideen zunächst im Innern erzeugt." (DW, 46). Sodass der Vorstellung des Ganzen der Exteriorität, ein differentieller Aufbau vorangeht, denn unter der begrifflich still gestellten Welt der Repräsentation rumort es.

Mit den Kristallbildern als Vorformen der direkten Zeit-Bilder wird der Prozess der Differenzierung aus dem Virtuellen/ der Differentiation dargestellt. Das Virtuelle geht eine direkte Verbindung, wie in der reziproken und durchgängigen Bestimmung, mit dem

Aktuellen ein. Es gibt nicht ein Bild, das die Genese des folgenden Bildes erzeugt, wie es in den *Erinnerungsbildern* des Bewegungs-Bildes der Fall ist, in denen angezeigt wird, dass es sich zB. um eine Rückblende handelt. Die Vergangenheit, auf die die Gegenwart bezogen ist, wird im Bild selbst sichtbar.

Das Denken wird gerade dann hergestellt, wenn das Bild sich selbst reflektiert, indem es in einem Kreislauf mit dem *virtuellen Bild kristallisiert*. Das Kristallbild ist die Konsequenz eines Wechselspiels von Aktuellem und Virtuellem und erschafft eine neue Art des Erzählens als Denken, indem das Bild seine virtuellen Bedingungen ständig ausstellt (ZB, 108). Das, worauf die aktuellen Bilder verwiesen sind, was sie antreibt, ist im Bild gleichzeitig sichtbar. Die Kristallbilder zeigen an, warum die Zeit vorübergeht und sind nicht einfach in der Gegenwart. Aus den Synthesen ging hervor, dass, wenn das gegenwärtige Bild nicht gleichzeitig schon vergangen wäre, die Gegenwart niemals vergehen würde (ZB, 109). Das Kristallbild gibt seine Referenz auf, es ist in sich selbst eingerollt, es braucht kein unabhängiges Prinzip, das es vorübergehen lässt. *Es beweist das Sichtbarwerden von Zeitverdopplung und -spaltung als Ursprung allen zeitlichen Werdens* (ZB, 110). Es zeigt die Zeit in Form des Ereignisses, wo die Gegensätze sich gerade nicht widersprechen und keine Instanz der Aufteilung sind. Hier kommt zum Tragen, was in der Einleitung über die Zeit als Differenzprinzip gesagt wurde.

Der Kristall macht deutlich, dass es kein äußeres Prinzip gibt, nach dem die Bilder aneinander gereiht sind. Die paradoxe Struktur des Kristallbildes kommt daher, dass es die Zeit im Innern sichtbar macht. Das Bild ist gleichzeitig gegenwärtig und vergangen, es ist die *Verkörperung der Idee*. Weil die Zeit aus der Spaltung in eine aktuelle Gegenwart und eine virtuelle Vergangenheit besteht, ist sie es, die man im Kristall sieht, weil sie die Innerlichkeit ist, in der wir sind (ZB, 111). Die Kristallbilder zeigen so die Gründung der Zeit.

Die *Blockierungen* oder *diskreten Extensionen* führen im Zeit-Bild zu einer *Ununterscheidbarkeitszone*. Im Zeit-Bild entsteht ein Raum von Nachbarschaften mit unendlichen Anschlussmöglichkeiten. Im Moment des Ereignisses widersprechen sich die unterschiedlichen Wege nicht, sie sind gleichzeitig anwesend (Vogl 2007, 74f.). Es gibt keinen zureichenden Grund, der von der möglichen zur wirklichen Welt führt. Der alogische Schnitt im Kino kann mit der Auflösung der vierten Illusion zu einer Unterscheidung werden, die sich von nichts unterscheidet. Der Schnitt im Kino und das Ganze als das Außen zeigen, dass die Welt oder die Bilder nicht außerhalb von ihren Ausdrücken existieren. Direkte Zeit-Bilder können mit dem Prinzip der Ununterscheidbarkeit identifiziert werden. Die Bilder geben keinen Aufschluss darüber, ob das Vergangene wirklich passiert ist. Die verschiedenen

zeitlichen Möglichkeiten bestehen nebeneinander. Die Bilder erfahren durch kein Kriterium eine Blockierung. Unvereinbare Versionen zeigen die Macht der Wiederholung mit der Differenz umzugehen (ZB, 137). Die direkten Zeit-Bilder gehen mit den Paradoxien der Zeit um, sie drücken sich aus in *Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen*.

Es geht nicht nur um ein Ununterscheidbar-Werden der Bilder, sondern um die unentscheidbaren Alternativen zwischen Vergangenheitskreisen, in denen je nach Kreis das Ereignis geschehen ist oder nicht geschehen ist und den unentwirrbaren Differenzen zwischen Gegenwartsspitzen. (ZB, 140).

Die Vergangenheitsschichten sind virtuell, sie bedingen die aktualisierten Erinnerungsbilder, die in Bezug zur Gegenwart aktualisiert werden.

DAS ENDE IST DER ANFANG IST DAS ENDE

Der Kreis schließt sich mit der Zeit, die vergangen ist, während sie sich nachträglich und fortlaufend als das wiederholt, was sie vorher nicht war.

So wie Deleuze' Philosophie in Kant den Umschlagplatz einrichtet, zeit-räumliche Differenzen zu zeitigen, kann er auch den zeitlichen Punkt bilden, das Ereignis viel eher, das ein Kinematographieren als solches ausdrückt, das anzeigt, wie im Denkgebilde eine Funktion eingezogen wird, die auf die Programmebene umschalten kann. Der Gang dieser Schrift muss genauso aus ihrem Zentrum gehoben, vielmehr im ständigen Zugriff auf die Montage im Bild sich als veränderliches ausstellen. Die Spur, die vom Denken darüber abgegeben wird, kann wiederum bearbeitet werden, ein Denken der Zeit stellt diese als Krümmung, als zwischen zwei Bildern stürzende aus, der keine Überbrückung gegeben werden kann. Die Zeit als die verrückte, deren Sich-Annähern dem immer wieder neuen Begegnen und Montieren verfällt.

Während des Durchlaufens durch diese Schrift synthetisieren wir denkend die Ermöglichung dieser Vergangenheits-Zukunfts-Eingelassenheit, die immer wieder den Kreis aufricht und einem Riss entsprechend unsere Nachträglichkeit anzeigt. Der Zeit wird ein Riss zugefügt, der ihr inhärent ist, der für die Zeitlichen bedeutet ihr Erleben schon zu rekapitulieren, während es sich als Vergangen setzt (nach der Formel: die Gegenwart muss schon vergangen sein). Das Wiederholen in differentieller Weise heißt Sinn nachträglich einzugehen, daher ist die Synthese passiv und zukünftig. Diese Synthese auf diese Schrift betrachtet ist jetzt im Vor-laufen angekommen, dem Mitmachen des Gedachten, das im Geschnitten-Sein seine Bewegung nicht zum Kreis oder einer bestimmten Ausformung

bringt, sondern eine Ausdrucksmaterie besitzt. Wenn die Abbildung der Schrift und die Abbildung unseres Denkens beim Durchgehen aufeinander abgestimmt oder als Abbild funktionieren sollen.

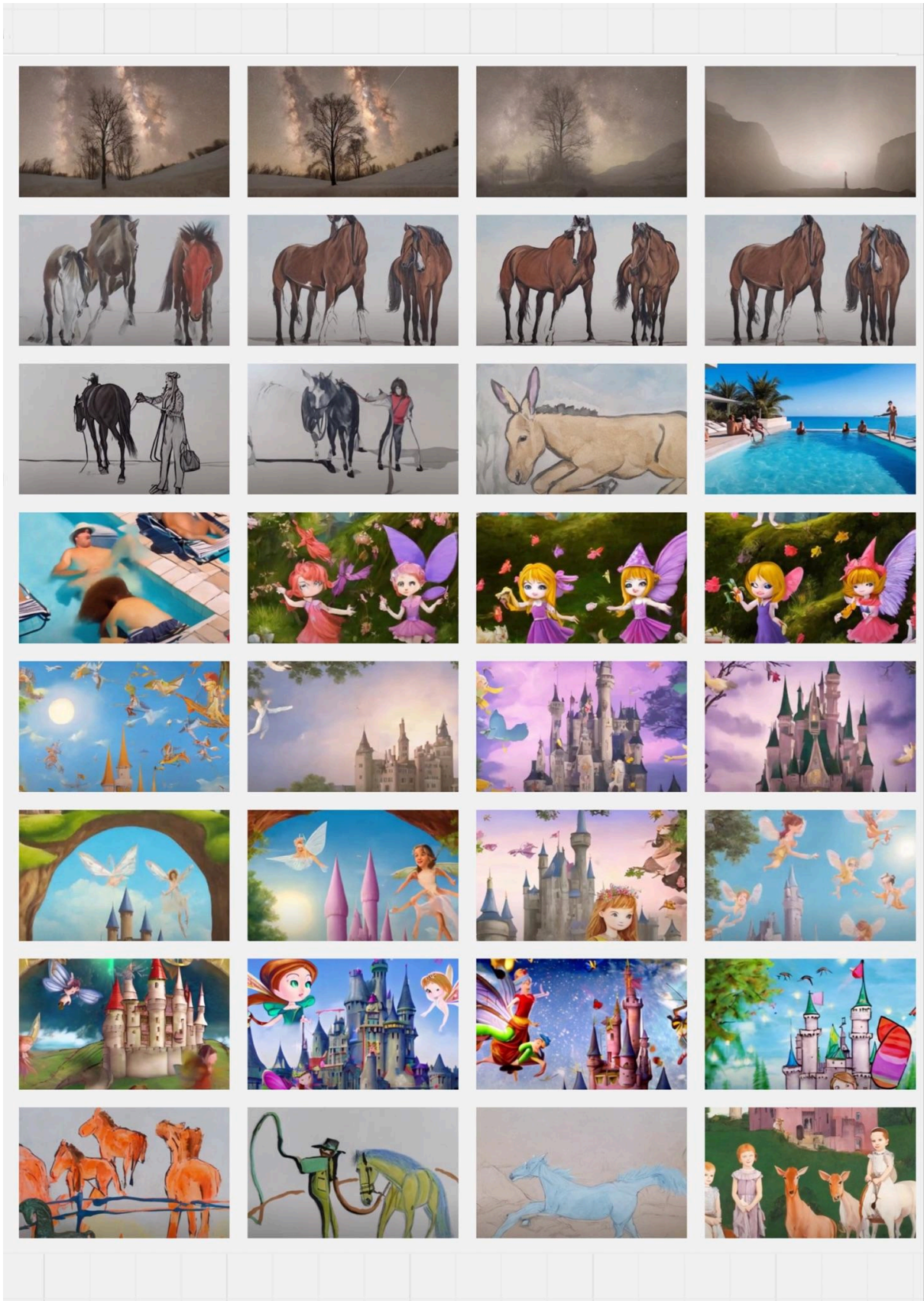
Kant als Systemtheoretiker wäre ein BB, in dem das Bild scheinbar in der Gegenwart ist, wie in der ersten Synthese der Zeit. Durch Deleuze' Linse gesehen und durch die Vermögenstheorie und den Ideen-Transfer laufen gelassen, wird Kant zum ZB gewendet und verkörpert eine Zeit, die ihren Bruch nicht kaschiert. Es ist keine Kritik an Kant, sondern eine Weiterführung, eine Faszination der Transzendentalphilosophie, als der Differenz, die Bestimmung und Zu-Bestimmendes trennt und durch die Zeit laufen lässt.

So wie das Schema von der Bild-Gebungs-Funktion zum Nicht-Bild wird, gehen auch die Bereiche der Zeit, der Vermögen, der Ideen einer Spontaneität entgegen, die sich ihre Funktionsweise nur vorstellt und von außen angetrieben wird. Man befindet sich in der doppelten Hinwendung zu Kant, dass er eine Lektüreart eingepflanzt bekommt, die ihn auf seine Virtualitätsschichten bezieht und gleichzeitig soll dieses Gedanken-Sedimente-Konstrukt einem verzeitlichten Horizont aufgetragen werden. Kant ist gleichzeitig das Modell für DW und der Umwandlungspunkt, direkt an das BB angeschlossene ZB, das seine Bedingungen ausstellt. An den drei Stellen führt Deleuze eine kantische Ansicht weiter, die angelegt war, aber keine Montage erfahren hat. Im ich denke liegt die Zeit als Differenz, im Erhabenen die entgrenzenden Vermögen und in der regulativen Idee die differentielle. So wie man die Vollzüge nicht von außen betrachten kann, sondern in einem parallelen Vollzug den ersten gegenverwirklicht, um auf seine Bedingungen zu referieren, wird Kant auf das BB und ZB bezogen, das die drei Schnitte in DW (Zeit, Vermögen, Idee) different wiederholt und ihnen einen praktischen Zugang gibt. Man kann diese Grenze selbst ansprechen, das Unsinnliche, das das Sinnliche zu seinem Gebrauch führt oder das Undenkbare, das das Denkbare zu dem macht, was es ist. Diese Ebene ist erkundbar geworden mit dem Schnitt vom BB zum ZB. Die Ideen sind daran angeschlossenen, diese undenkbar Objekte, die durch Deleuze' optische Vergrößerung aus ihrem Himmel geholt werden, um produktive Bildungs-Funktionen zu werden, die auf der präindividuellen Ebene arbeiten.

Kant wird vom Montage-Theoretiker gewendet zum zeit-bildlichen Theoretiker. Vorher passen die Bilder zusammen in Bezug auf ein Ganzes, ihre Montage verlief in einem Fortschreiten. Mit Deleuze wird Kant auf den Schnitt, der die Bilder trennt, bezogen und auf die Zeit, die im Bild jenseits der Gegenwart eine Nicht-Einordbarkeit erhält. Mit DW

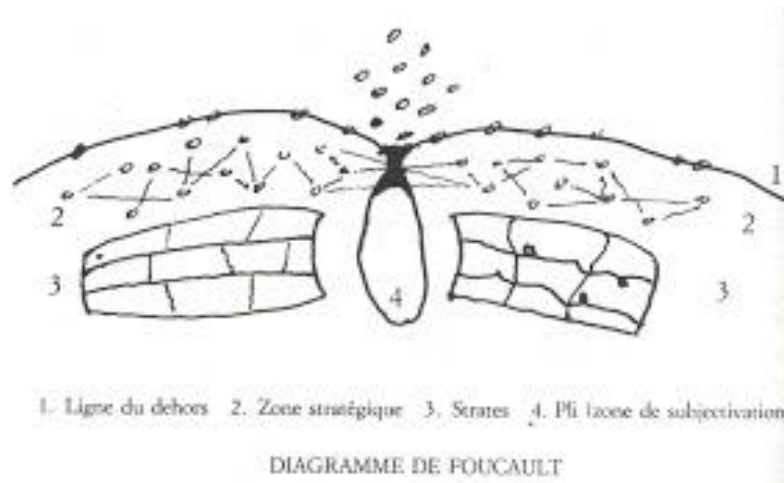
gesprochen wird Kant auf das dritte Kapitel geblendet, um dann im vierten und fünften die Transzendentalität zu überbieten.

<https://www.youtube.com/watch?v=2WQ1GmEeCms&t=34s>



© Evi Jäggle, *Kant durch Deleuze kinematographiert 2*





(Fou, 169).

FOUCAULT^{Kinematographie}

5. Das foucaultsche Diagramm nach Deleuze: Foucault^{Kinematographie103}

“Ich wollte ein Porträt seiner Philosophie geben. Die Linien oder Züge stammen zwangsläufig von mir, aber sie sind nur gelungen, wenn er es ist, der zuletzt die Zeichnung heimsuchen wird” (U, 147). Anhand des *Diagramms*, das über Foucault selbst angefertigt wird von Deleuze, um einen Weg durch sein Werk zu zeichnen, werden die Linien verfolgt, die es mit dem filmischen Denken aus Deleuze’ *Zeit-Bild* und *Bewegungs-Bild* in Berührung bringen und welche Anschlussstellen gefunden werden können. Die Welt ist in *Schichten* (siehe Abb. 1,3) gegliedert, die von einem Spalt durchzogen sind, der *Sichtbares* und *Sagbares* trennt (siehe Abb. 1,4) und in dem sich die Subjektivierung vollzieht: das Schiff als Inneres des Äußeren.¹⁰⁴ (Fou, 169f.). Ganz im Sinne von Foucaults Double wird dieses aus ihm herausgeholt, “in dem Sinn, den er diesem Wort gab: ‘Wiederholung, Double, Wiederkehr des Gleichen, Riß, unmerkliche Differenz, Zweiteilung und fatale Zerrissenheit’.” (U, 123).

¹⁰³ Für die Verbindung von Foucault und Deleuze, ihre gegenseitige Inanspruchnahme, ihre Freundschaft, siehe Oßwald 2024. Die gegenseitigen Umlösungen oder Inspirationen im Sinne einer Freundschaft als Anstoß funktionieren beispielsweise als eine Bezugnahme, die über die ganze Geschichte von Deleuze und Foucault gelesen werden kann. Deleuze ist inspiriert von der foucaultschen Machtanalytik und “verfeinert” sein eigenes Raster, das vorher über die Temporalität des Transzendentalen mit der Foucaultschen Einsicht in Episteme und Dispositive eine konkrete Ausformung bekommt (Oßwald 2024, 60).

¹⁰⁴ In der *Sorge um sich* wird die Subjektivität in der Metapher einer Schifffahrt verkörpert. Die Umkehr zu sich erscheint als die vollendete Form der Sorge um sich. Die Strecke ist immer eine Technik, die einer Übung bedarf (Foucault 2004, 309ff.).

Der Wunsch ist, in das *Außen* (siehe Abb. 1.) zu gelangen, um herauszufinden, woher die Verbindung kommt, die in den geschichteten Formationen herrscht, zwischen Sichtbarem und Sagbarem in der strategischen Zone (siehe Abb. 1,2). Aus der foucaultschen Perspektive gibt es Diskontinuitäten in der Geschichte des Wissens, die anzeigen, dass die Machtverhältnisse sich ändern und nicht von einem Zentrum der Macht ausgehen, sondern differentielle Beziehungen innerhalb des Wissens ausdrücken. Es ist eine *Zone*, wie in dem Film *Stalker* von Tarkovskij, die sich mit ihrem Außen in Bezug gesetzt hat: das Zimmer in der Zone erfüllt die Wünsche und auf dem Weg dorthin wird eine Bewegung eingenommen, die intensiv scheint, sie verläuft über intensive Schwellen, die sich nicht an den räumlichen Logiken orientieren (Vgl. Tarkovskij 1979). Es geht wie in der Zone an der gleichen Stelle vorbei, man erkennt sie aber nicht als schon Gesehene wieder. Es existiert keine vorgegebene Struktur, wie die *Unwegbarkeiten* zu bewältigen sind, man wohnt dem Denkakt vielmehr bei, bei dem sich der Weg entsprechend ändert. Die Zone hat eine Öffnung zum Außen, dem Nicht-Geschichteten. Es gibt keinen Weg durch die Zone, der gleich wäre, und die Navigation ist insofern *diagrammatisch* - ein *ständiger Austausch zwischen dem Außen und den Schichtungen*, die man durch seine eigenen Kartographierungen vornimmt. Jeder eingesetzte *Schnitt*, um eine Schichtung einzurichten, verändert die Koordinaten der gesamten Zone. Der Schnitt ist die verbindende Konstruktion, er ist hier nicht einfach eine Aneinander-Montierung oder nur ein Spalt, er hat vielmehr konstitutiven Charakter.

Sichtbares und Sagbares passen nicht zusammen und sind darin bzw. nur so auf die Genese von Schnitten in der Geschichte anwendbar. Im Modus des ZBs kann man Schichtanalysen betreiben, wenn Sichtbares und Sagbares nicht zusammen passen. Die Auseinandersetzung von Deleuze mit Foucault wurzelt hier in einer Überlegung zur kinematographischen Leseweise. Ihre Komponenten werden im ersten Teil behandelt. Es folgt eine Synthese von Foucault mit dem ZB und einer Überlegung, wie die Schnitttechnik im Aneinander-Montieren der beiden Werke passiert. Der letzte Abschnitt bespricht die Methodensuche als Betrachtung von anderen Werken, indem man in ihnen Diagramme sieht als Verbindungen zum Außen.

Die Schnitte geben dann Aufschluss darüber, dass das Denken als angestoßenes den Übergang von Nicht-Geschichtetem (Macht) zu Geschichtetem (Wissen) aufbereitet. Mit der Foucault^{Kinematographie} geht eine *Transversalität* einher, eine Diagonale, die verunmöglicht, dass man für jemanden spricht, sondern Linien zieht und eine Kartographie anlegt (U, 128f.). So wie Deleuze und Foucault zu Lebzeiten befreundet waren und sich gegenseitig ein Außen ihres Denkens boten, eine Ungeschichtetheit füreinander bereiteten, Anstöße und Übergänge

einnahmen. Wenn Deleuze den Begriff des *Virtuellen* zeichnet und dieser sich bei Foucault in der Mikrophysik der Macht niederschlägt. Wenn sie beide von Nietzsche ausgehen, werden die Spuren verfolgt, wo Deleuze von Foucault ausgeht, wo er in ihn einschreibt.

5.1. Die foucaultsche Schnitttechnik als passive Synthese und Denkakt

Wenn Foucault *Diagramme* über andere diskursive Thematiken anfertigt bzw. über bestimmte historische Formationen, soll auch ein Diagramm über Foucault aufgenommen werden. Es wird das Gesamtbild betrachtet (Abb. 1,1-4) mit dem Bezug zu anderen Bildern, die Diagramme im Sinne von *Machtverhältnissen* darstellen, was zu einer bestimmten Zeit *sichtbar* und *sagbar* ist. Foucault sieht selbst einen Schnitt in der Wissens-Geschichte auf einen bestimmten Diskurs des Sag- und Sichtbaren bezogen, um in diesen Schnitt zu zoomen und seine Hervorbringung zu analysieren.¹⁰⁵

Ordnung der Dinge steht dabei im Verhältnis zu *Differenz und Wiederholung*¹⁰⁶, den Methodenbüchern zur *Differenz*, als auftauchendem Unterschied oder Intervall mit Effekten (DW, 49ff.). Das Unmögliche zu denken ist nicht die Monstrosität, sondern ihre Zusammenstellung, ihre *Synthese*¹⁰⁷. Der Zwischenraum ist unmöglich, der Platz, an dem sie zusammentreten, der Schnitt¹⁰⁸ dazwischen kommt hervor, wie sie nebeneinander stehen und der Tisch, an dem sie alle verbringen und das Bild der Anordnung, also das Schnitt-Diagramm (Foucault 1974, 14ff.). Die Ebene ist genau die Anordnung der Begriffe und ergibt ihr *Bild des Denkens*, das einer filmischen Ansicht geöffnet wird, um die Unterschiedlichkeit der Bilder hervorzuheben, wenn ihre Schnitte betrachtet werden. Foucault befragt auch den Tisch, die Fläche, auf dem etwas Platz haben kann. So wie Deleuze die *Immanenzebene* betrachtet, die die Begriffe sich anordnen lässt (WiPh, 10ff.). Der Film im Modus des *Zeit-Bilds* (ZB) gibt dafür das Modell, da er sich darauf fokussiert, wie die Synthese im Sinne der nicht-logischen Schlüsse oder Schnitte Einzug hält und auf das Abenteuer der Diskontinuität rekurriert wird durch Filme, in denen die Zeit abläuft und

¹⁰⁵ Schnitte in den Werken von Foucault sind bis *Überwachen und Strafen* präsent, wobei die *Ordnung der Dinge* nochmal gesondert auf die Schnitthaftigkeit im Sinne einer Ordnung eingeht und in dem Kontext auch auf die Verfahrensweise von Schnitten.

¹⁰⁶ Die Forderungen, die Differenz nicht unterzuordnen, nimmt den Ausgang von *Ordnung der Dinge*. Ein nicht-anthropologisches Denken der Diagramme wird versucht, den Schnitten und der Differenz selbst eine Sprache zu geben.

¹⁰⁷ Zum Thema Synthese siehe die passiven Synthesen in DW und die Synthesen des Films, der für uns schon die Bilder aneinanderreihet und uns so auf die Verbindungen selbst sehen lässt (DW, 134; ZB, 132ff.).

¹⁰⁸ Jeder Schnitt ist unterschiedlich, da er zwei Bilder aneinanderfügt, ist seine Weise von der Synthese selbst abhängig. Er ist das Aneinanderfügen, aber gleichzeitig der Spalt dazwischen. Im ZB hat er ein bestimmtes Aussehen, da er nicht retuschiert wird.

sichtbar wird, durch ihr Aushacken, ihre differentielle Kraft. *Foucault und seine Schnitttechnik soll auf einem Hintergrund befragt werden, der die Verbindung von Bildern als Montage zum Paradigma macht, das über das Denken und seine Grenzen berichtet.*

Das *Außen*, der Antrieb der foucaultschen Maschine, drückt sich in einem literarischen Text von Borges aus: man wird von seiner Aufeinanderfolge, von seiner Reihung erschüttert. Hier kann man hinein zoomen in die Bedeutung eines *Schocks im Denken*, der antreibt und von den Ordnungen absieht auf ihre Konstitution, in das Virtuelle blicken und die Ebene des Schizophrenen einnehmen lässt. Die Vertrautheiten des Denkens werden aufgerüttelt: es sind geschaffene Tableaus, die sich verändern, je nachdem, was in einem Diskurs sagbar, denkbar, machbar, abbildbar ist (Foucault 1974, 17ff.). Bei Borges werden die Tiere so klassifiziert:

a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppe gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen. (Foucault 1974, 17).

Diese *taxonomische Differenz* gibt einen Hinweis auf die Differenz als Auftauchende, als eine die nicht kaschiert wird und die Unmöglichkeit anzeigt, diese Ordnung zu klassifizieren. Das klassische Bild von Denken wird unterlaufen, in dem Denken Schließen ist, als Vernunft, die die Begriffe mit der Sinnlichkeit ganz kantisch zusammenschließt.

Die Unmöglichkeit der Klassifikation resultiert aus der Weiße, die zwischen den Tieren herrscht, die man nicht wegdenken kann, dem Zwischenraum, der sie trennt und aufeinander bezieht, ohne dass ein Bezug möglich wäre (Foucault 1974, 18). Die Vorstellungskraft wird insofern überschritten, als sie den Abstand nicht ausmachen kann, in dem die “herrenlosen Hunde” neben den “Fabelwesen” stehen und das die Klassifikation der Tiere ausmachen soll. In diesem Kontext wird man der Ordnung als einer gewahr, die die Dinge nebeneinander ordnet in der Sprache, die aber auch ganz anders sein könnte. Wenn die eine Einstellung eine andere nach sich zieht, mit der sie in Frage gestellt wird, ist man auf die Zusammenfügung an sich geworfen, auf das synthetische Denken, das einen Schock erfährt.¹⁰⁹ Erst durch den Abstand, der auftaucht, zeigt sich, dass die Ordnung des vorher so festgedachten auf einem wandelnden Grund aufgebaut ist. Dies ist die Einstellung, die das *Zeit-Bild* zeigt, die die Zeit freisetzt und im Bild ablaufen lässt (Vgl. ZB). In DW ist der Schnitt die Differenz, die den Unterschied macht, die den Hintergrund mitnimmt und einfärbt (DW, 49). Deleuze’ Werk ist charakterisiert durch diese *Schnitthaftigkeit*, die die Bedingung komplexer macht als ihr

¹⁰⁹ Bei Deleuze wird im ZB zuerst eine Klassifikation eingeführt, die dann ad absurdum geführt wird (Siehe dazu: Müller 1999). Dadurch, dass eine Serie gebildet wird, die die Glieder nebeneinander treten lässt, ist man bei der seriellen Verschiebung des Sinns (LS, 23ff.).

Bedingtes bzw. dieses nicht von jenem abhängig sein lässt, sondern eine genuine Verschiebung als Instanz einbaut, die eine Differenz in sich einschließt, die dafür sorgt, die seriellen Glieder miteinander kommunizieren zu lassen. Könnte man die Veränderung mitmachen oder nachvollziehen, wäre es keine Veränderung mehr. Mit jeder neuen Aufzählung wird der Ort des Zusammentreffens zerstört, es gibt kein Bild des Denkens, das sie zusammenfassen könnte (Foucault 1974, 18f.).

Diesen Platz des Zusammentreffens zu entziehen ist das Projekt von Deleuze, in dem die Differenz nicht entmonströsiert wird. Besser einsetzbar in einem Film, in dem es kein Ganzes gibt, das die Bilder zusammenhält, die sich jeweils in ihrer Zeitlichkeit, in ihrer Differenz, in eine Serie fügen und ununterscheidbar werden, also unklassifizierbar, sodass keine Metaerzählung angegeben werden kann. So ähnlich könnte man das Zusammentreffen zwischen Deleuze und Foucault beschreiben, als Differenz, die an ihrem Platz fehlt, aber die Kommunikation bedingt. Deleuze bemerkt zu Foucault's Rezension von *Differenz und Wiederholung*, dass er ihn vollkommen versteht und übertrifft (Deleuze 2020, 68).

“Was unmöglich ist, ist nicht die Nachbarschaft der Dinge, sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinandertreten könnten.” (Foucault 1974, 19). Das Besondere ist die Serie, die sinnhafte Einordnung verspricht und zunichte gemacht wird, sie gibt damit die Präsenz der Immanenzebene an, des Tisches als Tableau, auf dem die Dinge klassifiziert werden können (Foucault 1974, 18ff.).

Es geht um den Schnitt, der selbst auftauchen kann, wie er aussieht und welche Effekte er hat und wie eine Differenz gestaffelt ist, die sich nicht fortsetzen lässt, ohne sich dabei zu verändern. Der Übergang zu Foucault soll anzeigen, wie diese Schnitttechnik systematisiert werden kann. Wenn diese Monstrosität ins Denken einbricht, zeigt sie uns genau, dass wir nicht denken. Voneinander trennen bedeutet, dass sie nicht in derselben Beziehung stehen. Das, was sich trennt, ist nicht in derselben Weise different von dem anderen. Jedem Kräfteverhältnis entspricht ein Diagramm: die “Schichten tun nichts anderes, als den sichtbaren Staub und das hörbare Echo einer Schlacht, die darüber tobte, aufzusammeln und zu verdichten.” (Fou, 170). Es geht dann um das Eintauchen in diese Strategie.

5.1.1. Umlesen, Regieanweisungen als angewandte Begriffskunst oder *Theatrum Philosophicum*

Jedes Wissen entfaltet sich in einem Raum, in einem Bild mit bestimmten Übergängen. Deleuze sagt über Foucaults *Ordnung der Dinge*:

Tatsächlich fordert uns die Analytik der Endlichkeit nicht dazu auf, die Wissenschaft vom Menschen zu betreiben, sondern vielmehr dazu, ein neues Bild des Denkens zu entwerfen: ein Denken, das sich nicht länger von außen dem Undenkbaren oder dem Ungedachten entgegensetzt, sondern es in sich selber ansiedelt und sich in eine wesentliche Beziehung zu ihm setzt. (Deleuze 1977, 17).

Die *Archäologie* kann als Aufgraben des Bodens verstanden werden, auf dem das Denken sich entfaltet und in den es sich versenkt, um seine Begriffe zu bilden. Foucault zeigt, dass es verschiedene Schichten in diesem Boden gibt, topographische Umwälzungen.

Die Qualität eines neuen Begriffs hängt davon ab, welche Perspektiven er erschafft, mit welchen Feldern des Denkens er sich verbindet und wie die Philosophiegeschichte in Szene gesetzt wird, im foucaultschen Sinne als *theatrum philosophicum* (Schaub 2003, 21). Foucault gibt einen Hinweis darauf, dass DW ein dramaturgischer Text mit Regieanweisungen ist: es sei keine erneute Erzählung über das Ende der Metaphysik, sondern ein Theater: „[d]as Buch von Deleuze sollte man aufschlagen wie die Türen eines Theaters, wenn das Rampenlicht aufleuchtet und der Vorhang sich hebt.“ (Foucault 1977, 8). Der *Ariadnefaden* ist die zusammenhängende Handlung, die reagierenden Figuren, die einem Prinzip des gesunden Menschenverstandes folgen und den Handlungsverlauf vorantreiben. Dieser Faden aus Identität und Negation führt durch das Labyrinth, wo am Ende, wenn das Labyrinth durchlaufen ist, die Rettung folgt, die aus einer *sensomotorischen Situation* resultiert. Der Ariadnefaden ist dabei die *Ordnung der Repräsentation* und das *klassische Bild des Denkens*, das den Leitfaden durch das Chaos gibt. Bei Deleuze hat sich Ariadne an dem Faden erhängt (Foucault 1977, 7f.). Aber die entstellte Fabel der Ariadne wird dem Theaterhaften an der Philosophie nicht gerecht. Es ist nicht ein Buch über das Theater, sondern eine Philosophie, „die zur Bühne mit Personen und Zeichen geworden ist: Aufführung eines einzigen unwiederholbaren Ereignisses.“ (Foucault 1977, 8). Und auf der anderen Seite kann Foucault gelesen werden als ein Kommentar zur Philosophiegeschichte mit einem theaterhaften Ort der Überlagerung (Schneider 1996, 106). Das Ereignis des Übergangs in eine andere Episteme *muss aufgeführt werden*. Deleuze und Foucault betreten den Boden des Wissens mit denselben Voraussetzungen, sie sehen es als Montage von Bildern, die auf ihre Übergänge fokussiert werden müssen. Auf die Frage, was Deleuze mit Foucault gemeinsam hat, antwortet jener, dass es nicht um die Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zu tun ist. Das Gemeinsame „war notwendigerweise formlos, war wie ein Hintergrund, der mir erlaubte, mit ihm zu sprechen“ (U, 147). Daher der Boden der Kinematographie als Sichtbares und Sagbares, das ein Feld als Bedingungs-Möglichkeit gibt, sich zu begegnen.

5.1.2. Umgekehrter Foucault auf Deleuze zurückgebogen: Kinematographie als Kartographie und Schnittprogramm

Es geht bei Deleuze nicht um das Umlesen von Foucault, also an einzelnen Stellen die eigene Theorie rein lesen zu können, aufgrund der topologischen Struktur der Theorie bzw. deren Bildlichkeit.¹¹⁰ Sondern um das Thema des Umlesens selbst, der Brüche-Findungen: das Umprogrammieren, die Kinematographierung als *theatrum philosophicum*, wie Foucault sie beschreibt und wie die Auseinandersetzung mit Foucault diese systematisiert. „Lauschen wir auf die Wassertropfen, die durch Leibnizens Marmor rieseln. Schauen wir, wie das Knacksen der Zeit das Kantische Subjekt in Zebrastreifen zerlegt.“ (Foucault 1977, 9). Die Figuren sagen ihren Text auf, den sie in einer anderen Szene anders gesagt haben, da sie ein unwiederholbares Ereignis aufführen.

Was wird der Archäologie¹¹¹ hinzu gesetzt, damit sie sich in Richtung von Deleuze fortführt? Foucault versucht Schnitte in der Denkgeschichte auszumachen, indem er sich an *Aussagen* hält. Er fragt sich, wie ein Schnitt auftreten konnte - ganz parallel zu dem Schnitt im Kino in den 60ern, daher wird hier eine gegenseitige Inspiration gesehen, was die Methodenüberlegung betrifft. An Foucault wird erprobt, was die *kinematographische Leseweise* von Deleuze kann und welche Komponenten sie hat.

Unter der Regie von Deleuze werden die Bilder zuerst kreiert bzw. konstruiert, um sie dann zu zerstören und sie werden schon in einer solchen Form erfunden, dass sie dann Schnittstellen zur Blockade zum Auseinanderbrechen aufweisen.

Hier ist Platon der aufgeblasene Weise, der die gemeinen Trugbilder verjagt, die schlechten Bilder verscheucht und den Anschein vertilgt, welcher das eine Urbild spiegelt und anruft: jene Idee des Guten, die selber gut ist. Aber dort ist der andere Platon fast in Panik, weil er im Schatten Sokrates nicht vom höhnenden Sophisten zu unterscheiden weiß. (Foucault 1977, 9).

Platon wird gegen sich selbst gelesen: die *Umkehrung des Platonismus* als Regieanweisung. Das ZB gibt dazu die *optische Situation*. Jeder Begriff hat seinen Aktionsradius bzw. sein Milieu, das er sich gebildet hat - mit dem Film als ZB kann man sich auf dessen Ebene bewegen, ohne dass es eine Referenz geben muss, da dieser mit seinen bewegten Bildern

¹¹⁰ Siehe dazu das eingangs zitierte Bild von Deleuze, das ein Diagramm von Foucault zeigt und ihm einen Rahmen gibt.

¹¹¹ Der Wechsel in der Methode, der bei Foucault stattfindet in *Die Archäologie des Wissens*, wird für diese Arbeit benutzt als Anleitung für eine Schnitttechnik. Vorher wurden Monumente in Dokumente verwandelt, jetzt Dokumente in Monumente, eine zutiefst kinematographische Herangehensweise an die Geschichte und ihre Konstitutionsfelder (Vgl. Foucault, 1981).

anzeigt, dass jedes Bild singular ist. Dies ist, was der Film als Aufgabe für die Philosophie setzt, singuläre Begriffe mit einem Milieu erfinden zu können. Die optische Situation ist ihr Gegenstand und ersetzt ihn ständig wieder. Deleuze sieht die Begriffe, die in Philosophien erfunden werden, auf solch einer Ebene angelegt, die wie ein Film funktioniert und kann dadurch ihre Differenz-Beziehungen und ihre Schnitte untersuchen. Foucault zeichnet Deleuze ein kinematographisches Denken par excellence zu, wenn er seine Maskeraden mit Regieanweisungen bedenkt in seinem Kommentar zu DW: Sokrates wird zum lachenden Sophisten, Spinozas Modi entfalten eine tänzerische Dynamik, und Leibniz' metaphysische Harmonie erscheint als verzerrte Dissonanz. Dieses Verfahren erzeugt ein kinematographisches Denken, das zwischen Nähe und Distanz oszilliert, indem es Denkfiguren überzeichnet, überblendet und neu zusammensetzt – stets im Bewusstsein, dass die Philosophie ihre eigenen Masken trägt und durch sie hindurch spricht (Foucault 1977, 57f.).

5.1.3. Kinematographie: Begriff in Milieu stehend, Diskontinuität als Schnittweise

Hier wird unter "Kinematographie" verstanden, dass man die Änderung des Bildes, der Kartographie oder des Programms, mit Foucault des Diagramms, selbst betrachten kann. Was Deleuze über Foucault sagt, ist dezidiert filmisch angelegt: jeder Film umgibt sich mit einer Welt und sucht nach immer größeren Kreisen, die sein *aktuelles Bild* bedingen, bis man den *kleinsten Kreislauf* findet (ZB, 95). Foucaults Methode besteht genau darin, nur die Aussagen zu betrachten: "alles ist hier real und jede Realität manifest: nur das zählt, was gesagt wurde, hier, in diesem Augenblick, mit diesen Lücken und Auslassungen." (Fou, 11). Mit dieser Voraussetzung kann man Schnitte sehen: sie werden auf eine Immanenzebene projiziert oder in ein Diagramm gestellt. Der Archivar Foucault, der sich nur Aussagen anschaut, ist nicht weit entfernt von dem Regisseur, der die Philosophiegeschichte nicht inszeniert, sondern auseinanderfallen lässt und neu montiert (Schneider 1996, 108f.). Er entzieht sich den üblichen Techniken der Archivierung und stellt für Deleuze eine Weise dar, die Oberflächen zu beschreiben (Deleuze 1977d, 75).

Am Beispiel der Geschichte eines Begriffs macht Foucault deutlich, dass dieser keine Identität mit seinem bezeichneten Gegenstand hat, sondern unterschiedliche Konstitutions-Felder, je nach geschichtlicher Einfassung, einnimmt. Je nachdem, in welchen Diskurs man einen Begriff einbindet, verändert er seine Komponenten. Aus dieser Einsicht erwächst die neue Art des Fragens, nicht mehr nach Kontinuität und Systemazität, nach

einem gleichbleibenden Horizont, der durch die Logik der Identität immerzu wächst und so in der Geschichte zurückgehen kann zu einem Ausgangspunkt. Die Aufmerksamkeit richtet sich vielmehr auf Ausschnitte, die von Brüchen markiert sind und nicht überbrückt werden durch einen Logos und ein synthetisierendes Subjekt. So taucht die *Diskontinuität* als eine Art Methode auf (Foucault 1981, 15).

Erst dadurch, dass ein Diskurs erschaffen wird, bekommen die Dokumente einen Ausdruck, sie werden zu Monumenten und haben keinen verborgenen anderen Diskurs zu enthüllen (Foucault 1981, 16). Das Projekt der Archäologie besteht nicht darin, nach einem Gesetz vorzugehen, seine Methode ist die Diskontinuität, die gleichzeitig ihr Gegenstand ist, ihre Bedingungen gehen also nicht weiter als das Bedingte. Der Gegenstand und die Methode bilden sich sozusagen reziprok und gleichzeitig. Daher auch der Begriff „Archäologie“ als die paradoxe Methode, die für die Diskontinuität, die Abgeschnittenheit von einer alles in sich zusammenfassenden Geschichte steht. Die Beschreibung der Dokumente konstituiert den Diskurs, es sind Abfolgen und Serien ohne Gesetz.

5.2. Schnitttechnik genauer betrachtet: eine Spur-Überlagerung in Foucault mit dem Zeit-Bild

Im Hinblick auf die Grundüberlegung, Foucault^{Kinematographie} nicht als Methoden-anwendung für Deleuze zu betrachten, wird seine Beschäftigung in Richtung einer Erweiterung der Kinematographierung sein. Er wird direkt an das ZB moduliert, aus ihm wird ein ZB gemacht, was wiederum Rückwirkungen aufweist auf die Verbindung zwischen der Benutzung des Films als denkendem Medium und der methodischen Vorgehensweise der Kinematographierung.

Es sollen die Punkte herausgearbeitet werden, die Foucault in die Nähe einer Filmbeschreibung rücken und die bildlichen Verfahren in einen zeit-bildlichen Kontext rücken. Um dann zu sehen, welche Änderungen die Abbildung von Foucault auf eine kinematographische Weise angibt.

1. Die Aussage wird zur *virtuellen Seite* des Bildes, die die *Aktualisierung* bedingt, d.h. durch die Aussage hindurch können sich die Sätze und Propositionen bilden, genauso wie sich durch die Vergangenheit an sich bei Bergson und in den Kinobüchern die aktuellen Bilder konstituieren. Deleuze macht den Bezug zwischen der Aussage und der Bergsonschen Erinnerung, die sich in sich erhalten und ihren Raum ausfüllen (Fou, 14).

2. Die Aussage ist immer schon in einem Milieu angesiedelt, sie hat ein Aussehen bzw. ist audio-visuell angelegt, da sie von dem geformt wird, wie sie transformiert werden kann.
3. Die Mittel des Films, die Disjunktion zwischen Sehen und Sagen auszudrücken, befruchten die Diskontinuitäten-Betrachtung bei Foucault.
4. Dadurch können seine Wissensanalysen als Schichtungen von Sichtbarem und Sagbarem verstanden werden, als Bilder und Töne, die nicht zusammenpassen, sondern sich gegenseitig Anstöße geben.
5. Die Verkettung von Bildern und Tönen verweist auf Diagramme. Die Frage ist, wie Foucault anders verstanden werden kann, wenn er ein audio-visuelles Archiv bespielt und warum er sich auf die Schnitte fokussieren kann.
6. Das Lesen des Bildes bedingt eine neue Zusammenfügung der Bilder, da man sich des Schnitts bewusst wird.
7. Die Vermögen von Sichtbarem und Sagbarem werden an ihre Grenze getrieben, um in ihrem Element zu funktionieren.

5.2.1. Umgeben mit Welt

Bei einer *diskursiven Formation* hat man es mit einer Reihe von Aussagen zu tun, bei denen man dasselbe *System der Streuung* beschreiben kann (Foucault 1981, 58). Diese Analyse kann man auch als ein *Schnittprotokoll* lesen, eine Funktion der Aneinanderreihung. Es geht dabei nicht um Regelmäßigkeiten, Aussagen werden nebeneinander gestellt und ihre Verschiedenheit analysiert. Es geht darum, die Verteilung selbst zu beschreiben, nicht ihre Kohärenz. Die Formationsregeln bestimmen die Bedingungen des Erscheinens der Gegenstände der diskursiven Formationen, sie regeln das Auftauchen, Modifizieren oder Verschwinden der Objekte, die im diskursiven Feld kreisen (Foucault 1981, 60ff.). Das Korrelat der Aussage, das, was sie aussagt, ist eher ein Thema, ein Bereich, der sich auf etwas Bestimmtes bezieht. Die Aussage besitzt nicht wie der Satz oder die Proposition ein Korrelat, das eine Identität hat, sondern vielmehr ein Gebiet, dessen Beschaffenheiten anzeigt, was dort erscheinen kann. Die Aussage "Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen", ist nicht dieselbe, wenn man sie Proust zuordnet oder jemand anderem (Fou, 17). Sie ändert sich je nach ihrem Feld des Erscheinens, je nach den Bildern, die um sie herum angeordnet sind, sie ist eine Beschreibung, eine Filmbeschreibung.

"Die Aussagen Foucaults sind wie Träume: eine jede hat ihr eigenes Objekt oder umgibt sich mit einer Welt." (Fou, 19). Genauso wie der Film nicht nur Bilder präsentiert, sondern

sie auch mit einer Welt umgibt (ZB, 95). In *Was ist Philosophie* umgibt sich die begriffsschöpfende Philosophie mit einer Ebene, die für das Erscheinen der Begriffe steht, sie ist selbst kein Bild und keine Vorstellung, sondern die Konstruktion der Begriffe, ihr Aussehen, sie taucht mit ihnen auf.¹¹² (WiPh, 20ff.). Sodass man durch sie die Unterschiedlichkeit der Ebenen untersuchen kann und ihre Überlagerungen.

Aus dieser Weise die Aussagefelder zu verstehen, resultiert die Überlegung, dass sich das Wissen in Sichtbares und Sagbares differenziert. Durch das begehbar wird, dass beispielsweise die Manie im 17. Jahrhundert nicht dasselbe Umfeld hat wie im 19. Jahrhundert, sie ändert ihre diskursive Bedeutung. Deleuze gibt hier Foucault in *Wahnsinn und Gesellschaft* gewissermaßen ein Muster für seine Erzählhandlung: Eine tragische Gestalt (des Wahnsinns) wird versteckt oder unzugänglich gemacht von der Vernunft in der sokratischen Form.¹¹³ Die Wahnsinns-Abhandlung von Foucault bringt für AÖ so etwas wie eine Vollendung der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts hervor, das Aufzeigen davon, wie sehr der Wahnsinn mit der Familie und der Psychoanalyse verknüpft gedacht wird (AÖ, 62).

Foucault^{Kinematographie} ist in sich ein filmisches Diagramm, das aus dem Archiv, dem Sichtbaren und Sagbaren und der Macht, die aus Kräfteverhältnissen besteht, diese filmische Sichtweise installiert Deleuze (U, 131f.). Dieses Archiv selbst schon audiovisuell zu gestalten ist Foucaults Weise der Beleuchtung und der Dialoge: die historische Formation in ihrer Sichtbarkeit und Sagbarkeit. Foucault bemerkt in einer historischen Formation auch die Kadrierung, die Lichtsetzung, die An- und Abwesenheit im Bild. Der Wahnsinn im 17. Jhdt hat eine audiovisuelle Formation: in welchen Aussagen wird er ausgesprochen, in welchem Licht ist er eingefasst. Die Frage des Verhältnisses zwischen Sichtbarem und Sagbarem ist eine filmische Frage: die *diagonale Verknüpfung* (als Schnittweise)¹¹⁴ zwischen diskursiven Beziehungen und nicht-diskursiven Milieus wird als

¹¹² Jeder Philosoph hat verändert, was denken heißt. Deleuze sieht die Schnitte auf der Immanenzebene wie Foucaults Schichtungen: es geht darum, was plötzlich möglich ist zu denken. Wenn jede Immanenzebene getrennt wäre von den anderen würde das Chaos bedeuten, aber jede Ebene ist nicht nur blättrig, sondern auch durchlöchert und lässt den Nebel hindurch ziehen, der sie umgibt (WiPh, 60ff.).

¹¹³ Konstitutiv ist die Geste, die den Wahnsinn abtrennt und nicht die nachfolgende Wissenschaft der Vernunft. Das Projekt von Foucault besteht darin, den Wahnsinn von seiner negativen Bestimmung zu befreien. Vom Lärm des Hintergrunds wird die bedeutungsvolle Sprache abgehoben. Und über den Wahnsinn zu reden ist wieder im Element der vernünftigen Sprache, daher ist das Feld des Wahnsinns konstitutiv. Über die Struktur der Lepra-Wegsperrungen können im Folgenden die Wahnsinnigen diesen Platz einnehmen, bis hin zu dem Narrenschiff, das für ihren inneren Ausschluss steht (Foucault 2015, 28ff.). Mit der Renaissance wird die Macht des Geisteskranken wieder befreit, das Wissen wird beispielsweise durch den Exzess an Büchern selbst zum Wahnsinn. Wahnsinn ist von Mechanismen der Aussonderung des anderen gekennzeichnet. Mit dem 17. Jahrhundert hat sich der Wahnsinnige zu einem Ausgeschlossenen entwickelt. Wahnsinn ist keine Tatsache, sondern ein durch Abgrenzung von der Vernunft generiertes diskursives Objekt. Am Anfang waren Wahnsinn und Vernunft ineinander umkehrbar, das Zentrum der Weisheit war auch der Taumel des Wahnsinns (Foucault 2015, 53).

¹¹⁴ Zwischen zwei theoretischen Bezügen gibt es eine Mauer, wie Deleuze sagt, die dazu nötigt, das Gebiet zu wechseln. Die Theorie kommt hier nicht weiter, weshalb sie woanders hin transportiert werden muss, dies kann aber nicht in demselben Modus geschehen. Daher wird sie praktisch. Soweit die Theorie? Der Bezug, der

der *Horizont* des Gesagten verstanden (Fou, 20f.). Mit Foucault wird genau dieses Milieu untersucht “‘Die Arten verändern sich’ ist nicht dieselbe Aussage in der Naturgeschichte des 18. und in der Biologie des 19. Jahrhunderts.” (Fou, 22). Die Aussage wird mit einer Umgebung verknüpft, die ihr Erscheinen bedingt, so wie der Film mit einem Ganzen konfrontiert wird, das entweder als Offenes (mit dem BB) oder als Außen (mit dem ZB) erscheint.

Diese Milieu-Gebundenheit führt zu einem Paradox. Die Aussage ist unverborgen verborgen, oder gleichzeitig sichtbar und unsichtbar. Sie umgeht nämlich nicht die existierenden sprachlichen Aussagen, um zu einem Signifikanten zu kommen, der verborgen liegt. Trotzdem ist sie als solche nicht sichtbar, sie taucht nicht auf. Sie ist also nicht verborgen, insofern sie die Existenzbedingungen einer wirklich produzierten Zeichenfolge enthält oder analysiert (Foucault 1981, 54ff.). Da sie nicht eine Weise des Auftauchens, sondern das Auftauchen selbst kennzeichnet, hat sie die verschwindende Struktur des „es gibt“. Diese *Quasi- Unsichtbarkeit* resultiert aus der Anlage der Sprache nie den Sinn dessen sagen zu können, was man sagt. Also in einer Verweisungsstruktur gefangen zu sein. Sie ist selbst durch Abwesenheit gekennzeichnet. Da sie hinter dem Erscheinen dessen, was sie erscheinen lässt, zurücktritt, überträgt sie diese Disposition auf die Aussage. Sie hat außerdem keine begrenzt-bestimmbare Anzahl von Teilen oder ein Objekt, sie ist eine *indifferente Substanz*, die die Relationen nur ausdrückt (Foucault 1981, 34ff.).

5.2.2. Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen) ist in Schichten angeordnet, die ein audiovisuelles Archiv formieren

Um die Besonderheit des foucaultschen Schnitts herauszuarbeiten bzw. seine Betrachtung von Schnitten in der Geschichte, wird der Spalt zwischen BB und ZB anvisiert. Es musste einen Bruch geben, da das ZB die Konstitutionsbedingung für das BB ist. Im BB regelt die Montage zwischen Ganzem und dem Ensemble oder dem Bild das Verhältnis. Es ist ein ständiger Austausch zwischen dem BB und seiner Beziehung auf das Ganze des Films (BB, 98ff.). Im ZB gibt es dieses Ganze des Films nicht mehr, auf das hin die Bilder sich ausrichten.

Sprung oder das Intervall selbst, diese undarstellbaren Instanzen sind das *Praktisch-Werden* der Theorie (Vgl. Deleuze; Foucault 1974, 129f.). Für die Praxis gilt dasselbe: eine Praxis auf eine andere zu übertragen, bedarf der Theorie, nicht als ihre Vermittlung, sondern als ihre Bewegung, als ihre Entwicklung. Dadurch werden sie wechselseitig, können Antriebspunkte füreinander sein. Sie werden in ihrer wechselseitigen Verwiesenheit aufeinander. D.h. man hat es hier nicht mit einem synchronen Verhältnis zu tun, dessen Teile nichts miteinander zu tun hätten.

Der alogische Schnitt zeigt, wie der Unsinn in der Sprache (LS)¹¹⁵, was der andere, auftauchende Schnitt kann, zu was der Schnitt fähig ist. Durch den Abstand geht es anders weiter, ist die Verkettung aufgehoben, wird man auf den Schnitt selbst, das Intervall geworfen.

In *Die Ordnung der Dinge* sieht Foucault für die fünf analysierten Jahrhunderte keine Kontinuität in der wissenschaftlichen Fragestellung, sondern zwei vollständige Brüche, und zwar einmal in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und das andere Mal um das Jahr 1800 (Vgl. Foucault 1974). Im klassischen Zeitalter des 17. und 18. Jahrhunderts sind die Kenntnisse in Tableaus angeordnet, klassifiziert und taxonomisch aufbereitet (Ähnlichkeit). Der Mensch erscheint hier nur zwischen den Ordnungen des Unendlichen. Hier zeigt Foucault, dass der Mensch eine Erfindung ist. Um 1800 entstehen neue Felder der Wissenschaft, die den Menschen in die Mitte rücken, als Bruch (Repräsentation). Im 19. Jahrhundert erwachsen die Humanwissenschaften, die vom Verschwinden des Menschen zeugen. Der Mensch ist eine Erfindung, deren junges Datum die Archäologie unseres Denkens ganz offen zeigt, vielleicht auch das baldige Ende (Foucault 1974, 463). Die bildenden Kräfte stehen in einer Beziehung zum Außen, die die Formen variieren lassen, um neue Verbindungen hervorzubringen.

Ein Methodenbuch wird es, wenn Sichtbares und Sagbares getrennt betrachtet werden. Zuerst muss das Feld gelegt werden, dass die Wiederholung die größte Differenz beinhaltet, damit man das Nicht-Diskursive entdeckt und über das Milieu oder das Diagramm sprechen kann - über das Nest, das ein Gewimmel an Aussagen ermöglicht. Die Aussagen konstituieren die Wörter und Dinge (Fou, 24).

Jede Aussage ändert auch den Raum des Aussagbaren bzw. bildet ihn im selben Moment. Die Aussage sorgt dafür, dass die Sätze und Propositionen erscheinen können.

“Die Theorie der Einschnitte ist folglich ein wesentlicher Bestandteil des Systems.” (Fou, 36). Deleuze bezieht sich auf Foucault’s Stil folgendermaßen: “Er hat eine neue Dimension geschaffen, die wir diagonale Dimension nennen könnten, eine Weise, Punkte, Blöcke oder Figuren nicht mehr nur in der Ebene, sondern auch im Raum zu verteilen.” (Fou, 36). Er hat wie am Anfang des ZBs eine *Tiefenschärfe* eingeführt. Die Tiefenschärfe lässt eine Diagonale ziehen, sodass mehrere Zeiten im selben Bild anwesend sind, die dem Denken aufgeben in

¹¹⁵ *Logik des Sinns* behandelt eine ähnliche Trennung zwischen Sichtbarem und Sagbarem: Welt und Sprache sind wechselseitig aufeinander bezogen und das Aushacken des einen Vermögens, der Sprache indem sie zum Unsinn tendiert gewährleistet den Bezug zur Welt. Der Unsinn wie der unlogische Schnitt zeigt, was die Sprache kann und wechselt währenddessen auf die andere Seite. Ein unsinniges Wort ist Sprache und Ding zugleich (LS, 20ff.).

Sprüngen zwischen den Zeiten zu changieren (ZB, 145). Die Zäsuren sind im selben Bild anwesend und benötigen einen archäologischen Blick.

Bis *Überwachen und Strafen* hat Foucault *Schichtanalysen* betrieben. Es gibt immer den Unterschied zwischen dem *Feld der Sichtbarkeit* (beispielsweise dem Asyl und der Eingesperrten) und den *Aussagen als Ausdrucksform* (beispielsweise das Strafrecht). Die *Mikro-Politik der Macht* von Foucault ist ein Stichwortgeber für die *molekularen* und *molaren* Besetzungen aus TP, wo die molekularen Formationen jeweils als Begehrnszusammenhänge die molaren Strukturen bestimmen (TP, 283ff.).¹¹⁶

Die Schichten [...] sind 'sedimentäre Überlagerungen', gebildet aus Dingen und Wörtern, aus Sehen und Sprechen, Sichtbarem und Sagbarem, Zonen der Sichtbarkeit und Feldern der Lesbarkeit, Inhalten und Ausdrücken. (Fou, 69).

Die Terminologie der *Sedimente* und *Stratigraphierung* aus TP wird benutzt, um in Foucault schon den Übergang zum Leibniz-Buch der Falte einzuführen. So bezieht sich Deleuze auch direkt auf den Begriff des *Dispositivs*, der eher historische Koordinaten hat, während er und Guattari mit den Territorialitäten und Deterritorialisierungsbewegungen mehr in eine geographische Richtung schwenken.

5.2.3. Die Mittel des Films die Disjunktion zwischen Sehen und Sagen auszudrücken

Die zwei Ordnungen des Sichtbaren und des Sagbaren sind nicht auf derselben Ebene angesiedelt. Das Sichtbare enthält eine *Virtualität*, die durch das Sagbare teilweise aktualisiert werden kann (Schaub 2006, 10ff.).

Deleuze nennt Straub, Syberberg und Duras als Beispiele für Filme, in denen Stimmen keinen sichtbaren Ort haben und Sichtbarkeiten, die keine Korrelation im Gesagten aufweisen und verbindet sie mit der Weise, wie Foucault über Bilder und Töne schreibt (Fou, 92). Das Archiv kommt zu seiner Funktionalität, es gestattet der Aussage als Diagonale zu fungieren, wenn zwischen Sichtbarem und Sagbarem ein Bruch stattfindet: "[z]wischen beiden besteht ständig ein irrationaler Einschnitt." (Fou, 93). Die Nähe des ZBs und seiner neuartigen Bedeutung des Anschlusses, der keine Zusammenfügung beinhaltet, wird von Deleuze direkt auf Foucault und seine Verknüpfungen zwischen diskursivem und nicht-diskursivem Inhalt

¹¹⁶ Wie sehr *Überwachen und Strafen* und *Tausend Plateaus* in Übereinkunft mit Foucault, in gegenseitiger Inspiration und Übernahme geschrieben ist, lässt sich sowohl in den benutzten Begriffen, als auch in den expliziten Bezügen erahnen. In TP wird Foucault in seiner Analyse der Gefängnisse herangezogen, um eine Inhaltsform der Zeichenregime und der Macht zu bilden, die auf der molekularen Ebene operiert (TP, 95). Deleuze und Guattari grenzen sich aber auch dezidiert von Foucault ab, wenn sie sagen, dass Gefüge nicht Gefüge der Macht, sondern des Begehrns sind (TP, 296).

bezogen. Die audio-visuelle Untersuchung von Foucault ist mit einer bestimmten Schnittapparatur verbunden, mit verschiedenen Techniken des Schnitts. Das Beispiel hier ist das im ZB auftauchende Moment des *irrationalen Schnitts*, der gleichzeitig einen Abstand und ein Scharnier zwischen Bild und Ton ausbildet.

Das moderne Kino zeigt dann, dass die Nicht-Beziehung eine Beziehung sein kann (Fou, 94). Aus der Überlegung heraus, dass Foucault dem modernen Kino sehr nahe ist - muss noch der Schluss gezogen werden, was ihr Aufeinander-Beziehen zum Ausdruck bringen würde.

Deleuze' Strategie ist es, die Verbindung zwischen Sichtbarem und Sagbarem durch mehrere Bedingungs-Felder laufen zu lassen. Wie im ZB zuerst die Kreise der Erinnerung, des Traums und immer weitere Kreise, die bestimmen, wie das Bild mit dem Ton zusammen wirkt, bzw. wie das aktuelle Bild in der Gegenwart seine eigene Bedingung in Form des virtuellen Bildes erfährt (ZB, 78ff.). Bei der Foucault^{Kinematographie} ist die Argumentation analog: es geht darum, dass das Bestimmbare von der Bestimmung bestimmt wird, ohne von ihr abgeschlossen bestimmt zu sein. Deleuze nennt das foucaultsche Archiv, seine Archäologie, selbst audio-visuell, er nähert sie seinem eigenen Umgang an, macht aus ihm einen filmischen Denker (U, 139f.). Es gibt jeweils eine Bildebene und eine Tonebene und die Macht ist der Riß, der die beiden voneinander trennt und aufeinander bezogen sein lässt. Das Porträt Foucaults funktioniert über den Kampf zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren, die sich jeweils gegenseitig durchdringen und anstoßen und den einen Vollzug im anderen zum Aushängen bringen. "Seine Syntax fängt die Spiegelungen, das Funkeln des Sichtbaren ein, aber krümmt sich auch wie ein Gürtel, faltet und entfaltet sich, oder knallt im Takt der Aussagen" (U, 146).

Wenn aber das Sagbare von der Fülle des Sichtbaren durchdrungen ist, geben sie sich Anstöße.

Zwischen dem Sichtbaren und seiner Bedingung glitten nun die Aussagen wie zwischen den beiden Pfeifen von Magritte hin und her. Zwischen die Aussage und ihre Bedingung schleichen sich die Sichtbarkeiten ein wie bei Roussel, der die Wörter nicht öffnet, ohne Sichtbares auftauchen zu lassen. (Fou, 95).

1. Das Verhältnis ist jeweils seriell: eine Seite ist die Bedingung, die andere das Bedingte, "Einritzungen des Diskurses in die Form der Dinge und umgekehrt" (Foucault 1974, 249). Wobei die Bedingung dem anderen einen Raum eröffnet und das Bedingte nicht in sich enthält. 2. Das Sichtbare wäre der unerschöpfliche Vorrat an Bestimmbarem, das durch das Sagbare seine Bestimmung erhält. Das Sichtbare bleibt aber in seiner Sichtbarkeit bestehen

und würde sich nicht durch die Sagbarkeit reduzieren lassen, da es im eigenen Sinne funktioniert: *ein Sichtbares, das nur gesehen werden kann*.

Der archäologische Riss steht dezidiert für das bestimmte Bild des Diagramms: der Film zeigt, dass die Disjunktion zwischen Bild und Ton nicht beliebig ist, die Lücke dazwischen wird eher zum Verbindungselement, zum einzigen verbindenden Faktor. Der Bezug durch den Nicht-Bezug des irrationalen Einschnitts funktioniert wie eine Überbrückung, die ständig den Abstand zwischen Bildern wiederholt und immer wieder in Szene setzt. Genauso sind die archäologischen Schnitte bei Foucault zwar diskontinuierlich im Verlauf, verweisen aber auf einen Einschnitt, der sich fortsetzt, weil er die Sichtbarkeit an eine Grenze treibt. Der Riss bekommt dann die Funktion, die Seiten zu formen und miteinander kommunizieren zu lassen, jenseits eines Ganzen, das sie überblickt.

Wie Foucault das Sichtbare und das Sagbare versteht kann eine Anleitung finden im Film und so auf die Brüche hinweisen, die im Archiv passieren, die wiederum Hinweise darauf geben, wie sie zusammen wirken, wie ihre Disjunktion, ihr Nicht-Zusammenpassen Aufschlüsse über das Denken liefert: “[a]uch ist es nicht erstaunlich, daß sich die komplexesten Beispiele der Disjunktion Sehen-Sprechen im Bereich des Films finden.” (Fou, 92). Was damit verknüpft ist, ist das Bild, das das Denken sich von sich selbst macht. Nicht selbstgewiss bei sich zu sein, sondern von etwas erschüttert zu werden, wie die Figuren im ZB, die nicht zu reagieren wissen (DW, 169).

5.2.4. Das Diagramm¹¹⁷ als kinematographisches Operations-Moment

Das Sichtbare und Sagbare sind verbunden auf dem Diagramm, das ihren Austausch regelt, bzw. ihre bestimmte Verbundenheit - so wie das BB ein Diagramm ist, das sich vom ZB abhebt, das ein anderes Diagramm zeichnet. Es ist die Karte der Kräfteverhältnisse (Fou, 55). In Bezug auf das Intervall zwischen Bild und Ton ist es genau die Ansicht, die geöffnet wird, wenn der Spalt nicht geschlossen, sondern auf ihm aufgebaut wird, in seinem Verweisungsverhältnis. Dadurch wird es möglich ein Diagramm zu betrachten. Im BB ist das Kräfteverhältnis die von der Bewegung kontrollierte *indirekte Zeit* und vom ZB her ist das

¹¹⁷ Jede geschichtete historische Formation bezieht sich auf ein Kräftediagramm als sein Außen. Unsere Disziplinargesellschaften funktionieren über diese Kategorien der Macht: eine Aufgabe auferlegen, einen Nutzeffekt bewirken, eine Bevölkerung kontrollieren, das Leben verwalten. Die Gesellschaften der Souveränität dagegen über andere diagrammatische Kategorien wie: abschöpfen, über den Tod entscheiden. (Fou, 117). Beides sind Diagramme. Das Diagramm verleiht der geschichteten Formation ihre Stabilität, die es von sich aus nicht hätte. Das Diagramm als Ort der Veränderung kommuniziert mit den Schichtungen und mit einer anderen Achse kommuniziert es mit den anderen Diagrammen.

Diagramm die *befreite Zeit*, die die Bewegung unterordnet und zur falschen Bewegung wird, als Antreibungsmoment.

Der *Panoptismus* aus *Überwachen und Strafen* ist ein Diagramm, das die Machtverhältnisse anzeigt und die Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten regelt.

Die panoptische Anlage ist nicht einfach ein Scharnier oder ein Austauschregler zwischen einem Machtmechanismus und einer Funktion, sie bringt Machtbeziehungen innerhalb einer Funktion zur Geltung und steigert dadurch diese Funktion. (Foucault 1994, 257).

Der Überwacher kann alles sehen, ohne gesehen zu werden: das ist die Bedingung für die Sichtbarkeit, eine Sichtbar-Machung, die zu einer Kontrolle führt, die internalisiert wird. Das Diagramm des Panoptismus beherrscht die Beziehungen, in der Schule wird man durch Noten kontrolliert, in der Arbeit durch die anderen und Abgabefristen. Das Diagramm als von Foucault analysierte Verhaltensweisen im Panoptismus, die aufgezwungen werden, und der Grund der Disziplinarform des 19. Jahrhunderts sind, ist die Ablösung dieser zuerst physischer Einübung in eine abstrakte Macht-Form, die in der deleuzianischen Leseweise wichtig wird (Deleuze 1977c, 117).

Es geht darum, wie Foucault über das Diagramm sprechen kann, als das vorherrschende *Diagramm im Sinne eines Bildes des Denkens* zu einer bestimmten Zeit. Wie gesehen scheint es damit zu tun zu haben, dass er das Archiv in Sichtbares und Sagbares unterteilt, also eine audio-visuelle Sicht einnimmt, um dann auf die Brüche dazwischen zoomen zu können.

Das *Diagramm* ist nicht mehr das audio-visuelle Archiv, es ist die Karte, die Kartographie, koextensiv zur Gesamtheit des sozialen Feldes. Es ist eine abstrakte Maschine. Indem sie sich durch informelle Funktionen und Materien definiert, ignoriert sie jede Formunterscheidung zwischen einem Inhalt und einem Ausdruck, zwischen einer diskursiven Formation und einer nicht-diskursiven Formation. (Fou, 54).

Das Diagramm ist die virtuelle Ebene, die die Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten hervorbringt und ihre Beziehungen untereinander regelt, ohne selbst sichtbar und sagbar zu sein.

Die Frage, die sich Deleuze stellt, ist die des Übergangs: wie kommt man von der diagrammatischen Situation zu einer Aktualisierung, wie geht der Schneideprozess von statten und hier auch immer: wie sieht er aus? *Das Kräftedifferential aktualisiert sich in Sichtbarem und Sagbarem, in nicht-diskursiven und diskursiven Formationen*. Mit dem ZB kann man zeigen, dass es zwischen Sichtbarem und Sagbarem keine Totalisierung gibt, die sie zusammen binden - daher die Notwendigkeit für ein Diagramm, das sie aktualisiert und nicht eine einheitliche Ursache benötigt. Mit dem Film als ZB und seiner theoretischen Ausformulierung kann man der Philosophie Hinweise geben, wie das Diagramm zu verstehen ist, da seine Aktualisierung sich mit jedem Film ändert. Die virtuelle Mannigfaltigkeit und

ihre Individuation in DW orientiert sich oder kommuniziert mit den Kraftfeldern, die Foucault für seine Analysen verwendet, um die Genealogie von Wissensschichtungen und Subjektivierungsformen zu untersuchen.

Sichtbares und Sagbares sind durch einen Spalt getrennt, an dem das Diagramm eindringt, um sich in diesen Formationen, die sich dann differenzieren, zu verkörpern (Fou, 58). Durch die Postulate hindurch wie Lokalisationen, Wesen, Modalität wird die Macht von ihrer transzendenten in eine immanente Funktionsweise überführt. Als Beispiel für eine immanente Macht-Formation nennt Deleuze Kafka. Bei Kafka ist die transzendente Instanz der Macht verschwunden und einer immanenten, dem Verlangen folgenden Macht, gewichen, die im nächsten Zimmer anzutreffen ist (K, 40ff.). Die *Rezension zu Überwachen und Strafen* und das *Kafka Buch* benutzen die Besonderheiten der *Macht als Kontiguität* (kein Zentrum, sondern angrenzende Gebiete) und die Postulate, die Foucault ihr gibt, um ihre Ausdrucksform betrachten zu können (K, 70f.). Die Macht subsistiert und durchzieht die Bereiche, es ist die Bedingung der Möglichkeit als sich entziehendes Feld, dessen Aussehen und Funktionsweise sich geschichtlich geändert hat. In Verbindung mit den Bildern des Films zeigt sie die Anordnung der Bilder selbst, ihre innere Verbindung, jenseits eines transzendenten Horizonts der Montage. Die Macht ist das Verhältnis, das betrachtet werden kann, wenn man seine Änderung sieht, wenn sie bemerkbar wird.

5.2.5. Das Diagramm als Zeit-Bild: *Der archäologische Schnitt oder das Lesen des Bildes*

Das BB oder das klassische Bild verlaufen über ein Sagbares bzw. über eine Tonebene, die sich differenziert in den Bezügen zum Ensemble, also zum nächsten Bild und den Bezügen zum Ganzen, das sich in den Ensembles ausdrückt - der Ton hat also immer einen klar-geformten Bezug - auf das visuelle Bild (ZB, 300ff.). Mit dem modernen Kino ändert sich die Beziehung zwischen Ton und Bild, zwischen Sichtbarem und Sagbarem, Bild und Ton passen nicht mehr zusammen und verweisen nicht auf ein Außerhalb des Bildes (ZB, 310). Die *freie indirekte Rede* ist nicht mehr im Off zu verorten, der/die Erzähler:in unterhält Beziehungen zu den Figuren, sie beginnen zu *fabulieren* und diese Sprechen nicht mehr in Dialog-Form oder in der ersten Person: es gibt eine Wandlung zu einer Befreiung des Bildes vom Ton, der Stimme und dem Gesagten (ZB, 310f.).

Deleuze verortet die Veränderung des Bildes in der neuen Art des Sagbaren als *archäologisch- oder stratigraphisch-werdendes Visuelles* (ZB, 312). Dass ihr Bezug in Frage steht, verbürgt, dass man sich über die Verbindung selbst Gedanken machen kann, die

ansonsten übergangen und unbemerkt gemacht wurde. Das Bild kommt zu seiner Konstitutionsebene, wenn es durch das andere Vermögen des Tons in Frage gestellt wird.

Durch seine Befreiung der Verbindung von Bild und Ton kann das Bild nun gelesen werden:

Wenn die Bilder sich nicht mehr 'auf natürliche Weise' verketteten, wenn sie zeigen, daß falsche Anschlüsse und Einstellungswechsel systematisch verwendet werden, dann könnte man [...] sagen, daß sich die Einstellungen selbst 'drehen' oder 'umkehren' und daß ihre Wahrnehmung 'eine beträchtliche Anstrengung des Gedächtnisses und der Imagination, anders gesagt, *eine Lektüre erfordert*'. (ZB, 314).

Das Lesen in den Bildern ist der Schlüsselpunkt, der Deleuze mit Foucault verkettet und ihn als eine Erweiterung der kinematographischen Lese-Methode ausstellt. Bei Foucault passen Bild und Ton auch nicht aufeinander, was ihn zu den Diskontinuitäten in der Geschichte führt und fragen lässt, woher sie kommen und warum es möglich wird, eine bestimmte Aussage zu einer bestimmten Zeit zu tätigen.

Lesen heißt dann, die Bilder neu zusammenfügen, weil man sich des Schnitts (in diesem Kontext auch der Normalisierung durch den Schnitt) bewusst wird. Lesen heißt, die Bilder drehen und sie umkehren, einer neuartigen Analytik folgend.¹¹⁸

Der Riss ist archäologisch - nur durch den Riss kann man die foucaultsche Methode anwenden und in den archäologischen Riss eintauchen. Lektüre heißt genau diese Umtauschung vorzunehmen, was wiederum archäologisch ist, weil man vom Gesehenen zum Gesprochenen zum Imaginierten und Erinnerten vorangeht. Kurz, durch den Schnitt von Sichtbarem und Sagbarem, durch ihre Trennung, muss gelesen werden - dies macht den archäologischen Schnitt aus - die Seiten des Bildes werden ständig ineinander übergeleitet und ausgetauscht (ZB, 314). Es gilt die Schichten des visuellen Bildes zu entdecken. Bei Rossellini findet Deleuze eine foucaultsche Archäologie anwesend: "Mit anderen Worten: eine 'archäologische' Konzeption, fast im Sinne Michel Foucaults." (ZB, 318). Die Sprechakte und der sichtbare Raum changieren jeweils in ihrem Geschichtskonzept von Altem und Neuem. Sodass die Sprechakte etwas hervorbringen, was in den Bildern noch nicht anwesend ist und die in die Vergangenheit gerichteten Personen bringen etwas im Bild hervor, das die Sprache noch nicht einnehmen kann. Der irrationale Schnitt setzt das neue Stadium des Akustischen voraus (ZB, 318f.). Mit dem ZB wird gezeigt, dass die irrationalen Schnitte nicht zwischen dem Akustischen und dem Visuellen verlaufen, sondern im Visuellen selbst, im Akustischen selbst und ihren Konnexionen (ZB, 319). Sodass der Zwischenraum

¹¹⁸ Hier sieht man die kinematographische Sichtweise selbst angelegt, das Lesen von Texten in Bildlichem Sinne.

ganz foucaultianisch als eigene Komponente erkundbar wird, die man untersuchen kann. Foucault konzentriert sich auf diese Schnitte, die eine besondere Gestalt bekommen, indem man sagt, es liegt an der Macht, wie Sichtbares und Sagbares voneinander getrennt sind und wie sie zusammenwirken.

5.2.5.1. Las Meninas¹¹⁹ als Diagramm Beispiel

Innerhalb des Gemäldes *Las Meninas* von Velasquez sieht Foucault die Ordnung Repräsentation des 19. Jahrhunderts ausgedrückt, mit dem Bild und mit dem, was es sichtbar und lesbar macht. Es steht für ein Diagramm, das anzeigt, wie die Wissensformationen zu einer bestimmten Zeit geordnet sind. Ausgerichtet auf den *Platz des Königs* als in den Spiegelungen des Bildes enthalten (Foucault 1974, 31ff.). Mit dieser Bildanalyse oder diagrammatischen Analyse kann er seinem Außen oder seinem Sockel eine konkretere Gestaltung geben, wobei der Sockel genau die Hinweise gibt, die für den Übergang von dem ungeschichteten Außen zu den Schichtungen führt und den Schnitt in der Geschichte anzeigt (Fou, 83). Das heißt, das Bild davon, wie Sichtbares und Sagbares aufeinander bezogen sein können, kann sich ändern.

Das Sichtbare und das Sagbare gehören nicht zur selben Formation, sie haben eine unterschiedliche Genese und leiten sich nicht voneinander ab und die Frage ihrer Beziehung steht im Raum (Fou, 89). Foucault drückt das Diagramm des Repräsentationalismus über *Las Meninas* aus: Die Unsichtbarkeit des dargestellten Bildes während gleichzeitiger Sichtbarkeit des Malers (Foucault 1974, 31). Die Repräsentation, die durch den Maler auf seine unsichtbare Leinwand projiziert wird, ist genau das Außerhalb des Bildes - wir als Betrachtende (Foucault 1974, 32). Als ob diese Sichtbarkeit besser beschreiben könnte, welcher Struktur die Repräsentation unterliegt - und damit die Theorie, dass eine filmische Philosophie das Diagramm der jetzigen Machtverhältnisse beschreiben könnte.

Statt sich um die sichtbaren Dinge zu drehen, durchquert dieser Spiegel das ganze Feld der Repräsentation und vernachlässigt das, was er darin erfassen könnte, stellt die Sichtbarkeit dessen wieder her, was außerhalb der Zugänglichkeit jedes Blickes bleibt. Die Unsichtbarkeit, die er überwindet, ist nicht die des Verborgenen: er umgeht kein Hindernis, er weicht von keiner Perspektive ab, er wendet sich an das, was gleichzeitig durch die Struktur des Bildes und durch seine Existenz als Maler unsichtbar ist. (Foucault 1974, 36).

Der Spiegel ist das *nicht-sichtbare virtuelle Bild*, das sich immer verschiebt und zur Sichtbarkeit bringt. Im ZB ist der Spiegel dieses virtuelle Bild als erstes ZB.

¹¹⁹ Andere Architekturen des Lichts bei Foucault sind die Gefängnisse in *Überwachen und Strafen* oder in *Archäologie des Blicks*, wo die Medizin in eine gefaltete Pathologie übergeht (Fou, 82ff.).

[D]er Weg des Lichts bildet ein 'gewundenes Schneckenhaus', das die Singularitäten sichtbar werden läßt und sie zu ebensovielen Splintern und Spiegelungen in einem vollständigen 'Zyklus' der Repräsentation macht. (Fou, 113).

Die Verhältnisse in dem Bild und das Blickgeschehen zeigt das Kräftediagramm, das sich dann in Farben und Linien auswirkt, es ist also zuerst eine ungeschichtete Lichtanordnung, die sich dann aktualisiert.

Die Bildbeschreibung von Foucault lässt etwas offensichtlich werden, was jenseits der Sichtbarkeit liegt und mit der ganzen These des Buches umgehen kann. Die Achsen der Bildlichkeit, die hier aufscheinen, sind zweifach gebrochen, und diese Brechungen enthalten Inversionen: 1. Brechung: die Bildlichkeit, die eigentlich verschwinden sollte, da sie ein Zeichen von Repräsentation ist - hier überspitzt, da sie eine Epoche beschreiben soll 2. Es ist ein besonderes Bild, das dies zeigen kann - mit besonderen Blick- und Spiegelachsen.

Zu den Personen im Spiegel ist man gewandt - sie sind unsichtbar und in der Virtualität des Spiegels, der sie sichtbar macht, der seine Repräsentation damit ausstellt, seine Medialität, werden sie am anderen Punkt des Gemäldes verortet, dort wo der Zuschauer sich befindet und somit ihren Platz einnehmen kann (Foucault 1974, 43). Der Punkt außerhalb des Bildes wird immer wieder angesprochen und gestreift, in dem Punkt außen treffen sich die Instanzen, er bringt sie zur Kommunikation.¹²⁰

Aber darin, in dieser Dispersion, die sie auffängt und ebenso ausbreitet, ist eine essentielle Leere gebieterisch von allen Seiten angezeigt: das notwendige Verschwinden dessen, was sie begründet, desjenigen, dem sie ähnelt, und desjenigen, in den Augen dessen sie nichts als Ähnlichkeit ist. Dieses Sujet selbst, das gleichzeitig Subjekt ist, ist ausgelassen worden. Und endlich befreit von dieser Beziehung, die sie ankettete, kann die Repräsentation sich als reine Repräsentation geben. (Foucault 1974, 45).

Eine kinematographische Sicht auf Denkgebilde geht mit diesem Primat der Bildlichkeit zu einer bestimmten Zeit um.

Die Repräsentation (das klassische Bild des Denkens im Sinne von DW) erkennt man daran, dass es eine Doppelstruktur gibt von einer Unsichtbarkeit dessen, was man sieht (da die Bedingungen des Sehend-Machens, die virtuelle Seite, nicht mitgesehen wird) und die Unsichtbarkeit dessen, der schaut (er müsste die Szene immer wieder ablenken), der Beziehung zu Modell und Souverän. Der Souverän sagt, wie das Bild sein soll, gleichzeitig soll er abgebildet werden. Und diese Repräsentation soll zusätzlich noch verlassen werden.

Für das ZB ist der Austausch im Spiegel und das *Ununterscheidbar-Werden* der Bilder das erste Beispiel eines *direkten Zeit-Bildes*, eines aktuellen Bildes, das sich reflektiert im

¹²⁰ Der Platz ohne Besetzer, der die Reihen verschiebt kann in LS wiedergefunden werden als sich-verschiebender Sinn oder Unsinn, der immer an seinem Platz fehlt, weil er niemals etwas bedeutet (LS, 34ff.).

Spiegel und dadurch seine virtuelle Seite zeigt, seine Hervorgebrachtheit, seine Vergangenheit tauscht sich direkt mit seiner Gegenwart im Spiegel aus (ZB, 95f.). Das Bild findet sein genetisches Element, indem das Virtuelle nicht weniger real ist als sein aktuelles Double. Die Serien zirkulieren um ein leeres Feld. Es lässt sich auf dem Bild gerade nicht repräsentieren, was seine Repräsentierbarkeit garantiert. *Die Serien zirkulieren um ein Zentrum, das von verschiedenen Instanzen eingenommen werden kann, um sich durch sich selbst so auszudrücken, dass es ein reales, virtuelles Fehlen ist und die Aktualität gewährleistet, nämlich das übrige Bild strukturiert.* Durch den Seitenwechsel selbst kommen die Sinn-Effekte zustande.

5.2.6. Das Vermögen gelangt an seine Grenze und arbeitet im eigenen Sinne

Die Äußerlichkeit oder die Bedingung des Visuellen wird sichtbar, wenn das Bild selbst an eine Grenze getrieben wird und dies passiert durch die Verwiesenheit auf das andere Vermögen: des Tons oder der Sprache. Daran kann das Sichtbare sehen, dass es das Nicht-Sehbare sieht. Es funktioniert am Aushaken seines eigenen Gebrauchs, aber auf der Ebene des anderen Vermögens. Wenn auf der Tonebene über das Bild gesprochen wird und auf etwas im Bild verweist, das nicht sichtbar ist.

Sobald man jedoch die Wörter und die Dinge öffnet, sobald man die Aussagen und die Sichtbarkeiten entdeckt, erheben sich das Sprechen und das Sehen zu einem höheren 'apriorischen' Unterfangen, so daß beide ihre eigene Grenze erreichen, die sie vom anderen trennt, ein Sichtbares, das nur gesehen werden kann, ein Sagbares, das nur gesagt werden kann. (Fou, 94).

Die Grenze ist die gemeinsame, die in Beziehung setzt, während sie trennt und zwei Gesichter hat, einen stummen Blick und eine blinde Rede.

Mit dem ZB wird das Aufeinanderwirken der beiden Ebenen des Audiovisuellen untersucht: "[k]eines der beiden Vermögen gelangt von da an zur höheren Ausübung, ohne an die Grenze zu reichen, die es von dem anderen trennt und zugleich auf das andere bezieht, indem sie beide trennt." (ZB, 333). Erst wenn das Visuelle und das Akustische in einem freien indirekten Bezug stehen, kann es darum gehen, wie sie sich aktualisieren, wie der Übergang verläuft zwischen den nicht-geschichteten Milieus oder Diagrammen zu den Schichtungen des Sichtbaren und Sagbaren. Die Überlegung ist, dass man diesen Übergang vom Kino und seinen Vermögen des Bildlichen und des Akustischen lernt. Die Zeit wird erst Gegenstand des Bildes, wenn dieser Bezug in Frage steht. Der Bezug, der sich vorher eingestellt hat, indem die einzelnen Bilder auf ein Gesamtes gewandt waren und das Gesamte

in den Bildern sichtbar ist (BB). Für Foucault wäre diese Grenze beispielsweise die Sprache: die Wissenschaften wurden erst vom Menschen aus gedacht ab dem 16. Jahrhundert (Foucault 1974, 388ff.). Deleuze dagegen sieht mehr einen Grenzgang der Vermögen, die sich ihres eigenen Gebrauchs versichern, indem sie ausführen, was sie nicht können (DW, 186f.). Das Außen des Denkens, was seine innerste Grenze und zugleich seine Bedingung der Möglichkeit ist, trägt durch alle Veränderungen hindurch den Namen *Zeit*. Die Zeit als das, was in jedem Überblick über einen Prozess fehlt. Der Umweg, doch auf die Höhe des Prozesses des Verstreichens zu kommen ist die Ansicht in einem parallelen Vollzug, von dem aus sich der andere Vollzug beobachten lässt. Hier kommt Foucault herein mit den differenten Vollzügen des Sichtbaren und des Sagbaren, die sich jeweils als zwei Serien different wiederholen. Durch ein Springen zwischen Bild und Ton kann man ihre Verwiesenheit aufeinander ausloten, ohne dass sie sich entsprechen sollen oder ihre Differenz getilgt wird.

Das heißt, mit dem Film erlebt man eine Zeit, die aus den Angeln gehoben ist, es ist das Erleben einer positiven Diskontinuität oder einer Fälschung und gibt uns so zu denken auf. Wie in dem *Las Meninas* Bild in *Ordnung der Dinge* gibt uns der Film zu denken auf. Er macht spürbar, was es heißt, die Zeit nicht in einer Sukzession wahrzunehmen, sondern multiple Ebenen von Zeit auszuloten und die Möglichkeiten anzugehen, simultane Zeiten in einem Raum präsent zu erleben (ZB, 233ff.).

„Die Simultaneität der verschiedenen Modi in ein und demselben Bild: das ist die Zumutung, die uns das moderne Kino zu denken aufgibt.“ (Schaub 2006, 191). Zeit kommt ins Nachdenken, wenn sie fälschend wirkt, wenn sie die Bewegung abweichen lässt (ZB, 168).

5.2.6.1. Die dritte Instanz, die aus dem Intervall-Einschnitt erwächst

Foucault's dritte Instanz, die Bestimmbares und Bestimmung aufeinander bezieht, ist im Sinne des ZBs oder der deleuzeschen Interpretation ein Nicht-Ort. Hier kann man das Abenteuer des ZBs einfügen, um die wechselseitige Bestimmbarkeit des Sichtbaren und Sagbaren zu erforschen. Mit dem Film kann gezeigt werden, dass es darum geht, wie diese dritte Dimension sich wandelt, wie man sich auf sie beziehen kann, damit sie die Schichtungen bedingt.

Foucault funktioniert in diesem Sinne über eine filmisch anmutende Philosophie, da man Sichtbares und Sagbares als Schichtungen versteht, die so aufeinander wirken, dass sie das dritte Moment unterschiedlich ausdrücken können. Sodass sich die Bedingung wandelt, je

nachdem wie das Sichtbare und das Sagbare sich aufeinander beziehen und ein Diagramm ausbilden. Insofern findet die Kombination auf einer anderen Ebene als der der Schichtungen statt.

Der Vergleich mit Kant scheint offensichtlich: die *Spontaneität* des Verstandes als Sagbares und die *Rezeptivität* der Sinnlichkeit als Sichtbares. Deleuze führt an mehreren Stellen¹²¹ diesen irrationalen Schnitt als besonderen hervor, da die Sagbarkeit als Spontaneität weiterhin ihre Form der Bestimmbarkeit beibehält, um auf die Seite der Sichtbarkeit als Rezeptivität einzuwirken. Bei Kant ist die Regelungs-Position oder die dritte Instanz, die für den Austausch sorgt, der *Schematismus* bzw. das Schema der Einbildungskraft. Begriffe und Anschauungsformen haben nicht dieselbe Form, es gibt keine Überschneidungen wie bei Foucault oder bei dem Übergang von den Wissensformationen in einem nicht-geschichteten Element. Trotzdem ist der Schematismus als die dritte Instanz eingesetzt, die dafür sorgt, dass die Anschauungsformen auf die Begriffe angewendet werden können.¹²² Der Schematismus ist insofern von dem abhängig, was er bedingen soll, er ist keine produktive Instanz.

Der Film kann das Sichtbare auf der Ebene des Sagbaren an seine Grenze treiben und so die Bedingungen des Sichtbaren reflektieren (Schaub 2006, 21ff.). Der Vollzug wird thematisiert, wenn Bild und Ton nicht übereinstimmen. Oder das Sinnliche reflektiert sich selbst, wenn es keinen Übergang zu einem anderen Vermögen gibt, sodass das Objekt auch gedacht oder vorgestellt werden könnte (DW, 182f.) Dh. das Sinnliche ist nur als Sinnliches wahrzunehmen. Im Film entspricht das auch einem Dauerregen, der das Sichtbare selbst verwässern lässt und sich dadurch auf das bezieht, was man nicht sehen kann (ZB, 220). So kann der Film die Zeit des Sagbaren der Zeit des Sichtbaren gegenüberstellen. Wenn der Film dahin gelangt, das Ablaufen des Bildes selbst zu inszenieren, ist er insofern prädestiniert dafür, weil jeder Film scheinbar ändert, wie dieses Aussehen kann. Ein Vollzug kann sich selbst nicht parallel nachvollziehen, weshalb er *gegenverwirklicht* wird in einem anderen Vollzug. Das führt zu einer Para-Logik, in der das Nicht-Funktionieren des Vermögens über sein Sein mehr aussagt als sein Funktionieren.

Die dritte Dimension ist für den wechselseitigen Austausch zuständig, sie verbindet das Diagramm *Las Meninas* oder des *Panoptikums* mit den auftauchenden Schichtungen, den Bildern und Tönen.

¹²¹ Beispielsweise in *Differenz und Wiederholung*: Kant hat zwischen Bestimmbarem und Bestimmung die Zeit als Form eingeführt (DW, 119f.).

¹²² Die Antwort von Kant auf das Problem der Beziehung von Anschauung und Begriffen resultiert in der Erfindung eines Schematismus, der gewährleistet, dass die Begriffe, weil sie keine anschaulichen Komponenten besitzen, trotzdem auf die Anschauungsformen anwendbar sind. Die Urteilskraft leistet den Übergang des Anschaulich-Machens der Begriffe (Kant 1977, B187).

Mit diesem Kontext kann nochmal anders über das Auseinanderfallen von Bild und Ton und ihre gegenseitige, an die Grenzen führende Gestalt gesprochen werden.

5.3. Hinter dem Vorhang gibt es nichts zu sehen und das historische Apriori - methodischer Untertitel

Der Vorhang ist wie der Sockel der Aussage, die Bedingung: die Aussage besitzt eine Skulptur der Aussagbarkeit, sie hat eine Skulpturalität in sich, die sie als Inschrift erscheinen lässt. Es ist dann umso wichtiger, den Vorhang zu beschreiben und ihn umzudrehen, an ihm entlang zu fahren, weil nichts dahinter frei zu legen ist (Fou, 73).

Wenn sich die Methodenbücher bei Deleuze (LS und DW) im ZB ausdrücken, bzw. es als ihr Scharnier verwenden, um zu den späteren Arbeiten zu gelangen und für eine Analytik des Bildes, das sich das Denken von sich selbst macht, eine Lesbarkeit dieses Bildes zu veranlassen, indem das Geschriebene vervielfältigt wird, geht es hier darum, wie der Bezug zu Foucault einzuordnen ist. Bisher war der Bezug zum Film bezeichnend, die zweite Ebene des Bezugs ist die methodologische. Deleuze sieht in Foucault dieselben Fragen seines eigenen *Umlesens* in der Theorie angelegt.

Mit Foucault kann sich der Sockel immer wieder anders ausdrücken, in dem die Aussagen auftauchen können (welches Licht herrscht?). Er legt explizit das Augenmerk auf das Aussehen der Bühne. In Foucault sieht Deleuze sein eigenes Werk reflektiert, an ihm lässt sich systematisieren, wie damit umgegangen wird, dass die Bedingung nicht von ihrem Bedingten abgeleitet sein kann. Es ist eine *kinemato-diagrammatische* Betrachtungsweise, die Schnitte im Sinne einer Differenz sehen und analysieren kann.

Die Bedingung ist nicht weiter gefasst als das Bedingte, oder mit Foucault: das *Apriori ist historisch*, dh. das singuläre Bedingungs-Element, das Virtuelle, erfährt auch eine Wandlung, mit Deleuze ist es nämlich jeweils an ein bestimmtes Denken angelehnt und jede Philosophie hat verändert, was Denken bedeutet (DW, 132ff.). Besonders ist die konsequente Historisierung des Aprioris, da sie die zweite Dimension des historisch-transzendentalen Ansatzes sowohl eröffnet als auch erfordert: Existiert ein tatsächlich historisches Apriori, so unterliegt dieses einem Wandel. Daher muss es ein Milieu geben – oder vielmehr eine zusätzliche transzendente Ebene –, in dem oder mit dem sich dieser Wandel vollzieht.

Foucault^{Kinematographie} wird benutzt, um besser über das Kino sprechen zu können, dass es von den Bewegungen im Bild selbst ausgehend Transformationen gibt, die das historische Apriori verändern können.

Es ist die Gewährleistung dafür, dass die Bedingungen historisch sind, sodass das Wissen seine Formen des Sichtbaren und Sagbaren zu einer bestimmten Zeit und das Licht und die Sprache ebenso singulär auf die jeweilige Schicht verweisen (Fou, 161f.). “Kurz, die Bedingungen sind niemals allgemeiner als das Bedingte und gelten aufgrund ihrer eigenen historischen Singularität.” (Fou, 161).

5.3.1. Das Denken als Schock

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. “Das kinematographische Bild [...] verwandelt dasjenige in Vermögen, was zuvor lediglich als Möglichkeit existierte.” (ZB, 205). Mit dem Kino wird gesehen, dass das Denken keine andere Funktion hat, als sich immer wieder hervorzubringen, und gerade nicht logisch abzuleiten oder nach seinen Möglichkeiten zu verlaufen (ZB, 206ff.).

Wenn das Denken durch einen Schock entsteht, “dann kann es nur eines denken: *die Tatsache, daß wir noch nicht denken*, das Unvermögen, das Ganze wie sich selbst zu denken.” (ZB, 219).

Denken ist im ZB verknüpft mit der Überlegung, dass die Bilder nicht sagen, dass das Denken in einem bewusstseinsmäßigen Akt vor sich geht. Im ZB ändert sich das Denken an sich, es geht mit dem Außen um und kann in Beziehung zum Sichtbaren und Sagbaren genau diesen Riss bevölkern, um von hier aus den Übergang in die Schichtungen zu vollziehen.

Dieses Intervall bei Foucault, das Sichtbares und Sagbares aufeinander bezieht, also das Denken des Außen, widerfährt, weil der Riss zwischen Bild und Sprache ins Nicht-Geschichtete des Diagramms führt (Fou, 121). Diese Beziehung der geschichteten und nicht-geschichteten Formationen ändert ihr Verhältnis ständig, was ausgedrückt ist durch diesen Zwischenraum, der sich ausbreitet.

In *Die Ordnung der Dinge* zeigen sich durch die Verwicklungen der Sprache, des Lebens und der Arbeit hindurch lauter Dopplungen, innerhalb derer der Mensch erschienen ist, um wieder zu verschwinden (Foucault 1974, 389). Dieses Verkennen des Außen muss ausgeweitet werden, als Differenz, die zum Denken zwingt - dann kommt man zu den Kräften, die Foucault meint mit dem Außen.

„Ein Denken, welches das Unmögliche versucht, nämlich all das zu denken, was den eigenen Bestimmungen diametral zuwiderläuft“ (Schaub 2003, 253). Ein Denken, das nicht

mehr selbstgewiss ist wie das Cogito, eine Sprache, die kein sprechendes Subjekt besitzt. Das Außen tritt „als nicht feststellbarer, instabiler Effekt am ontologischen Rand des wahren wie unwahren Sprachlichen auf. Es ist nur zu denken an der in Sprache erfahrenen Schwelle ihres Aushakens selbst.“ (Schaub 2003, 156).

5.3.2. Das Außen führt zum ZB - oder wofür Foucault^{Kinematographie's} Außen benötigt wird

Foucault's Außen stellt den Übergang zum ZB her. Von Deleuze' Bedingung ausgehend, die nicht dem Bedingten entsprechend gemacht ist, führt es zu den Vermögen, die im eigenen Sinne arbeiten, wenn sie an ihre Grenze getrieben werden (DW, 183f.). „Jedes Vermögen stößt dann auf die Leidenschaften, die ihm eignet, dh., auf seine radikale Differenz und seine ewige Wiederholung, auf sein differentielles und repetitives Element“ (DW 186). Bei Deleuze ist dieses Außen konstitutiv, d.h. man erfährt über den Selbstbezug des Vermögens, was zum Denken nötigt (DW, 183).

Bei Foucault^{Kinematographie} ist die Fiktion wichtig, die „Macht, welche Bilder auflöst, sie von allen Überfrachtungen befreit, [...] um sie schließlich im Nicht des Unvorstellbaren aufzulösen.“ (Foucault 1999, 52). Worauf ein Satz folgt, der aus dem 3. Zeitbild stammen könnte: Bilder sollen Transformationen, Verschiebungen sein und der „neutrale Zwischenraum der Bilder“ ermöglicht ihre Kommunikation.

Die Foucault^{Kinematographie} hat eine besondere Beziehung zum Schnitt als drittem Element, das hervorkommt. Dass es nicht retuschiert werden soll, sondern der Gegenstand der Untersuchung ist und dass es sich wandelt, in sich verschiebbar ist, weil es zur Erscheinung bringt. Die Bedingungs-Ebene, also was zum Sehen und Sprechen bringt, ist komplexer als das Bedingte. Deleuze' Argumentation läuft über den Grenzgang des Vermögens, mit dem Film gesprochen, wenn der Ton das Bild *gegenverwirklicht*, ist man bei den Bedingungen eines Vermögens angelangt. Der Riss zwischen Sichtbarem und Sagbarem bzw. zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten, dass sie nicht zusammen passen oder kein Abbildungsverhältnis eingehen, resultiert aus ihrem Bezug auf ein Kräfteverhältnis bzw. auf eine Machtbeziehung. Filmisch betrachtet ist Zeit eine äonische – sie muss bereits vergangen sein, um die Gegenwart sichtbar zu machen. Als Bedingung der Möglichkeit des zeitlichen Vergehens erweist sie sich als in sich komplex (ZB, 111f.). Die spezifische temporale Struktur des Films trägt zur Erkenntnis der Historizität des Apriori bei und hat rückwirkende Effekte auf das Denken. Dennoch bleibt das Medium auf Bilder und deren Aneinanderreihung beschränkt. Diese fungieren nicht einfach in einem vorgegebenen Modus,

sondern konstituieren ihre eigene Synthese, wodurch sie sich auf ein Außen beziehen können (ZB, 228). Auf diese Weise wird gewährleistet, dass Machtverhältnisse – insbesondere in Bezug auf den Zusammenhalt und die Montage von Bildern – dynamisch bleiben und Auswirkungen auf das geschichtete Milieu von Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten haben.

5.3.2.1. Rückwirkungen aus dem Kino für die Philosophie: Das Nicht-Geschichtete Denken des Außen (Macht)

Das Wissen im Sinne des Archivs taucht als Sichtbares und Sagbares auf, als *geformte Materie* und *formalisierte Funktion*, es ist geschichtet und segmentiert (Fou, 103). Es bedarf aber einer anderen Dimension der Kraft oder Macht, die diese Schichtung hervorbringt oder die Karte dieser Kräfteverhältnisse, die anzeigt, wie die Schichtung vor sich geht (Fou, 102). Als Diagramm durchzieht die Macht die geschichteten Formationen, es ist die *nicht-formalisierte Funktion* und die *nicht-geformte Materie* (Deleuze 1977c, 119f.). Es ist ihr Bild, die Bedingung für die Formationen des Erscheinens von bestimmten Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten, von bestimmten Schichtungen auf der Ebene des Wissens. Wie oben gesehen beispielsweise das Panoptikum als ein solches Diagramm, das als abstrakte Maschine die Delinquenz als Ausdrucksform und das Gefängnis als Inhaltsform aufeinander beziehen kann.

Diese Macht-Ebene im Kino drückt sich als das Außen aus. Mit dem ZB sieht man, wie unterschiedlich dieses neue Bild des Denkens sein kann, wenn es durch verschiedene Filme durchläuft. Mit den Film-Büchern kann in Foucault systematisiert werden, dass es um den Übergang geht zwischen den geschichteten und nicht-geschichteten Ebenen und wenn man sich auf diesen bezieht, kann man auf die Ebene der Macht wechseln. Kurz, wenn man sich auf die Macht bezieht, kann man die Beziehungen im Denken selbst betrachten (Fou, 104). Man kann den Unterschied zwischen BB und ZB betrachten und sich Foucaultianisch fragen, warum ein Bruch stattfand in der Geschichte des Kinos.

Die Macht als nicht-lokalisierbare Verbindungen, die nicht auf das Wissen reduziert werden kann, wird im Wissen aktualisiert (Fou, 104). Beispielsweise drückt sie sich in *Las Meninas* Karte von Verhältnissen aus, die auf die Schichtungen von Biologie, Ökonomie und Philologie wirkt.¹²³ Der neue Typus von Beziehungen, der die Macht kennzeichnet, wurde

¹²³ In *Der Wille zum Wissen* kann über das Außen nachgedacht werden, indem man die Aussagen über Sexualität an ein spekulatives Element des Sexes bindet. Macht ist produktiv und nicht nur an Repression gebunden. Gerade das Aussprechen macht den Diskurs (Foucault 1983, 14ff.).

erst mit dem ZB entdeckt, da sich das BB immer im Verhältnis von Ensemble und Ganzes verhalten hat, das keine Diskontinuitäten hervorbringt. Sodass das ZB eine Anleitung sein kann, wie mit den Beziehungen umgegangen werden kann, die aus den Machtverhältnissen entstehen. *Also: das Nicht-Zusammenwirken von Sichtbarem und Sagbarem zeigt ein Machtverhältnis an, in das sich die Wissensformationen integriert haben, aus dem sie hervorgegangen sind, wobei das Machtverhältnis differentiell oder mit dem ZB gesprochen durch alogische Schnitte verkettet.* Deleuze' Frage mit Foucault und daher auch seine besondere Sicht, wie der Übergang funktioniert zwischen Machtverhältnissen und Wissensformationen, ist die Zone im Anfangsbild (Abb.1,2). Die Aussage bezeichnet nicht, sie macht genau das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Sagbarem problematisch: "Genau dieses Band zwischen Sichtbarem und Sagbarem steht in Frage." (Fou, 111). Die Anmerkung, dass das Sichtbare in anderer Weise auf die Kräfteverhältnisse verweist als das Sagbare, ist ein erster Hinweis darauf, dass die Integration eines Systems bedarf, das diese regelt. Das Problem dieser Verknüpfung soll durch den Ausdruck im Film eine Entwicklung zeitigen.

Mit dem Film wird das Außen gesetzt, es wird inszeniert und kann daher Aussagen treffen über die Rückseite des Denkens. Das ist der Impuls aus dem Filmischen für die Philosophie: Aufschluss über das Außen des Denkens zu geben. Die „Wirkung des Zeitlichen ist in der Konsequenz in jenem nicht-räumlichen Intervall zwischen zwei Bildern“ (Schaub 2006, 235). Das Außen ist die neue transzendente Ebene:

Durch das Kino wird nicht die Macht des Denkens, sondern sein Unvermögen befördert; das Denken hat es niemals mit einem anderen Problem zu tun gehabt. Gerade dies ist viel bedeutender als der Traum: diese Schwierigkeit des Seinkönnens. (ZB 217).

1. Das Denken begreift sich als Zufälliges und Erzeugtes, als von seinen Grenzen her Erschüttertes - das Kino nötigt zu diesem Denken des Außen, es zeigt, „das Nicht-Sein eines Ganzen, das gedacht werden könnte“ (ZB, 219), aber nicht gedacht wird, weil es zugleich seine Grenze darstellt.¹²⁴

2. Im Bild selbst: die Figuren sind von etwas Unerträglichem befallen, die Bilder stimmen nicht mehr, der Schnitt macht auf sich aufmerksam. Sodass eine Veränderung in der Betrachtung des Filmischen an sich passiert: das Denken als Umkehrungsparameter für die Schichtungen. Das Denken als das Veränderliche, In-Beziehung-Setzen des ungreifbaren Außen und der Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten wird zu einem Intervall. Das Ganze des Films war vorher das Offene oder die Montage und wurde jetzt zum Außen. Die Bilder sind

¹²⁴ Was in DW theoretisch beschrieben ist, ist mit dem Grenzgang der Vermögen und der Differenz und ihrer Wiederholung, die die Voraussetzungen der Repräsentation hinter sich lassen will (DW, 187).

nicht mehr konventionell verknüpft, sondern stellen ihre Verknüpfbarkeit aus (ZB, 236ff.). Als Offenes hatte es eine Richtung hin zu einer Totalität, es veräußerlichte sich in den Bildern und diese verinnerlichten sich in dem Ganzen. Das *Ganze als Außen* hingegen nimmt den Fehlanschluss als unprinzipienhaftes Prinzip (ZB, 235). Es gibt nicht mehr die Welt außerhalb des Bildes, ein Off auf das hingewiesen wird, eine diegetische Welt, die nur angedeutet werden muss, sondern das Nicht-Übereinstimmen der Bilder und Töne macht auf das Außen aufmerksam, es beschäftigt sich mit ihm und macht es zum Teil des Gesehenen und Gehörten.

5.3.3. Die Faltungen oder das Innen des Denkens (Subjektivierung)

Deleuze systematisiert Foucault soweit, dass auf den Kräftediagrammen Widerstandspunkte auszumachen sind, die das Ganze betreffen und Änderungen vornehmen können (Abb.1,4). Die Komponente, die Foucault in der *Hermeneutik des Subjekts* herausarbeitet, ist die einer Erkenntnis, die eine Veränderung des Subjekts nach sich zieht (Foucault 2004, 17ff.). Die Weise, Zugang zur Erkenntnis zu erlangen, die Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis, hat sich gewandelt, hat eine Überblendung erfahren (Foucault 2004, 31). Mit Descartes wurde die Sorge um sich der Antike (*epimeleia heautou*) abgelöst: man muss nur die Evidenz des Seins seiner selbst erkennen und der Zugang zur Erkenntnis ist offen gelegt. Wohingegen bei Platon die Arbeit an sich selbst mit der Erkenntnis in stetigem Zusammenhang steht (Foucault 2004, 32ff.). Die Änderung im Bild des Denkens, das Foucault anvisiert, ist ein wandelbares, das sich immer wieder mit sich selbst beschäftigt und eine besondere Art der Subjektivierung generiert, die jeweils mit der Macht und dem Wissen in einer Beziehung steht.¹²⁵ Foucaults eigenes Diagramm hat sich gewandelt und in den späten Schriften kommt eine Komponente des Widerstands hinzu, die sich in Formen der Subjektivierung ausdrückt.¹²⁶ Diese Thematik kann mit dem ZB und seiner Art, Erkenntnisse zu

¹²⁵ Inwiefern diese Ebene der Subjektivität in den vorigen Werken schon angelegt war, siehe beispielsweise das Ende von *Ordnung der Dinge*. Das Ungedachte kann nicht erkundet oder angeschaut werden, ohne es sofort sich selbst anzugleichen oder es vielmehr zu entfernen und ohne dass der Mensch sich darin verändert, er ist abhängig von der um ihn sich bildenden Episteme (Foucault 1974, 395ff.).

¹²⁶ In seinen letzten Vorlesungen, vor allem in *Der Mut zur Wahrheit*, geht es Foucault nämlich um die Rückverfolgung der Gründungs-Diskurse und -Ereignisse (Foucault 2010, 169). Die *Parrhesia* gehört zusammen mit der *Sorge um sich* (*Epilimeia heautou*) sowie der *Prüfung* (*Exetasis*) zum Kern der Selbstbildung durch den Anderen (Foucault 2010, 304). Das Selbst, das nicht von dem Wissen-Macht Komplex abhängig ist. D.h. in der sokratischen Epimeleia wurde „das Ziel einer Schönheit der Existenz und die Aufgabe des Rechenschaftablegens über sich selbst im Spiel der Wahrheit miteinander kombiniert“ (Foucault 2010, 214). Das Besondere sind die ereignishaften Wahrheitsmanifestationen, die eine zirkuläre Konzeption des Macht-Wissen-Theorems überwinden durch die appelative Selbstbildung durch den Anderen. Genuine Fremderfahrung, sodass Wahrheit zur ereignishaften Auseinandersetzung wird. Es ist als Versprechen nicht

problematisieren, in Verbindung gebracht werden. Jeder Film ist eine Singularisierung dafür, wie Sichtbares und Sagbares zusammenwirken. Sodass nicht der Erkenntnisakt Zugang zur Wahrheit verschafft, sondern der Zwischenraum, der direkt auf das Gehirn wirkt.

Wenn die *Die Ordnung der Dinge* eine Nähe aufweist zu dem, wie Deleuze die Überwindung der Wurzeln der Repräsentation oder die Möglichkeit des ZBs interpretiert, wie ist die *Sorge um sich* zu verstehen, zu klassifizieren als Übergang von Foucault zu Deleuze und umgekehrt? Es wurde das Ungedachte als das Innen des Denkens diagnostiziert. Beide fragen sich, woher die Repräsentation kommt bzw. was ihren Untergrund ausmacht. Die Repräsentation ist das jeweilige Ordnungsmuster, aber ihre Bedingungen sind für beide außerhalb von ihr zu suchen. Die Identität im Begriff kann direkt aus der Untersuchung von Foucault genommen werden, wenn er in der Klassik ein *Tableau der Identitäten* ausmacht, die Differenz ist nur das Verschwindende zwischen den Identitäten. Das ZB geht von hier aus in eine Richtung, die *Körper- und Gehirnfilme* analysiert.¹²⁷ Die Subjektivität steht dafür, dass der Riss kein Fehler mehr ist, sondern die Regel, das Performativ-Werden der Einstülpung des Außen. Das Subjekt bildet sich, während es die Schichtungen durchläuft, *das andere ist stets in mir*. Diese Dimension ist die Gewährleistung für die Veränderung, der Spalt selbst. Bei den Griechen entdeckt Foucault, dass diese vierte Dimension des Selbstbezugs, die *Sorge um sich*, das Wissen der geschichteten Formationen und die Macht umgehen können (Fou, 139). Es geht also darum, dass auf die Machtverhältnisse und Wissensformationen eingewirkt werden kann. Die Subjektivität lässt sich also nicht auf Macht und Wissen der vorangehenden Bücher reduzieren (Fou, 142ff.). Der Bezug zu sich, der die Machtverhältnisse umstrukturieren kann, stellt sich nur im Vollzug her, der Vollzug ist selbst eine Wandlung (Fou, 143). Deleuze benennt diese Selbstaffektion oder die Sorge um sich bei Foucault auch als eine zeitliche Dimension (Fou, 151). Die Subjektivität bei Foucault wird nicht eingeführt über eine Intentionalität, um den Bezug zwischen Sichtbarem und Sagbarem zu begründen, sondern durch den Übergang von Sichtbarem und Sagbarem, daher kann ein Bezug gefunden werden über den Filmweg. Weil das Aufkommen dieser Dimension aus dem Aufeinandertreffen von Sichtbarem und Sagbarem resultiert und daher Hinweise liefert, wie ihre Beziehung verstanden werden kann.

utopisch, sondern gibt mit den Lücken Raum für Heterotopien des Anderen und dem Denken eine Beweglichkeit.

¹²⁷ Der Körper bei Foucault hat eine konstitutive Funktion: von der Abwertung durch den Dualismus und die Abwendung durch die westliche Denkgeschichte hindurch wird er im Gegensatz zu der Utopie einer Seele, die anderswo sein kann, die Bedingung für ein Anderswo. Der Körper ist vielmehr dieses Anderswo, die Utopie (Foucault 2013, 30ff.).

Die Subjektivität ist nicht als Operationsmoment oder Konstitutionsbedingung von Aussagen aufzufassen, sondern als Effekt der Macht-Wissen Komponenten, ihres Aufeinandertreffens bzw. ihrer Bezug-Nahme, ihrer Möglichkeiten, sich aufeinander zu beziehen. Deshalb gibt es nicht den einen Weg der Subjektivierung, Subjekte bilden sich vielmehr im Geflecht aus Wissen und Macht.

Die diskursiven Objekte stehen dafür, dass beispielsweise der Wahnsinn in jeder Epoche anders gesehen und anders ausgesagt wird, daher der Bezug auf die Ebene der Macht als Kräfteverhältnisse, die die Verflechtung von Sichtbarem und Sagbarem bedingen, ansonsten wären sie unverbunden - in der Macht passiert die Verflechtung (Fou, 157f.). Ihr Aufeinandertreffen wird durch ein verschwindendes Element gewährleistet, das zur Kommunikation führt. Der Film hat uns gezeigt, dass die Kommunikation von Wissen und Macht über den kleinsten Kreislauf funktioniert, das Außen, das ein Bild an ein anderes schließt, wobei ihr Übergang bemerkbar wird.

Die Strategie von Deleuze in der Foucault^{Kinematographie} ist die Bedingung zu sehen, die nicht weiter gefasst ist als das Bedingte (immer noch mit der Frage wie sich die Wissensformationen verketteten, immer noch nach dem Schnitt gefragt den Foucault bei den Griechen sucht), sodass die Dimensionen des Wissens und der Macht, *das Selbst* dazu erhalten (Fou, 160). So kann gleichzeitig gesagt werden, dass die drei Instanzen sich gegenseitig bedingen und diese Bedingung sich historisch verschiebt: was man wissen und sagen kann in einer bestimmten historischen Formation und wie der Wechsel aussieht und warum der Schnitt zwar asymmetrisch, aber nichtsdestotrotz konstitutiv ist.

Wenn Denken bedeutet, dass das Sehen und das Sprechen, das Bild und der Ton ihre jeweilige Grenze erreichen, sodass eine Verbindung durch Trennung entsteht, gibt es eine Hinwendung zu der Operation, die das Selbst ausführt, indem es sich um sich sorgt.

5.4. Durch das foucaultsche Diagramm fahren mit einer deleuzianischen Kamera

Foucault's Diagramm ist für Deleuze ein Außen, das seinem eigenen Denken eine Schichtung verleiht, eine geschichtete Formation. Die Schichtungen bilden Ablagerungen und der Bezug zum Außen des Diagramms als kinematographischem Schnittapparat stellt die Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten wieder in Frage, indem er sie so aneinander montiert, dass ein alogischer Schnitt entsteht, dessen Hervorbringung gesucht werden muss. Der Abstand in den Machtverhältnissen, der sich im Sichtbaren und Sagbaren niederschlägt, konnte mit einem Übergang zu den Filmbüchern eine Ansicht erfahren, die dem Intervall einen konstitutiven

Charakter beimit und dieses nicht übergehen muss. Mit Foucault kann auf den Übergang selbst gezoomt werden, der zwischen Macht und Wissen einen Abstand einfügt und das Denken als Schock erscheinen lässt.

Foucault zeigt für Deleuze eine Anleitung seiner Porträtierung anderer Denkgebilde: der Kinematographie Effekt der Macht des Falschen. Foucaults Diagramm wird bei Deleuze als eine Methode verstanden, die das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Sagbarem untersucht. Filmisch übersetzt sich dies in Techniken wie Überlagerungen und Schichtungen, die unterschiedliche Wissensformationen sichtbar machen. Deleuze verwendet die Diagramm-Montage, um Machtstrukturen und Diskontinuitäten zu analysieren. Die dazugehörige filmische Anmerkung ist hier zu finden:

<https://www.youtube.com/watch?v=sXPNhKefyOE&t=5s>



deleuze-foucault-film

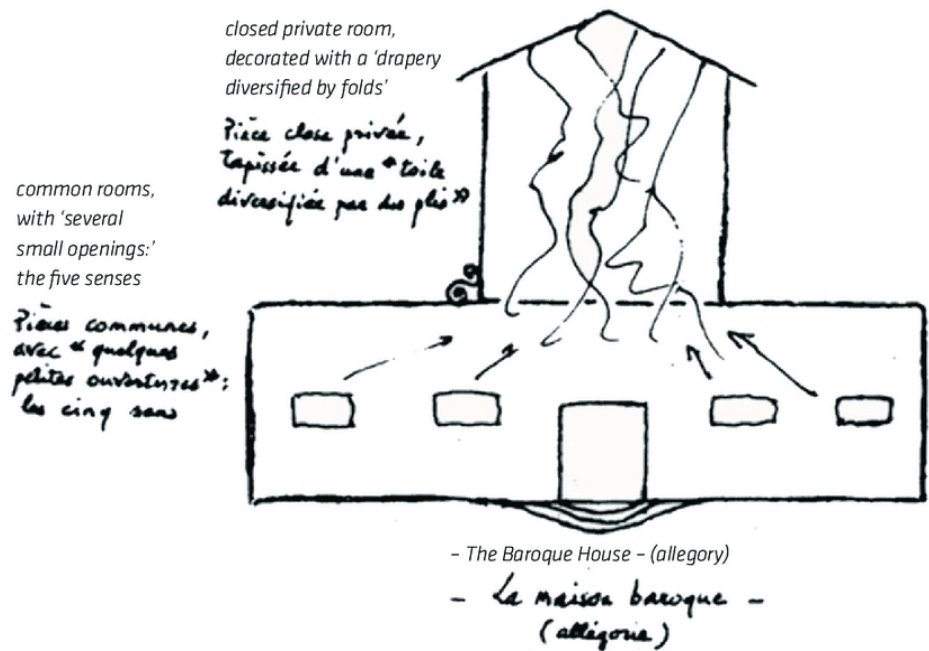
© Evi Jäggle, *Foucault durch Deleuze kinematographiert 1*



© Evi Jäggle, *Foucault durch Deleuze kinematographiert 2*



© Evi Jäggle, *Foucault durch Deleuze kinematographiert 3*



(F, 13)

LEIBNIZ^{Kinematographie}

6. Leibniz^{Kinematographie}. Die kinematographische Faltung

Wenn man Leibniz^{Kinematographie} entfalten will, die deleuzianische Einfaltung zurück falten, um auf die Höhe der Prozessualität zu kommen, folgt man einer Linie, die in den Konzepten Verkomplizierungen findet, um sie gegen-zu-falten, um sich auf der Höhe des Ein- und Ausfaltens entlang bewegen und diesen Prozess als *Kinematographie* verstehen zu können.

Die Fragen im kinematographischen Leibniz stellen sich in einer Linie mit der Entfaltung: über die Stelle, an der die Operation der Falte eintritt, über ihre Merkmale im Sinne einer Kinematographie, über die Frage nach der Philosophie-Geschichtsschreibung im besonderen Fall Leibniz', zu den Mitteln, die er anwendet, die im BB und ZB gefunden werden können. Diese geben Hinweise darauf, was Deleuze mit Leibniz *einfalet*. Das Projekt in kurz, die Änderungen, die Deleuze einfügt, in Leibniz anhand des Bewegungs- und Zeit-Bilds zu entfalten. Ihre Ermöglichung kommt aus einer Ansicht das Denken und seine Spielarten betreffend, die verwandt ist mit der Verfahrensweise, den Film zu begreifen, die Deleuze praktiziert.

Da es bei Leibniz selbst um den Übergang geht, um die Schnitthaftigkeit, die in sich sich ausdehnend ist, sind Leibniz' *Monadentheorie* und seine *Metaphysischen Schriften*¹²⁸ ein prädestinierter Übergang für Deleuze, ihn auf eine *Immanenzebene zu ziehen* und ihn zu *deterritorialisieren*. D.h. die direkte Kritik aus DW, in der Leibniz die Repräsentation der Differenz ins Unendlich-Kleine treibt, aber immer noch im Modus der Repräsentation agiert, diese Kritik wird umgewendet. Was man beschreiben könnte als Praxis, eine Immanenzebene zu ziehen über Leibniz. Die Oberflächen, die er bei Leibniz findet, beispielsweise, dass die Interpretation keine Wahrheit je nach Subjekt ist, lässt sich aufspannen und projizieren. Was wiederum anzeigt, dass es eine *kristallisierbare Umwelt* geben muss für die Kinematographie. Die Monade perzipiert durch den Akt der Faltung. Jedes Geheimnis ist geformt und begrenzt von dem Material, in das es eingebettet ist. Die Papierfalten, die Embryologie, die Geologie gehen mit Papier, Fleisch, Stein oder Strata um, da diese konstituiert werden von den Falten, die ihnen eigen sind. Deleuze identifiziert Paul Klee, Jean Fautrier und Jean Dubuffet als "barocke Maler", da sie Techniken anwenden, die dieselbe Faltung hervorrufen: eine schwarze Leinwand und dazu Texturen, die das schwarz aus sich heraus auszufalten scheinen. Die Schichtung wird ergänzt durch Zähne, Haare, Metall und Kleidung, um den Übergang durch eine spezifische Dichte zu ersetzen.

Die Wechselseitigkeit von *Die Falte* und den *Kinobüchern* soll sich an der Theorie der Falte selbst anlehnen. Zuerst wird eine Faltung des einen auf das andere versucht, das aus einer Makroansicht diese verbindet, wo dann eine Mikroebene eingenommen wird, die eine Zoombewegung in sich einschließt und jedem Kapitel seine Struktur gibt.

6.1. Übersichts-Zeichnung: Was Deleuze an Leibniz ändert und was das für sein eigenes Denken bedeutet aufteilen können: Die Operation der Falte

Badiou erklärt die Notwendigkeit, das deleuzesche Verständnis von Leibniz selbst *ausfalten* zu müssen durch eine Übertragung der deleuzeschen Herangehensweise auf ihn selbst und dadurch seine Passagen zu finden, wo er von einer Figur zur anderen wechselt (Badiou 1994, 52). Marc Rölli liest die *De- und Rekontextualisierung* von Leibniz, seine Deplatzierung in einer Parallele: er montiert die deleuzianischen Einfaltungen mit den Leibnizschen Texten und sieht anhand der Gedankenfigur des Labyrinths die moderne Lesart von Leibniz in der

¹²⁸ In der "Monadologie" erörtert Leibniz, was ist und warum es ist, in der "Prinzipienschrift" den zureichenden Grund, warum es so ist und in den "Metaphysischen Abhandlungen" ist die individuelle Substanz der vollständige Begriff.

Zeit und der Bejahung der Divergenz, die in Leibniz impliziert ist (Rölly 2018, 135ff.). Die *Kompossibilitäts-These* kann, wenn sie aufgegeben wird, ein Denkbild aufzeigen, das das *Gebiet der Ereignisse* schon betreten hat. Die Kompossibilität der verschiedenen Zustände musste eingeführt werden, um das Theodizee Problem zu lösen. Wenn dieses obsolet wird, muss die Divergenz der verschiedenen Serien, die schon in den parallel existierenden Labyrinthen steckt, nicht mehr zurechtgebogen werden.

Die *Operation der Falte* kann als eine Zeit-Bildliche verstanden werden: die Falte steht dafür, dass in den Faltungen *kosmische Ereignisse* und *mathematische Kurven*, von Caravaggio zu Pollock, eine Falte ziehen können, die sie verbindet. Die Trennung von variablen Achsen wird von der Falte und ihrer Operation zusammengehalten, nicht nur in einer Bruchgleichung, sondern auch in einem bewegten Bild. In den „Neuen Abhandlungen“ beschreibt Leibniz eine Dunkelkammer ausgestattet mit einer gespannten Leinwand, welche durch sich bewegende, lebendige Falten diversifiziert wäre (Leibniz 1996, 113).

Deleuze liest Leibniz auf eine kinematographische Weise, eine Immanenzebenen-theoretische Weise, die Komponenten bekommt und überflogen werden kann (WiPh, 13ff.). Die Leibniz^{kinematographischen} Fragen sind: An welcher Stelle der Bild-Bewegungs-Materie der Kino-Bücher befindet man sich mit der spezifischen Leibniz-Faltung? Welche Stelle nimmt man ein, wenn das Ganze eine zeit-bildliche Synthese wäre? Das Moment der Falte, auf das Leibniz' Denken bezogen wird, kann als produktives Differenz-Phänomen das ausdrücken, was Deleuze im ZB praktiziert: An der Idee, auf vielfache Weise gefaltet zu sein und was dies im Denken in Feldern ausdrücken wird, wird entlang gegangen. Die Leseweise von „Die Falte“ soll darauf bezogen werden, was aus Leibniz gemacht werden kann, im Sinne einer kinematographischen Leseweise. Welche Immanenzebene gefaltet werden kann, was man durch die Leseweise von Leibniz für ein *produktives Lesen an sich* im Sinne einer Gegenverwirklichung lernen kann. Eine weitere Übung in der Methode, die sich Kinematographierung nennen kann, aufgrund ihrer Nähe zu den Film-Büchern und ihrer Beweglichkeit und gleichzeitiger Bildlichkeit. Die Falte zeigt durch ihr endloses Falten Weisen zu sehen, die nicht frontal sind, introvertiert und multipel in variablen Dimensionen, sie entdeckt den Barock in seiner filmischen Kategorie (Walton 2016).

Wenn es darum geht, dass das Vielfältige, die Differenz, auf viele Weisen gefaltet ist, hat die Differenz eine neue Ausführung, eine neue Eingefasstheit, mit neuen Komponenten erhalten (F, 11ff.). „Wir brauchen eine ‘Kryptographie’, die die Natur abzählt und zugleich die Seele entziffert, die in den Faltungen der Materie sieht und in den Falten der Seele liest.“

(F, 12). Dies ist das Programm oder vielmehr das grundlegende Umprogrammieren, das die Kinematographie zu einem doppelten Vermögen macht, das auf zwei Etagen gleichzeitig sehen und einwirken kann.

Die Rückkopplungsfrage wird dann sein: wie kann die monadische Falte wieder Rückwirkungen auf das Konzept des ZBs zeitigen? Die Kommunikation der Monaden untereinander gibt den Hinweis darauf, wie die metaphysische Argumentation in den Kino-Büchern praktisch wird, von einer zweiseitigen Bildlichkeit (Bilder, die doppelt gelesen werden können) zum Wirken auf die Materie der Hirnrinde. Die zweite Inversion bedeutet für Deleuze, die Ausdrucksstärke von Filmbildern daran zu messen, mit welchen anderen Bildern sie in Verbindung treten. Wie ein Bild perzipiert lässt seinen Radius, seine klar-verworrene Ausdruckhaftigkeit auftreten und seine Grenze sehen, die vom BB zum ZB verläuft.

Im Zwischenraum der Argumentation von Leibniz positioniert sich Deleuze, um der Theorie zeit-bildliche Konsequenzen zu verleihen. Leibniz^{Kinematographie} entwickelt sich nicht als Konzept des Vielen, sondern als Narration. Die Falte fungiert als dynamisches Nicht-Konzept, das die Relationen von Einem und Vielen umschließt, ohne sie aufzulösen (Badiou 1994, 54f.). Die Monade wird zum Leseraum; ihre Kommunikation erfolgt nicht durch Vermittlung, sondern durch das Fehlen eines Dritten – sie selbst wird zur Leinwand.

In der *Falte* wird alles von Leibniz aus installiert, wobei in *Differenz und Wiederholung* und *Logik des Sinns* noch eine andere Funktion übernommen werden musste, mit *Vize-Diktion* oder *ontologischer statischer Genese* - aber es geht darum, die Ähnlichkeit in Leibniz selbst zu finden im Sinne des Porträts, das die Ähnlichkeit mit der Philosophie des Porträtierten herstellt. In DW wird die Repräsentation ins Unendliche gewendet, wodurch sich mit Leibniz ein Übergang erfahrbar machen wird. In DW steht Leibniz noch an der Schwelle zur Differenz an sich. In der Falte entflieht Deleuze den repräsentationalen Voraussetzungen, dem Drängen ins Unendliche, das Leibniz davor noch als einen Theoretiker der Wahrheits- und Identitätssuche dargestellt hat (Tissandier 2014, 176ff.). Das Kalkül beruht auf unendlichen Serien und der Produktion von Falten durch Ein- und Auszoomen, weshalb die Argumentation im ZB beispielsweise über einen kleinsten Kreislauf läuft, der die anderen antreibt. “Such a philosophy still operates within a Leibnizian space of infinite depths, singular events, foldings and envelopments. But the Leibnizian principles governing this space have been overturned.” (Tissandier 2014, 188). Die Kritik von Deleuze an Leibniz in DW und LS betrifft sein Festhalten an Strukturen der Repräsentation, die lediglich ins Unendliche, ins *Orgische* gewendet werden, statt dieses Bild an sich aufzugeben, was er mit

der Falte praktiziert – eine Bewegung, die zugleich den Übergang vom BB zum ZB wiedergibt, so die kinematographische Leseweise.¹²⁹

6.2. Philosophien benutzen, Synthesis - Rezeption, Leinwand: *WEITAUFNAHME*

Wenn Deleuze nicht über Leibniz schreibt, sondern *mit ihm*, begeht er eine neue, temporale und schizophrene Synthesis (McDonnell; Niamh 2010, 5). Die Frage ist, auf welche Weise Deleuze im Denken Leibniz' eine Faltung praktiziert. Im Hintergrund steht die Überlegung, dass die Bezugnahme von Bergson auf den Film eine ähnliche ist, wie sie durch Leibniz installiert werden kann: seine *perzipierenden Faltungen* wären die *Bild-Bewegungs-Materie*, die das Bewegungs-Bild ausmachen. Die Bewegung lässt sich nicht als das Unbewegliche repräsentieren. Daher kann Deleuze Bergson auf das Kino anwenden: der Film gibt uns die Syntheseleistung des Bewusstseins schon vor, die ersetzt ist von der Apparatur (BB, 22ff.). Es verkörpert das angestoßene Denken.

Bergsons Überwindung der Dualität in seiner unzentrierten, modelllosen Theorie des Werdens oder der Dauer wird als Kommentar zum Kino gelesen. Auch wenn Bergson selbst den Film kritisierte, aufgrund seiner Zusammenstellung von bloßen Momentaufnahmen, von getrennten und dann im nachhinein arrangierten Bildern. Diese Kritik wendet Deleuze um: der Film stellt die Möglichkeit dar, die Synthesefunktion des Bewusstseins schon vorwegzunehmen und so die Bewegung selbst darzustellen. Nicht das Bewusstsein muss die Bilder zusammenfügen, die Aneinanderreihung der Bilder im Film macht diese Leistung vor. Bergson setzt Bild und Bewegung gleich, sie unterscheiden sich nicht oder kommen auf unterschiedlichen Ebenen (Bewusstsein, Wirklichkeit) vor, es ist die „universelle Veränderlichkeit“, ohne eine Bedingung der Bewegung (BB, 56ff.). Das Bewusstsein ist keine identische Rahmung und enthält Bilder, es ist selbst Bild, es kann nicht mehr unabhängig von den anderen Bildern betrachtet werden.

Die Synthese-leistung des Kinos macht für uns das Denken schon vor, was als Übertragung von Bergsons Dauer und Bild ist Bewegung aus „Materie und Gedächtnis“ genauso mit Leibniz und seiner *Perzeption der Monaden* durchgeführt werden kann. Was den Schluss nahelegt, dass Leibniz für das bewegte Bild im Gesamten und infolgedessen für den Übergang zum Zeit-Bild herangezogen wird. Die Perzeptionen sind unbewusst und vollziehen sich in einer Schwelle zu bewussten Bildern. Die klaren, mit Erinnerung

¹²⁹ Tissandier zeigt, dass Deleuze in seiner Auseinandersetzung in „Die Falte“ tiefer geht als in DW und LS (Tissandier 2014, 128ff.).

begleiteten Perzeptionen wären dann die BBer und ihre Spielarten, wobei diese aber auf den dunklen Synthesen der ZBer beruhen und so der Schnitt zwischen BB und ZB anders vorgenommen werden kann. Die Differenz kommt dann auf dieser Ebene ebenso hervor und man kann im Folgenden die Art der *Beziehung* betrachten, was wiederum die kinematographische Leseweise auszeichnet.

Die Monade als einfache Substanz besitzt ein inneres Prinzip, das *in der Einheit eine Vielheit einhüllt* – eine Perzeptionsaktion, die noch kein Bewusstsein ist (Leibniz 2002, 111ff.). Aus dieser Überlegung heraus lässt sich eine Syntheseleistung denken, die nicht von Bewusstsein begleitet, sondern intern montiert ist und zusammenziehend wirkt. Dieses Einhüllen der Vielheit in der Einheit manifestiert sich in variablen Ausdrucksformen; diese sollen als Schnitte betrachtet werden, um zu prüfen, ob darin die Möglichkeit einer Faltung liegt. Die reine disjunktive Verschiedenheit des Chaos wie Bergson annimmt, dass alle Bilder miteinander interagieren, kann mit Leibniz dieser Bild-Bewegungs-Materie eine Benommenheit hinzu fügen, die das *Perzipieren der Monaden* und das *Synthetisieren der Bilder* im Film oder der Bewegungsbilder in Nachbarschaft treten lässt. Die Perzeption zwischen Seele und Materie enthält zwei unterschiedliche Arten der Rezeptivität: Was auf der einen Ebene perzipierbar ist, ist auf der anderen lesbar “through a melange of different material, and only by an essential ‘graphism’, or diagram of light that is made completely from movement, can there be anything like communication between the two levels” (Lambert 2002, 50).

“Dunkles Zimmer oder dunkle Kammer, ausgestattet einzig mit einer gespannten, ‘von Falten untergliederten’ Leinwand, wie eine lebendige Haut.” (F, 12). Mit Widerhall ausgestattete Weise der Verbindung zwischen oberer und unterer Etage, also eine bestimmte Art der Montage, die aber in ein Bild eingelassen wird. Das heißt, das Bild ist schon intern synthetisiert und bekommt eine zeitliche Komponente, eine gegenseitige Antwort-Nahme. Der Bezug des Bildes zum Bild ergibt Denken, eine Synthese, die mit DW durch *passive Synthesen* verbunden war und hier praktisch wird (ZB, 95f.). Wo ist das kommunizierende Element, das die Serien aufeinander bezieht? Das ist Deleuze’ durchziehende Frage, wo wird etwas auf etwas bezogen: eine Falte zwischen den Falten.

Monaden sind nur durch ihre Handlungen, ihre Perzeptionen unterschieden, wodurch sich ihre Kommunikation über Abstände hinweg ergibt. Was zusammengeschnitten werden kann mit den ZBern, die ihre Fortsetzung verloren haben und so eine zeitliche Komponente erlangen (Leibniz 2002, 153ff.). Mit Bezug auf die Synthese kann man sagen, es gibt diesen

synthetischen Stil, im Sinne der Faltung, der ermöglicht, dass man Leibniz wieder auf Deleuze zurückfalten kann (Lærke 2015, 192ff.).

6.2.1. Die Falte als Operation der Kinematographierung und Differenz-Figur

Um die Operation der Falte mit der Kinematographierung¹³⁰ zu erweitern, sie aufeinander zu falten und die Erweiterung der Falte von DW und LS aus als Kinematographierung zu lesen bzw. als Übergang vom BB zum ZB zu sehen, werden die Schritte, die Deleuze mit Bergson geht auch mit Leibniz gegangen. Die erste Komponente war die interne Montage von Perzipieren und Synthetisieren.

Die Monade drückt die Welt auf ihre Weise aus, was auch ins Kinematographische gewendet heißt, dass die umliegenden Monaden oder Teile ihre Kraft auf die anderen beziehen und insofern gefaltet sind (F, 14).

Die Materie stellt also eine unendlich poröse, schwammige oder ausgehöhlte Textur ohne leeren Raum dar, immer wieder eine Höhlung in der Höhlung: jeder noch so kleine Körper enthält eine Welt, insofern er von unregelmäßigen Gängen durchlöchert ist, umgeben und durchdrungen von einem immer feineren Flüssigen. (F, 14).

Die Materie wird als Verweisungszusammenhang verstanden, wo jedes Bild von allen anderen angezogen ist. Diese monadische Welt ist so gebaut, dass sie die Bild-Bewegungs-Materie des BBes wiedergibt, in die dann die Änderungen eingetragen werden können, die durch das ZB ausgeführt werden. Die Weise Bergson auf den Film anzuwenden ist der Leibniz^{kinematographischen} Faltung verwandt.

Die Falte ist eine Großaufnahme eines beweglichen Schnittes durch die Ebene. Sie ist die Konzeption, die Bergsons Bewegung auszeichnet, die nicht in Punkte unterteilbar ist, sondern einen *beweglichen Schnitt in der Dauer* ausdrückt (BB, 22). Diese Nicht-Unterteilbarkeit wird bei Leibniz zum *Prinzip des Ununterscheidbaren* bei gleichzeitiger *Kontinuität der Übergänge* führen, die ein anderes Bild zeichnen, wie vom BB zum ZB übergegangen werden kann. Das Kontinuum eines Papierblattes, das sich falten und verändern kann, ohne seine Konzeption oder Kontinuität zu ändern (F, 15). Diese eingefaltete Mannigfaltigkeit wird noch in unterschiedlichen Formationen und Ausdrücken auftauchen, sie ist das verschiebende Differenzphänomen, das selbst nicht auftaucht, sich aber in den Serien verzweigt.

Wie kann das nun aussehen, wenn zwei Materieteile untrennbar sind: sie falten sich? Was bedeutet das kinematographisch? Warum ist es das naheliegende Aussehen? Oder die

¹³⁰ "Kinematographierung" wird hier im Sinne eines Suchbegriffs verstanden, der auslotet, wie Deleuze' Leseweise funktioniert, welche Komponenten man ihr beilegen kann.

naheliegende Funktionsweise - das Falten der Bilder die ununterscheidbar werden in sich gegenseitig, da sie sich umkehren, das eine in der Vergangenheit und das andere in der Gegenwart, sie könnten nicht vergehen, wenn sie nicht zeitgleich zu sich schon vergangen wären (ZB, 109). Das heißt, wenn sie faltbar, in sich gefaltet wären, wie ein Papier (Vgl. F, 15ff.).

Falten bedeutet, dass das Umgebende – die anderen Bilder – Einfluss auf sie hat. Das heißt, man nimmt ernst, dass *nichts isoliert betrachtet werden kann*. Die Umgebung beeinflusst das Bild – und umgekehrt verändert sich das Territorium, wenn ein Bild verändert wird. Dadurch lassen sich zwei Arten von Bildern unterscheiden: solche, die die Differenz aufheben, und solche, die das Ganze in ein Außen verwandeln – verwandt mit dem ZB (ZB, 233). Das Konzept der *Monade* kann nur durch den Einschluss einer Welt in der Monade ausgedrückt werden. Dadurch erhält es seine Ausdruckskraft. Es wird mit der Vorstellung verbunden, dass das Transzendente – wenn es in der Differenz-Philosophie funktioniert – immer von sich verschieden ist. Diese Differenz macht seine Beweglichkeit und sein Erscheinungsbild aus. Die Untrennbarkeit der Materieteile – obwohl sie real unterschieden sind – wäre ein zentrales Thema für den Film. Durch die Gleichzeitigkeit der Bilder zeigt er die konstitutive Untrennbarkeit seiner Umgebung.

Um diese These der Faltung und Perzeption zu verfolgen, wird jeweils eine Gesamtsicht, ein *Weitschuss* auf eine *Nahaufnahme* gefaltet, dh. eine Bezugnahme von der Lesart der Falte mit den Kino-Büchern in einer entfernten Karte angefertigt, um dann einen Moment heraus zu nehmen, also eine Praxis der Ein- und Ausfaltung. Wobei mit dem Schnitt umgegangen werden muss, der zwei unverkettbare Bilder zusammenfügen kann, um ein Denkbild entstehen zu lassen. Im folgenden Unterkapitel wird die Faltung in Nahansicht betrachtet. Die nächsten Kapitel sind dann wieder gestaffelt in Totale und Großaufnahme jeweils miteinander verschränkt.

6.3. Singularitäten: Hintergrund/Milieu: Momentaufnahme

Die Monade als eingefaltete Mannigfaltigkeit hat als erste Komponente ihre Eingefaltetheit in den Hintergrund, in den jeweils gezoomt werden kann. Bildlich gesprochen benutzt er eine Tiefenschärfe, um diese Milieu-Gebundenheit der einzelnen Bilder zu verankern. Die Einfügung eines BBes in einen Gesamtkontext als das Ganze des Films weicht einem Primat des Intervalls, des Schnitts. Bezeichnend ist, dass Deleuze diese Umorientierung zum ersten

Mal auftauchen sieht in der Einfügung der Tiefenschärfe, also einer Milieu-Einfügung oder einer Fokussierung auf das Umgebende (ZB, 56).

“Das Entfalten ist also nicht das Gegenteil der Falte, sondern folgt der Falte bis zu einer anderen Falte. ‘Partikel werden zu Falten gewendet’, die ein ‘gegenläufiges Bemühen wechselt und zurück wechselt’” (F, 16). Entfalten bedeutet hier Zwischenzustände anzunehmen und sich auf den *Schnitt selbst zu fokussieren*, auf ihn zu schneiden. Klare Formen treten immer vor einem verworrenen Hintergrund auf: die Materie ist nicht trennbar von ihrem Milieu. Wie wirken Anorganisches und Organisches zusammen? Das Milieu, der Fischteich, ist anorganisch, aber jeder Fisch ist wieder ein Teich (F, 22). Sodass das Organische nicht aus dem Anorganischen entsteht, da der Organismus nie ganz aufgefaltet ist. D.h. hier installiert sich eine *differentielle Ansicht der Präformation* und man kann eine *Großaufnahme der Änderung* anschauen, die bewirkt, dass die Präformation von Leibniz verwandelt wurde. Deleuze kinematographiert die Gott-Monade, die alles bewusst perzipiert, und daher die Serien der Welt so verkettet, dass die größte Perzipierbarkeit entsteht, die Reihen also kompossibel werden.¹³¹ Wie begegnet er der Präformation?

Anorganisch oder organisch, es ist dieselbe Materie (Bennett 2010), es sind aber nicht dieselben aktiven Kräfte, die auf sie wirken. Es sind zwei Seiten desselben Bildes, das virtuell Eingefaltete wird zum aktuellen.

Ein Organismus entwickelt sich, indem er sich entfaltet durch seine Seele, die sich ihrer Umgebung öffnet (Bredekamp 2008, 87ff.). Es ist die gleichzeitige Aufgespaltetheit und Differenzierung des Kontinuums und der Differenz, des Einen im Vielen. Diese Konzeption liest in Leibniz eine differentielle Ansicht und vereinigt seine Präformation und die Spaltung der beiden Etagen in ein Bild. Mit dem ZB bezeichnet es die Verlegung des Schnitts in dasselbe Bild, die Bewegung ordnet sich der Zeit unter und die Bilder wandeln sich in sich selbst um, vom Virtuellen zum Aktuellen (ZB, 112).

Der Umwandlungspunkt¹³² von der Präformation in eine differentielle Lesart kann im maschinellen Sinne verstanden werden: “Der Fehler des Mechanismus ist nicht, zu künstlich zu sein, um dem Lebendigen gerecht zu werden, sondern es nicht genug zu sein, nicht genug

¹³¹ Für Deleuze ist diese Stelle aus der Theodizee von Leibniz paradigmatisch für die Erfindungsreichtum von Leibniz, der seine Umkehrung schon ankündigt, seine In-sich-Gefaltetheit schon andeutet, aber im Original versucht die Wahrheit zu retten, indem er inkompossible Welten erfindet, in denen die Ereignisse stattfinden (Leibniz 1982).

¹³² Der Umwandlungspunkt faltet in sich selbst die ganze Lesart der Kinematographie ein, da er von einer Seite zur anderen wechselt, während er selbst nicht derselbe bleiben kann und in diesem Sinne selbst eine Virtualität besitzt, die sein Übergehen bedingt.

maschiniert zu sein.” (F, 19).¹³³ Die Präformation wird in Maschinen umgewandelt, die bewirken, dass von einer Falte zur anderen übergegangen wird. Das ist die Änderung, die die Falte von der orgischen Repräsentation aus DW abzeichnet und ihr eine Differential-Funktion zuschreibt. Dieser Umschlagspunkt soll mit der Theorie aus dem ZB noch eine vergrößerte Ansicht bekommen, die dann wieder zeigt, dass sie nicht näher ran geht, sondern aus dem Näher-ran-gehen selbst besteht. Die Präformation soll auf die *Vergangenheitsschichten* und *Gegenwartsspitzen* des ZBs bezogen werden.

6.3.1. Die Präformation auf die Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen auftragen

Dass die Faltung der allgemeinen Operation des ZBs entspricht, eine ähnliche Bewegung wie die zwischen BB und ZB ausführt, wird hier wieder auf einzelne Aspekte des ZBs gefaltet, um zu zeigen, dass die Faltung sich dem Übergang des ZBs hinwendet, gleichzeitig aber in den Schnitt hinein fällt, da die Spaltung, die man im Kristall sieht, genau dies bedeutet: den Spalt zu vergrößern und in ihn hinab zu stürzen. Die Zeit hat als Differenz-Phänomen die Bewegung untergeordnet (ZB, 37). Die Hinwendung zum Ganzen (ZB und BB als Gesamtes betrachtet) weicht einem Verständnis des Ganzen als *Außen* (ZB, 233). Sodass wieder auf den Schnitt selbst und seine Komponenten gezoomt werden kann und der Schnitt diversifiziert wird, um in unterschiedlichen Ausdrucksmomenten Eingang zu finden. Wenn Deleuze im ZB mit den Filmen, die er durchläuft, seine Theorie wandelbar macht, an Bilder angleicht oder diese vielmehr die Theorie entstehen lassen, so wird wieder auf den *kleinsten Kreislauf* eingegangen, der im ZB das Kristallbild etabliert, das erste Zeit-Bild und der in der Falte die Gleichzeitigkeit, die Umkehrbarkeit (ZB) von Vorder- und Rückseite, von einer Individualität, die eine Pluralität umhüllt, angefügt.

Wie hängt die eingeschlossene Welt mit den Schnitten im Kino zusammen? Das Umlesen passiert an der Stelle, an der die Präformation außer Kraft gesetzt wird. Durch eine Zoombewegung, in der die Großaufnahme immer wieder die anderen enthält, gewissermaßen die ganze Welt monadenhaft spiegelt. Aus dem Prozess des Auswickelns und Entwickelns erklären sich Organismen, die weder präformiert noch ineinander gefügt, sondern aus unähnlicher Sache gebildet sind. Vergleichbar den Aneinander-Reihungen der ZBer, die mit dem Außen interagieren, statt sich einem Ganzen hin zu geben, das ein Offenes ist. Als

¹³³ Dieses Verständnis nimmt Deleuze aus Leibniz: Körper sind Maschinen noch in die kleinsten Teilchen hinein (Leibniz 2002, 164).

Immanenzebene: wenn das Milieu ein Fischteich ist - wenn man rein zoomt, hat man wieder Fischteiche (F, 22).

Die Entwicklung geht nicht durch Wachstum oder Vermehrung vom Kleinen zum Großen, sondern durch Differenzierung eines zunächst undifferenzierten Feldes vom Allgemeinen zum Speziellen, entweder durch die Einwirkung des äußeren Milieus oder durch den Einfluß innerlicher Kräfte, die führend, richtungsweisend, nicht konstituierend oder präformierend sind. (F, 22).

Virtuelle Bilder, die die aktuellen bedingen, kann man erst annehmen, wenn man vorher das BB als Immanenzebene installiert hat und auf diese Fläche die Differenz auftragen kann (ZB, 60ff.).

Der Präformismus ist parallel gelesen mit der *Umkehrung des Platonismus* ein auf ein Außen beziehen und in dem Sinne ein Kommentar darauf, warum es eine zweite Etage braucht. Der Filmkommentar zur Faltung. Die zweite Etage ist der Zwischenschritt der Bezugnahme, in dem die Seele als Synthese, als Lebensprinzip vorausgesetzt wird (F, 25). Als eingefaltetes Prinzip ist es ein Un-prinzip, das für die Überbordung der Prinzipien selbst steht, ein Faltungsprinzip, das einen Exzess an Prinzipien erschafft.

6.4. Die Notwendigkeit der anderen Etage: *Einstellung der Totalen*

Ohne eine zweite Etage der Seelen könnte man die Richtungsänderungen der Materie-Ebene nicht erklären. Zwischen-Zwei-Falten heißt auf das Intervall einzugehen, den Schnitt bemerkbar zu machen und nicht wie im BB zum Verschwinden zu bringen. Mit dem Film wird gezeigt, dass man die Ebene nicht wechseln muss, um auf deren Rückseite zu gelangen. Daher können die materialen Faltungen den Grund nicht in sich selbst haben, sondern befinden sich immer im Schnitt zwischen zwei Falten (F, 28).

Überträgt man denselben Gedankengang auf das ZB, wird die zunächst metaphysisch anmutende Erklärung in eine Praxis überführt. Im ZB kann diese Figur der Faltung gebündelt bleiben, da das Bild gleichzeitig seine Virtualität und Aktualität, seine Vergangenheits-Zukunft und seine Realisierung in einem Bild anzeigen kann (ZB, 168). Der Film als ZB zeigt, was für das Denken aufgegeben wird: die Zeit als Differenz-Figur zu denken. Diese Denkweise muss die fortschreitende Zeit in eine Krise führen, da im Zeit-Bild das nachfolgende Bild den Status des vorangehenden in Frage stellt (ZB, 174).

Mit dem Kino muss man die Ebene nicht wechseln, um auf deren Rückseite zu gelangen. Die Seelen-Etage wäre das ZB, das dem BB anzeigt, was es kann, seine Virtualitäten. Dieses Bild wird auch in der Falte aufgemacht. Die Notwendigkeit der anderen Etage bleibt in der

Falte metaphysisch, wo man im ZB sehen kann, dass sich Aktuelles und Virtuelles ineinander umwandeln, sich die Bilder hintereinander herlaufen und ununterscheidbar werden (ZB, 19ff.).

6.4.1. Das Ereignis: *Großaufnahme* auf das einzelne Bild

Das Besondere an Leibniz ist für Deleuze, dass er nicht nur zwischen einer unteren und einer oberen Etage faltet. Dadurch wird das Viele nicht einfach neoplatonisch aus dem Einen in Form von Potentialität expliziert (Dowd 2007, 139). Vielmehr ist jede einzelne Falte in sich selbst gefaltet, sodass eine ‚Kontamination durch Distanz‘ entsteht. Das *Vinculum substantiale* erfährt durch seine Doppelzugehörigkeit zu beiden Etagen einen Exzess und wird zum Ereignis – angesiedelt auf der Immanenzebene, ohne von außen modulierbar zu sein. Die leibnizsche Theorie wird von Deleuze auf das Ereignis gespannt, was die zweite große Änderung und Kinematographierung von Leibniz ausführt. Das Ereignishafte an Leibniz sorgt dafür, dass das Differenzphänomen neue Aspekte einführt.

Die Inklusion oder Inhärenz bildet den Grund der Faltung, es gibt keinen Startpunkt, keine anfängliche Einheit oder Identität, da alles mit Faltung beginnt. Nicht ein Subjekt, sondern das Ereignis der Falte beginnt. Es lässt sich vielmehr als transformative Kraft verstehen. Was impliziert eine Theorie der Falten? Sie impliziert eine Philosophie des Ereignisses und eine Theorie der Differentiation in actu.

Die klassische Vernunft ist unter dem Druck der Divergenzen und Dissonanzen zusammengebrochen. „Der Barock aber ist der allerletzte Versuch, eine klassische Vernunft wieder aufzurichten, indem er die Divergenzen auf ebenso viele mögliche Welten aufteilt und aus den Inkommensurabilitäten ebenso viele Grenzlinien zwischen den Welten macht.“ (F, 135). Wenn im Subjekt nicht Attribute, sondern Ereignisse, die durch Verben bezeichnet werden, eingeschlossen sind, kann man die Substanz als innere Einheit eines Ereignis-Stroms und trotzdem einer Veränderung sehen, statt das Subjekt eines Attributs. Diese unendliche Einfaltung bedingt die Parallelführung der Schöpfung auf die zeitlose begriffliche Ordnung des göttlichen Verstandes. Jeder vollständige Begriff einer individuellen Substanz ist ein zusammengesetzter Begriff, der aus der Einfaltung unendlich vieler einfacherer Begriffe besteht. Falten sind somit die eingefalteten Begriffe.

Das Ereignis singularisiert die Kontinuität, setzt zugleich die Präexistenz der Welt voraus und ist in einem Punkt der Immanenz kontrahiert. Es enthält einen unaufgehenden, niemals aktuell werdenden Aspekt, der dem Geschehen entgeht. Es hält das Unerklärbare aufrecht,

die Gleichzeitigkeit von unvereinbaren Versionen desselben Ereignisses (ZB, 137). Dem Ereignis ist eine Zeit innerlich, die das Stattgefunden-haben, das Gerade-Stattfinden und das zukünftige Ereignen verknüpft und dadurch die Zeit beschreibt, wie sie zur konstitutiven Funktion und zur inneren Faltung wird (ZB, 135f.). Der Teil, den Leibniz dazu fügt, ist die eingefaltete Welt, die man in Ansichten mit sehen kann, aufgrund ihrer Eingefaltet-heit und die zur Änderung in der Materie führt.

Das Ereignis ist die Art und Weise, in der Leibniz' Vieles-im-Einen gedacht werden kann – es ist selbst die Operation der Singularisierung innerhalb der Kontinuität. Was ändert sich dadurch für die Betrachtung von Leibniz? Das Ereignis hält offen, die Kräfte des Außen sind in es eingefaltet (BB, 276). Es ist erneut eine Komplexion der Zeit, die eine zeitliche Erstreckung oder Streckung in sich zusammenfasst und synthetisiert.

Dies bedeutet keine einfache Exteriorität und Interiorität, Oberfläche und Tiefe oder Erscheinung und Wesen, da das Innen eine Falte des Außen ist! Dadurch wird das Nicht-Menschliche einbezogen, und Denken wird als Falten verstanden, nicht als Bewusstseinsakt.

Bei Deleuze gibt es eine Wendung, die das Ereignis betrifft und seine Realisation, die Leibniz als Ereignis-Theoretiker installiert: in der Pyramide und den inkompossiblen Welten sind alle Versionen enthalten, sie sind virtuell enthalten, eingefaltet (Smith 2012, 13). Man könnte von einer ereignishaften Wendung von Deleuze-Leibniz sprechen. Aber was erreicht diese? Sie stellt eine disjunktive Synthese dar - das ist der kinematographische Erzählstrang. Die offene Pyramide wird ständig mitgeführt - das Außen und nicht das Offene, die Bilder fügen sich nicht mehr zusammen im Hinblick auf ein offenes Ganzes, sondern interagieren mit ihrem eigenen Außen (ZB, 229). Das Ereignis selbst ist die Eröffnung divergenter Reihen.

6.5. Falten-Effekte: Besondere Differenz-Figur auf viele Weisen ausgedrückt: Die Welt als Textur des Innen lesen

Wie ist die Ausfaltung, die durch die zweite Etage bestimmt wird, die Falten in der Seele, zu verstehen? Man sucht nun nach der Verbindung der Etagen, wie sie sich gegenseitig beeinflussen, wenn sie doch keine Fenster zueinander haben? *Über den Umweg des ZBs wird wieder zuerst der allgemeine Bezug, die Konzeptions-Ähnlichkeit von Falte und BB-ZB skizziert, um dann in ein Intervall hinein zu gehen, das vom Falte-Zeit-Bild ausgelöst wird.*

Was sind die Effekte des Falte-Seins? Wie kann man das Äußere ausdrücken ohne die Grenzen der Interiorität zu verlassen? Deleuze folgt Leibniz in seine paradoxesten Überlegungen hinein (Badiou 1994, 63). Die Falte ist eine Figur, die nicht durch Reflexion (cogito), Fokus (Intentionalität) oder leeren Punkt (Lacan) aufgezogen werden kann. Perzipieren bedeutet entfalten, das Subjekt wird ein point of view, von dem eine Funktion der Wahrheit existiert: Die Wahrheit ändert sich nicht je nach Standpunkt – sie ist selbst Variation. Die Welt als Membran oder Textur des Innen zu lesen – das ist die Bewegung der Falte (Badiou 1994, 63). Badiou beschreibt dies als die paradoxe Linie bei Deleuze, in der er Leibniz folgt – von der Exteriorität hin zu den Relationen des Innen (Badiou 1994, 63). Dies wird im ZB durch die Zoom-Bewegung noch deutlicher gemacht.

Wie verwandelt sich das Intervall in eine Ausfaltung – vermittelt durch die *Inflexion* als Zwischen-Zwei-Sein? Die Kurvenkrümmung als Inflexion, die die Kurve zur Krümmung bringt, als das, was selbst nicht auftaucht (F, 29ff.). Wie lässt sich das Problem der eingeschlossenen Ausfaltung im Kino aus dem Intervall heraus fassen? “Die Transformation der Inflexion erlaubt weder Symmetrie noch eine bevorzugte Projektionsebene. Sie wird wirbelartig, entsteht eher durch Verzögerung und Abweichung als durch Verlängerung oder Wucherung” (F, 32). Dadurch dass es immer eine Falte in der Falte gibt, wofür die Inflexion steht, wird die Linie der Veränderung selbst eine Spirale, da sie aus nichts als Veränderung besteht. Die Spirale ist eine Faltung der Linie. Deleuze wechselt in seiner Erklärung der Inflexion und der Spirale zur Mathematik und den Differentialgleichungen. Die Falte wird somit die Potenz, die sich aus einer Wurzelziehung ergibt, als Bedingung der Variation (F, 32). Es wird sich hier der Übergang von der Allgemeinbetrachtung der Falte als Einfaltung der Mannigfaltigkeit in der Einheit zeigen, die auf die Kino-Bücher im Gesamten angewandt als Übersicht gedacht werden kann für die Frage der Potenz der Falte. Wie kann die Variation, das Zwischen, zum Gegenstand gemacht werden? Beim Differentialquotienten wird die Variation selbst betrachtet, er drückt den Schnitt aus (F, 33ff.).

6.5.1. Ereignis - Faltung durch den Umweg der Mathematik

Woher kommt der Bezug zur Mathematik, welche Faltung oder Übertragung spielt hier eine Rolle? Die Falte ist bedeutend, weil sie die *Differentiation* ermöglicht, ohne diskontinuierlich zu sein. Falten in Falten können sich selbst entfalten ohne ein regulatives Gesetz (Friedman 2018, 385ff.). Ein Ereignis mathematisch zu lesen bedeutet, ein Set von Singularitäten anzunehmen, das eine Kurve beschreibt. Der Punkt der Inflexion, die Falte in der Falte,

korrespondiert dann mit dem idealen Ereignis. Hier wird anschaulich, dass die *prästabilisierte Harmonie* durch das *Virtuelle* ersetzt oder aufgelöst wird. Mit den Kino-Büchern wird darüber hinaus gezeigt, dass man dafür nicht den Umweg über die Mathematik gehen muss. In der Differentialrechnung wird der Wert einer Steigung bestimmt, indem das Steigungsdreieck der Kurve unendlich angenähert wird. D.h. indem dx und dy so nah aneinander angenähert werden, bis sie unendlich klein werden, den Punkt aber nie erreichen können, da sie immer in einer Gleichung existieren. Der Differentialkalkül lässt uns eine unendliche Analyse im Endlichen vollziehen: x und y behalten eine algebraische Relation zueinander, die nur virtuell vorhanden ist. Virtuelle Perzeptionen treten in eine differentielle Relation und werden dadurch bewusst, sie kommen aus einem *verworrenen Hintergrund* (Differentialverhältnis), der sie *klar* macht.

Die leibnizschen Blickpunkte designieren jeweils die Vektoren der *Kurvigkeit*, sie sind der Appetit, der die Perzeptionen sich ändern lässt und so ihre differentielle Natur ausdrücken. Die differentielle Funktion bedingt, dass ein Wert nur in einem Verhältnis vorkommt, in dem dx dy angenähert wurde. Die Grenze ist zum Differential geworden, das sich ausdrücken lässt. A “containment of tension in schizophrenic expression is considered in the context of a perspectival geometry that is specific to Leibniz’s philosophy.” (McDonnell; Niamh 2010, 6).

Leibniz ist für Deleuze die technische Ausstattung und insofern die Modalität des Virtuellen. Um hin und her zu zoomen zwischen den Mikro-Leveln und dem Makro-Level der immateriellen, anorganischen Affekte (McDonnell; Niamh 2010, 8). Es sind technische Extensionen, die zur *Dramatisierung* führen, sodass Komplikation-Explikation-Implikation zur Bewegung von Virtualität und Aktualität wird.

6.5.2. Der Gesichtspunkt. Zureichender Grund und Prinzip der Ununterscheidbarkeit. Übergang zum Zeit-Bild

Es gibt scheinbar einen Widerspruch zwischen dem *Prinzip des zureichenden Grundes* (alles hat einen Begriff) und dem *Prinzip der Ununterscheidbarkeit*. Ein Widerspruch zwischen Kontinuität und Individuation, der in der Mathematik als Kurve vorkommt. Wie kann etwas gleichzeitig ununterschieden und vollständig bestimmt sein? Dieser Widerspruch löst sich, wenn man ihn als bewegungs-bildlichen *Schnitt in der Dauer* betrachtet, denn „the principles of indiscernibles establishes cuts; but the cuts are not gaps or ruptures in the continuity“ (Badiou 1994, 61). Die Änderung besteht in der Verabschiedung einer räumlichen Prägeform

vom Verhältnis Form-Materie. Es wird eine *zeitliche Modulation*, die eine kontinuierliche Variation der Materie ebenso wie eine kontinuierliche Entwicklung der Form impliziert „that of its inclusion in continuity, as an inflection-as-cut, or fold.“ (Badiou 1994, 61).

Ein Gegenstand ist nicht mehr durch Form, sondern Funktionalität, untrennbar von einer Reihe möglicher Deklinationen oder einer Oberfläche mit variabler Krümmung, die er selbst beschreibt (F, 35). Er ist diese Reihe seiner Versionen. Dieser intensive Raum ist auch ein Hinweis auf die Konzeption der Immanenzebene, die Deleuze kurz darauf entwirft.¹³⁴ Das Objekt bei Leibniz wird zum Ereignis, insofern Deleuze es mit der Modulation der Monaden verbindet: dadurch kann er den Perspektivismus umlesen mit einer Konzeption aus den Kino-Büchern (F, 36). Das Objekt ist ein Gegenstand im Sinne des Bildes, das immer in Bewegung ist und nicht herausgelöst werden kann aus seinem Horizont. Hier als Kurve beschrieben. Der „Perspektivismus ist nicht die Variation der Wahrheit je nach Subjekt, sondern die Bedingung, unter der dem Subjekt die Wahrheit einer Variation erscheint.“ (F, 37). Man muss die Variation erfassen, die einen Gesichtspunkt ausmacht. Darauf aufbauend kann man die unendliche Variation und die Diskontinuität miteinander verknüpfen. Dann gibt es keinen Widerspruch zwischen dem Prinzip des Ununterscheidbaren und dem Gesetz der Kontinuität. Der Gesichtspunkt sorgt für die Diskontinuität in der Kontinuität. Der Wendepunkt kann mit einem Bezug zum Kino und Deleuze' Benutzung von Bergson zugänglicher gemacht werden. Variation und Gesichtspunkt umhüllen sich gegenseitig oder anders formuliert, es gibt einen Punkt, der von einem Kegel begleitet wird, dessen Spitze er ist. Das Kontinuierliche widerspricht ihm nicht, da sein Zentrum Gesichtspunkt geworden ist, je nach Spitze des Kegels ist dieser in eine andere Vergangenheit reichend (ZB, 135).

Die Argumentation für das Prinzip des Ununterscheidbaren und der Kontinuität bezieht sich auf singuläre Punkte, die Falten sind. Es sind Schnitte in der Dauer, auf die aufbauend sich das ZB entfalten kann. Gesichtspunkte sind Hüllen, je nach den ununterscheidbaren Distanzverhältnissen und Inflexionspunkte sind Falten (F, 38).

Die Änderung im Schreiben kann als Anleitung gesehen werden die Falte und den Übergang des BB zum ZB anzuzeigen:

Als wir Henry James erwähnten, geschah das infolge der Leibnizschen Idee vom Gesichtspunkt als Geheimnis der Dinge, Brennpunkt, Kryptographie, oder auch als Bestimmung des durch zweideutige Zeichen Unbestimmten: sind sie einverstanden, *dasjenige*, von dem ich Ihnen erzähle und *an das* auch Sie denken, *von ihm* zu sagen, vorausgesetzt man weiß, *woran* man sich halten kann, *über sie*, und vorausgesetzt, man ist

¹³⁴ Der Bezug zum Film lässt dezidiert die Montage einer Ebene, die selbst nicht auftaucht, einfließen, die durch die Philosophie ausgedrückt wird, wie in WiPh beschrieben, als Ebene, die die Begriffe enthält.

einer Meinung auch darüber, wer *er* ist und wer *sie*? Nur ein Gesichtspunkt gibt uns, wie in einer barocken Anamorphose, die Antworten und die Fälle. (F, 41).

Was im Gesichtspunkt bleibt wie das Virtuelle im Aktuellen – was das Bild zweiseitig macht – ist die Bedingung dafür, dass Gesichtspunkt und Inflexion zwei Seiten derselben Sache sind (F, 41ff.). Die Inflexion ist der Falte zugewandt, der Einschluss der Seele, das weiterrückende Moment, das nicht mit sich identisch sein kann. Die Einheit in der Mannigfaltigkeit umhüllen können, um Komplizierung zu sein soll mit dem Film seine Aushüllung erfahren, weil es selbst die Ausfaltung zeitigt? Die Konsequenz aus den Kinobüchern betrifft den Status der Differenz, der nicht begrifflich sein muss. Es gibt auch zeit-räumliche und numerische Differenzen, die bedingen, dass der Begriff individuell und gleichzeitig unendlich sein kann. Der Gesichtspunkt eröffnet den Blick auf einen Stil, der nirgends so integral ist als in die Falte (Conley 1998, 123ff.).

6.6. Das Kristallbild und die Fensterlosigkeit - *Nahaufnahme*

In undeutlicher Weise denkt man alles durch die Kontraktion der Monade - die in sich das Universum einschließt, da sie keine Fenster hat (Leibniz 2002, 113).

Das Im-Einen-Eingefaltetsein bekommt seine Bestimmung von der Art, wie Explizieren, Implizieren und Komplizieren verbunden sind (F, 44). Das Milieu oder die Filmwelt ändert sich je nach Gesichtspunkt mit. Die Verhältnisbeziehung ist eine kinematographische, in dem Sinne, dass mögliche Verknüpfungen mit eingeschlossen sind. Was ändert dabei die Vorstellung eines Gesichtspunkts?

[J]ede Monade schließt als individuelle Einheit die ganze Reihe ein und drückt so die ganze Welt aus, jedoch nicht *ohne noch deutlicher eine kleine Region der Welt auszudrücken, einen 'Bezirk', ein Viertel der Stadt, eine endliche Sequenz.* (F, 45).

Welt und Monade enthalten sich gegenseitig, aber nicht auf dieselbe Weise: die Welt ist in der Monade. Da die Monade auch für die Welt ist, enthält keine der Monaden den Grund der Reihe, der ihr also äußerlich bleibt (F, 46f.).

Die Seele ist Ausdruck der Welt (Aktualität), jedoch weil die Welt das Ausgedrückte der Seele ist (Virtualität). Damit die Virtualität sich vollzieht und in Aktualität übergeht braucht es eine *kristallisierbare Umwelt* (ZB, 103f.).

Wenn bei der Leibniz^{Kinematographie} die ausdrückenden Seelen nur von Gott erschaffen werden, weil er die Welt erschafft, kann dies angereichert werden mit der kristallisierbaren Umwelt, die dafür angelegt sein muss und auf die Bedingungen referiert, unter denen, ein

Zeit-Bild entstehen kann. D.h. ein Kristallbild, das die Zeit im Kristall anzeigt, also den Übergang von Virtualität in Aktualität spiegelt. Das Kristallbild kann dabei als eine andere Übersetzung für die Falte gelesen werden: in es eingeschlossen ist die Zeit oder die Differenz als vorantreibendes Element (ZB, 95ff.).

Das Gefaltet-Sein auf das Kino bezogen bedeutet, die Montage verlegt sich ins Bild selbst, das in sich eingefaltet die zeitlichen Beziehungen ausdrückt, statt dafür die Montage als Strukturierungs-Konstante zu benötigen. Im Bild ist schon die Synthese anwesend, die eingefaltete zeitliche Beziehung, die zur Abweichung wird (ZB, 61). Erst wenn man die Zeit ablaufen sieht und nicht auf die Bewegung reduziert, wird das Differenz-Moment selbst erkundet, das Komplizieren in der Einheit. Die Zeit selbst ablaufend ordnet sich nicht der Bewegung unter, sondern drückt ihre grundlegende Bewegungsabweichung aus (ZB, 56ff.). Die Aktion fügt sich nicht in eine Wahrnehmung und die Räume verketteten sich nicht. Sie werden nicht mehr über die Bewegung vermittelt, sondern drücken ihre Faltung, ihre Zeitlichkeit aus. Daraus resultiert das Bild, das man sich vom Denken macht, es ist Begegnung und geht mit einem Stil um.

Die Frage der Kinematographierung lautet: wie wandelt Deleuze die ledigliche Wendung der Differenz ins Unendlich-Kleine (wie Leibniz in DW vorkommt) in der Falte in eine differentielle Lesart um? Die bisherige Problemkonstellation wurde in einer Parallele, die auf der einen Ebene die Makro- auf der anderen die Mikroperzeptionen der Falte mit dem ZB vereinigt, aufgezogen. Diese Parallelstränge sollen sich nun noch in einer Diagonalen verbinden.

Es geht darum, ob die Abweichung versucht wird ein zu ebenen, ihr eine Richtung gegeben, sie auf ein Ganzes bezogen wird, gerichtet, normalisiert, auf einen Horizont bezogen – was im ZB eine Unterordnung der Zeit zur Folge hatte (ZB, 59ff.). Die Unterordnung der Zeit wurde manifestiert, weil sie ein Verhältnisbegriff darstellt, der zwei Vermittelte aufeinander bezieht und darin verschwindet. Dagegen die Zeit selbst ablaufen zu lassen bedeutet die Divergenzen nicht mehr auf mögliche Welten und Inkommensabilitäten beziehen zu müssen, weil die Abweichung selbst zum Operator gemacht wird.

Auch hier ist der Versuch, wie in DW, die Repräsentation zu retten und sie ins Unendliche zu wenden, die Montage bleibt die organische Zusammensetzung (ZB, 60). Das Bild wendet sich und wird gefaltet, wenn es um den Übergang selbst geht. Die Verkettung in der Falte geschieht auch im Zeit-Bild selbst, je nach ihrer Gefaltetheit perzipiert sie. Je nach ihrem zeitlichen Druck kann sie das Denken selbst ausdrücken. Das ist die Wendung, die im ZB passiert, das *Ungedachte* wird zum Gegenstand des Denkens, das Kino als ZB zeigt, dass

wir es nie mit einem anderen Problem zu tun hatten (ZB, 227ff.).

Die Umkehrung passiert dann, wenn die abweichende Bewegung selbst einen Wert erhält, nicht geglättet wird und dadurch die Zeit als die Differenz an sich anzeigt (ZB, 61ff.). Die Montage ist keine Einheit höherer Ordnung, da die Bilder in sich selbst gefaltet sind, lassen sie die Zeit ablaufen (ZB, 61f.). Was bedeutet es, dass das Bild sich direkt auf die Zeit hin öffnet mit der Falte-Montage?

Auf beide [Etagen] wird, unter unterschiedlichen Bedingungen, dasselbe Bild der Adern des Marmors angewandt: einmal sind die Adern die Faltungen der Materie, welche die in der Masse genommenen Lebewesen umgeben, so daß der Marmorblock wie ein aufgewühlter See voller Fische ist. Ein andermal sind die Adern die in der Seele eingeborenen Ideen, wie die im Marmorblock potentiell enthaltenen gefalteten Figuren oder Statuen. Die Materie ist marmoriert, die Seele ist marmoriert, beides auf unterschiedliche Weise. (F, 13).

Die Kommunikation zwischen den Marmorierungen funktioniert durch Perzeptionen, unbewusste Kontraktionen. Dies ist im ZB der Automatismus, der bewirkt, dass man auf die Verkettungen des Denkens selbst geworfen wird (ZB, 233). "Es bleibt, daß die Organismen ohne die Seelen-Einheiten, von denen sie und die von ihnen untrennbar sind, nicht aus sich selbst die kausale Macht hätten, sich ins Unendliche zu falten und in der Asche bestehen zu bleiben." (F, 25). Dieser Automatismus der Perzeptionen gestattet auf der Seite der Falte, auf ihren Übergang von Seelen- zu Materiefalten zu lenken.

6.7. Dunkles und Klares. Die serielle Genese der unbewussten Perzeptionen. *TOTALE*

Wie die Merkmale der Monade verstanden werden können, ihre Geschlossenheit und Fensterlosigkeit, kann mit einer Faltung zur Kunst eine andere Ansicht bekommen: der dunkle Hintergrund bei Caravaggio hüllt nicht in eine Kontur, sondern ihr Enthüllen bestimmt die Figuren. Indem Licht und Dunkel nicht wie Gegensätze betrachtet werden, sondern ihre Trennung in die Figuren selbst fällt (F, 51). Von hier ist der graduelle Übergang zu verstehen, der das Dunkle in das Klare reichen lässt. Daher das *Klar-Verworrene*.

Monaden haben ihr eigenes Licht, sie sind gleichzeitig Vorder- und Rückseite, wie die umkehrbaren Bilder im Film. Der kleinste Kreislauf, der zum Kristallbild führt und das erste Zeit-Bild anzeigt, wurde gewendet zu den Bildern, die ereignishaft mehrere Zeiten in sich einschließen und die wahre Erzählhandlung verabschieden (ZB, 170ff.). Was sich nun in *Serienbildern* anhängen lässt als dritte Form der Zeit-Bilder.

Mit den Künstlern Pollock und Rauschenberg und auch El Greco und Tintoretto drückt Deleuze die Vorgezeichnetheit der Monade ohne Fenster anders aus: die weiße Leinwand ist

nicht undifferenziert, sondern bezogen auf eine sich entfaltete Differenz, die auch schon gefaltet, dh. differenziert ist (F, 52f.). Mit der Operation der Falte kann sich etwas falten, während es sich einfaltet. Diese in sich sich differenzierende Leinwand drückt sich im Zeit-Bild auch aus: Klares und Dunkles sind miteinander vermengt, sind ineinander gefaltet (F, 57). Von hier aus gibt es den Hinweis, dass sich Philosophien in bestimmten Übergängen, in bildlichen Schnitten einfangen lassen. Deleuze zoomt in den Übergang zwischen innerer Fassade und äußeren Sichtbarkeiten und macht diesen zum Thema der Differenz. Das absolute Schwarz ist aus unendlich vielen Löchern “welche die empfangenen Strahlen nicht mehr reflektieren, eine unendlich schwammartige und ausgehöhlte Materie, die zuletzt aus allen jenen Löchern gemacht ist.” (F, 58).

Das Sichtbare und das Lesbare, äußere und innere Fassade und Zimmer sind keine zwei Welten, denn das Sichtbare hat seine Lektüre und das Lesbare sein Theater (F, 56). Ihre Beweglichkeit resultiert hieraus, der Zwischenausdruck geht mit der Dramatisierung als kinematographischer Methode um. Gleichzeitig unendlich empfänglich zu sein und über Spontaneität zu verfügen, lässt sich in barocken Begriffen ausdrücken (F, 62f.). Die Fassade empfängt und das Zimmer ist tätig. In der Architektur ist dies durch ein gleichzeitiges tragendes und ein verkleidendes Prinzip ausgedrückt und durch die Ersetzung von Materie und Form in Material und Kraft (F, 63). Oder die Faltung in die Literatur: Beckett liefert die einzigartige, beckettische Empfindung von Konzepten und die Philosophie die Konzepte selbst (Dowd 2007, 216), der “Carroll-Effekt” und die “Textur als Trugbild” (Ott 1998, 48).

Bei Leibniz geht das Klare aus dem Dunkeln hervor und fällt in es zurück. Die Differentialverhältnisse zwischen diesen aktual unendlich Kleinen *treten ins Klare* und bleiben trotzdem als “Dunkles” bestehen. Das meint die Änderung der Formel Form-Materie zu Material-Kraft. Sie treten so miteinander in Verbindung, dass es nicht eine Prägeform gibt, sondern die “Formhaftigkeit” besteht im Material als Kraft. Der “Differentialkalkül ist der psychische Mechanismus der Perzeption, der Automatismus, der ins Dunkle fällt und zugleich das Klare bestimmt.” (F, 146). Diese Zweiseitigkeit der kleinsten Perzeptionen, ihre Wendung zu zwei Seiten gleichzeitig, bestimmt eine serielle Genese, die das dritte Moment der Leibniz^{Kinematographie} darstellt, in dem er gefaltet wird. Hier lässt sich der Übergang vom BB zum ZB verorten, wo die Montage ins Bild versetzt wird. Deleuze treibt Leibniz an den Rand des *falschen Anschlusses* (wenn er den falschen Anschluss als Zeichen des ZBs sieht, muss dieser sich auch ausdrücken).

Die Frage an die Falte ist immer: wie kann man sie fortsetzen – sodass man ihre Konnexionen, ihre Komponenten, auf der einen Seite die Ausdrucksmaterie, die in

unterschiedlichen Skalen und Geschwindigkeiten operiert, in Beziehung zu ihrem genetischen Element, der unendlichen Inflexion oder der Kurve mit einer Variablen, setzen kann? (F, 61). Die Inflexionslinie ist eine Virtualität, die sich unaufhörlich differenziert: “sie aktualisiert sich in der Seele, aber realisiert sich in der Materie.” (F, 62). Deleuze verwendet den Begriff “Textur”, um zu zeigen, dass es sich um eine Ausdrucksmaterie handelt und nicht um eine Zusammensetzung, da die Textur zeigt, wie eine Materie sich faltet (F, 64). Im Folgenden wird darauf eingegangen, wie Deleuze-Leibniz es schafft die Fortsetzungs-Frage der Falte in eine serielle Struktur umzuwandeln, dieses Entgehende der Inflexion in ein Ereignis umzuwandeln, das nie vollständig erfassbar wird.

6.7.1. Die Einschlüsse: Serialisierung der Prinzipien: der zureichende Grund wird differentialisiert. Der Exzess oder das entgehende des Ereignisses serialisieren.

ZOOMBEWEGUNG

Leibniz’ Begriff der “Inkompossibilität” wird im ZB gewendet und führt zum Aushacken der wahren Erzählhandlung (ZB, 174). Die Erzählung wird fälschend, was Leibniz’ neuem Typ des Einschlusses zu entsprechen scheint. Die Kraft der Zeit hat den Begriff der Wahrheit beständig in die Krise geführt. Nicht gemäß den subjektiven Variationen ändert sich die Erzählhandlung, sondern aus ihren räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen (ZB, 177). Das Umlesen macht aus der *Kombinatorik* eine *Charakteristik*, die Verhältnis-Bestimmung geworden ist. Der Versuch einer Universalschrift, der *scientia generalis*, von Leibniz versucht eine allgemeine Grammatik in dem “Buch der Natur” zu etablieren. Was Deleuze in eine Charakteristik umwendet, die spezifische Komponenten aufweist und in ein Übertreiben der Prinzipien mündet.

Prädikate zu Ereignissen zu wenden bedeutet Grade zu unterscheiden. Klar auszudrücken bedeutet, einen Teil der Reihe oder Serie klar auszudrücken. Was ändert sich, wenn die Bestimmung aus einem Verhältnis auftritt? Man wird in die Differenz von unbestimmt und bestimmt eingeboren, um sie selbst am eigenen Leib milieuhaft auszutragen. Die Serialisierung steht zum einen dafür, dass die Prinzipien bei Leibniz sich vervielfachen, sodass man von einer Singularität zur nächsten über das Verhältnis der Reihe gelangt. Da eine Farbe beispielsweise einen Sättigungsgrad und einen Farbton hat, bestimmt sie sich über eine Reihe “von auf einen Grenzwert konvergierenden Größen.” (F, 70). An welcher Stelle befindet man sich nun? Die Wahrheit im Film ist durch das Falsche ersetzt worden, was in der Falte dadurch ausgedrückt wird, dass die Prinzipien sich anhäufen und den zureichenden

Grund in eine *Serialisierung aus Gründen* verwandeln. Der zuvor so fest-gedachte Faden eines Fundaments an zureichenden Gründen löst sich auf. Das Prinzip des zureichenden Grundes verbindet sich mit dem der Ununterscheidbarkeit – das ist die Änderung, die das Differentialverhältnis mit sich führt.

Die Frage ist dann, was bedeutet das Konzept der Virtualität, das mit dieser gleichzeitig realen und transzendentalen Struktur umgeht in Bezug auf Leibniz? Die Inflexion ereignet sich im Ding und dieses aktualisiert oder schließt sich in einem Begriff ein (F, 71ff.). Das ist die Untrennbarkeit von zureichendem Grund und Ununterscheidbarkeit, als Prinzipien, die sich eigentlich ausschließen müssten. Durch die Falte aber wird das Begriffs-Ereignis offen gehalten und kann zeigen, dass in Leibniz eine Umkehrung steckt, die aus dem Ausspruch “alles hat einen Begriff” auch das andere, darin Eingeschlossene, herausholen kann.

Die Materie hat eine Textur, sie ist nicht nur ausgedehnt, daher braucht die Theorie dazu auch eine Textur. Die Theorie benötigt einen Sättigungsgrad, eine Trägheit und Anhänglichkeit. Es gibt eine Textur, die man durchläuft, wie in einem Zeit-Bild, in dem das nachfolgende Bild das vorige verändert (ZB, 99ff.). “Die Erkenntnis ist nicht weniger gefaltet als was sie erkennt.” (F, 83). Was für die Theorie-Bildung in den Kino-Büchern bedeutet, dass diese sich an ihre Materie angleicht und sich andersherum von ihrer Materie mittragen lässt. “Ist die unendliche konvergente Reihe in der Monade (Individuum) vom selben Typ wie die Intensionen oder gibt es einen anderen, vierten Typ des Einschlusses?” (F, 34). Man wird auf das Vorgehen, die Methode selbst geworfen: das Barocke daran wird in ein Übertreiben der Prinzipien verwandelt. “Damit jedesmal wieder eine einzige und selbe auf unendliche Weise unendlich konvergente Reihe konstituiert wird, macht die Welt aus allen Reihen die Kurve mit einer einzigen Variable.” (F, 85). Dies drückt sich darin aus, dass die Welt in der Monade ist, die Monade aber für die Welt (F, 86). Diese Art des Einschlusses bedingt, dass die Prinzipien von Leibniz sich vervielfachen müssen.

Bei Leibniz befindet man sich an der Stelle, an der er *Wesensaussagen* von *Existenzaussagen* unterscheidet. Hier wandelt sich das Prinzip des zureichenden Grundes, das bei einem Kreis, der rund ist, eine andere Auswirkung hat als bei Adam, der sündigt.

Daß bei Existenzaussagen der Einschluß virtuell ist, bedeutet nur, daß in einem Existierenden nichts eingeschlossen ist, ohne daß die ganze Welt es sei, und daß die Monade aktual nur in den sie einschließenden Existierenden existiert. (F, 87).

Virtuell in dem Sinne, dass es gleichzeitig im Ding real, aber nicht aktuell und lokalisierbar ist. Die Art, wie bei Leibniz Prinzipien installiert werden, ist prädestiniert für die Einfügung des Ereignisses oder des Inkludiert-Seins (Smith 2005, 128). Statt einer Letztbegründung ist

die Strategie die Prinzipien in ihren Exzess zu treiben, um die Beschreibung sich selbst ständig ersetzen zu lassen und die transzendente Ebene nicht vom Empirischen ab zu pausen. Von Leibniz lernt Deleuze, dass man bis ins Unendliche unterteilt, um die Unterteilung selbst ad absurdum zu führen (Badiou 1994, 53). Wenn es um die Art der Faltung geht, ist man immer wieder darauf fokussiert, welche Schnittstellen zur Art des Schnitts führen. An welchen Stellen verkompliziert oder faltet er selbst? Wie sehen diese Falten aus? In den Kino-Büchern ist dieser Versuch anwesend, indem dem Gegenstand Film die Macht gegeben wird, sich mit der Theorie zu wandeln oder eine Reziprozität zwischen sich und der ihn wandelnden Theorie herstellen zu können. Worin sich die allgemeine Verbundenheit der Falte mit den ZBern zeigen kann und die Kinematographierung an sich zum Vorschein kommt.

Leibniz legt eine Linie frei, in die Deleuze dann eindringen kann, in das kristallisierbare Milieu. Wenn es eine Kontinuität gibt zwischen den Singularitäten, z.B. in der Serie Adam als Sündiger, passt das Nicht-Sünder-Sein nicht zu der jeweiligen Welt. Wenn man nun eine Serie einführt, die nicht konvergent oder kompossibel ist, erhält man eine Diskontinuität oder Inkommpossibilität. Dadurch wird die Kontinuität eine Komposition von Singularitäten (Smith 2005, 144). Daher lässt sich verstehen, dass die Welt nicht für sich besteht, sondern in den Individuen, die sie ausdrücken. Individuieren bedeutet nicht von einer Gattung zur Art zu verlaufen, sondern von einem präindividuellen Feld zu dem sie ausdrückenden Ereignis. Sodass der Prozess, der die Virtualitäten in die Existenz formt, durch Gott eingesetzt wird – hier wird eingestiegen und Deleuze' eigene Philosophie installiert. Im Ereignis sind die Momente diskontinuierlich, aber getragen vom Prinzip der Ununterscheidbarkeit.

Das Inkommpossible ist eine Differenz-Figur und keine Kontradiktion. Die möglichen Welten sind nebeneinander existent in Form von Serien, die aufeinander verweisen und sich gegenseitig einschließen. Die Konsequenz, die sich aus dieser seriellen Faltung ergibt ist eine Überbietung. Hier ist die dritte Komponente der Kinematographierung aktiv: der Kreis muss unwuchtig werden, um das Unprinzipienhafte, das differentielle des Prinzips auszudrücken, das Verschiebende im Prinzip selbst, seine ständige Überbietung. Das formale Element der Falte kann nur im Unendlichen, im Unfassbaren erreicht sein, wenn die variable Krümmung den Kreis entthront hat (F, 66). Das ist mit der barocken Falte der Fall – das Paradigma wird manieristisch.

6.7.2. Das Besondere oder die Serien-Komponente der Kinemato-Graphierung

Die *Gleichzeitigkeit der inkompossiblen Gegenwarten* oder die *Koexistenz der nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten* machen aus der Wahrheit oder aus der Erzählhandlung eine sich verzweigende Linie der Zeit (ZB, 174).

[D]ie 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. (ZB, 174).

Leibniz steht für den Versuch, die klassische Vernunft zu retten, die unter den Divergenzen und Diskordanzen zerbrochen schien. Mit dem BB ist ein ähnlicher Versuch unternommen: das sensomotorische Schema ist in sich eingestürzt und steht für die Versuche, die unternommen wurden, einen großen Kreislauf einzuführen, um doch noch an der wahren Erzählhandlung teil zu haben, bzw. vom BB zum ZB zu wechseln und den spezifischen Gang, der diesen Übergang ausmacht nach zu skizzieren (ZB, 95). Das ZB steht für die Bewegung, dass die Diskontinuitäten zum neuen Un-Prinzip reichen und damit umgehen, von der Theorie angestoßen zu sein.

Deshalb ist der Barock das Element von Leibniz, bzw. deshalb kann man ihn mit so vielen Ebenen verbinden, da er für die Multiplizierung steht, die Individualität und Variation seriell verknüpfen kann. Diese Figur der Kontinuität in der Serie, die ununterscheidbar die Alternativen vermengt, zeigt den Gang, der mit der Falte für die kompossiblen Elemente gegangen wurde. Die Falten ändern das Unendliche in dem Sinne, dass sie die unendliche Reihe enthalten, nicht aber das Gesetz dieser Reihe – dies ist die neue Bedeutung des Einschlusses oder der Virtualität im Sinne eines Zeit-Bildes, das sich nicht mehr als Kristall-Bild oder als Vergangenheitsschicht oder Gegenwartsspitze zeigt, sondern als *Serien-Bild*. Demgegenüber würde eine Theorie des Klaren stehen, worin Elemente unterschieden werden können, indem sie auf ein höheres Konzept referieren, bzw. repräsentational auf dieses verweisen. „Its aim is rather to inseparate itself from all thoughts, to multiply within the multiple all possible thoughts of the multiple.“ (Badiou 1994, 55). Das Konzept der Falte steht aber nicht im Gegensatz zu dem des klar und deutlichen, da es anti-dialektisch verfahren will: wenn etwas unterschieden ist, ist es gefaltet, also nicht trennbar.

6.8. Die Schreibweise - Warum die Beschreibung direkt im ZB zu finden ist. Die Serien führen zu einem anderen Stil

Wie kann man mit Leibniz der Erschaffung von Konzepten folgen? Leibniz^{Kinematographie} bringt keine Widersprüche oder Gegenargumente ein, sondern folgt den vielen Einschließungen, die bedingen, dass in einem Subjekt die ganze Welt eingeschlossen ist (Smith 2005, 131). Daher der Reichtum, den Deleuze in Leibniz erkennt. Nicht das Subjekt setzt den Gesichtspunkt, sondern der Gesichtspunkt das Subjekt, weil in ihm die ganze Welt enthalten ist.

Was gleichzeitig ein Beispiel ist für den Prinzipien-Überschuss: Beim Gesichtspunkt wird nicht angehalten, sondern dieser wird von woanders her konstituiert, einem neuen Prinzip folgend, das aus einem anderen entsteht, usf. (Smith 2005, 133). Das Ereignis verfährt nicht über Identität – der Sünder ist nicht die Identität von Adam. Jedes Ereignis wird abgelenkt, ersetzt von einem anderen. Diese Art der Beschreibung ist eine Komponente des ZBs: sie ersetzt ihren Gegenstand und erschafft ihn gleichzeitig wieder. Die Frage, die sich für Deleuze stellt, ist die des Stils im Schreiben. Die Beschreibung selbst wird zum Gegenstand und modifiziert sich mit diesem: die Welt-ausdrückende Monade bezieht sich auf die Kinematographie von Leibniz im Sinne eines *Außen*, das als das Ganze des Films das *Offene* ersetzt hat und sich auf den Schnitt beziehen kann. Was wieder eine andere Ausdrucksweise für die Verlängerung von Singularitäten in andere darstellt. Was bedeutet diese Verlängerung? Die kleinen verworrenen Perzeptionen werden vorausgesetzt für die großen bewussten Perzeptionen (F, 141). Die mikroskopische Ebene kann als Schreibweise verstanden werden. Wobei die Art der Perzeption dafür steht, wie ein Bild auf ein anderes wirkt, wie sie sich gegenseitig beeinflussen und aufeinander antworten. Wie die Aktion-Reaktions-Bewegung ausgesetzt und eine Gegenseitigkeit im Schreiben bemerkbar wird, die sich auf den Zwischenschritt bezieht. Die Benommenheit dieses Bezugs auf den Zwischenschritt geht dann über in ein Ununterscheidbar-Werden der aktuellen und virtuellen Bilder. Die Benommenheit und Ohnmacht der kleinen Perzeptionen müssen als Bedingung der Möglichkeit gesehen werden, das Schreiben voranzubringen. Das Klar-Verworrene wird als ein Schreibstil angenommen. Wo im BB noch die Teile zum Ganzen sich bezogen haben ist im ZB eine Wandlung, die die Bilder als Differentialverhältnisse versteht, sodass die kleinen Perzeptionen nicht die Teile der großen sind, sondern deren genetische Elemente, ihre Differentiale (F, 143f.). Die mikroskopische Ebene, die durch die Perzeptionen ausgedrückt wird, kann als Schreibanleitung gesehen werden: “Stacheln der Unruhe” die einen Übergang bedingen und makroskopisch das Streben der Perzeption in eine Andere bemerkbar machen (F, 142).

Auch das Element der Faltung selbst ist eine Komponente im Schreiben. Das Beziehen auf eine ganz andere Ebene, die ein Außen für die erste Ebene darstellt und darin sich selbst

spiegelt. Die Beziehung zwischen Kontinuität und Ununterscheidbarkeit zieht Deleuze wiederum auf eine mathematische Ebene: auf einer Kurve sind die besonderen Punkte – sie zeigen nur an, ob die Kurve fällt oder steigt, sodass er von den Singularitäten zum Gesetz der Kontinuität kommt. Er dehnt das eine aus, um auf dem anderen anzukommen. Das Kontinuum wird zu einer Verlängerung der Singularität, bis es die Nachbarschaft einer anderen Singularität erreicht. Sodass das Kontinuum nicht getrennt ist von seiner Singularität, was seine differentielle Beschaffenheit anzeigt. In dieser neuen Umgebung der Mathematik und in dieser Arbeit im Film hat die differentielle Relation ihre Zeichen verändert und ihren Gegenstand getilgt und ersetzt. „Weil aber die Filter auf jeder Ebene ihre Natur ändern, muß man sagen, daß das Klare relativ dunkel und absolut verworren ist und daß das Deutliche relativ verworren und absolut inadäquat ist.“ (F, 148).

Wie würde ein System aussehen, das sein Geheimnis behält (F, 59)? Das dadurch angetrieben wird immer weiter in den Spalt einzutauchen, weil es auf viele Weisen darstellbar ist? Das Falte-Sein des Systems besteht darin, dass es sich unterschiedlich darstellen lässt, wenn man hinein zoomt. Die Freisetzung dieser Faltenhaftigkeit lässt sich mit ihren Charakteristika bestimmen. „He likes there to be a tight-woven screen that forces us to squeeze to perceive the outline of being.“ (Badiou 1994, 67). Die Beschreibung des Denkens, das zu dem Punkt gelangt, dem Fokus, an dem die Bestimmungen eine Figur, eine Geste zeigen. Demgegenüber wird die Falte durch partielle Beschreibungen nie einen Punkt erreichen, da sie immer schon diversifiziert ist und in Differentialen vorkommt.

6.8.1. Zusammenschneiden der *Totalen* und der *Großaufnahmen*. Der Übergang von einer Singularität in eine Andere

Die Unerschöpflichkeit ergibt sich aus der Verbundenheit von allem, was als Denkart gesehen werden kann, die das Milieu immer mitdenkt. Sie bietet eine alternative Erklärung für die Aktualisierung, für den Übergang von Virtualität zu Aktualität. Dies verdeutlicht die Anwesenheit eines Undenkbaren im Denken, durch das das Denken lernt, was es kann – in seiner Fortsetzung. Die infinitesimale Denkart zu beschreiben – wie das Integral zu den Differentialen und das Unbewusste zum Bewussten steht – bedeutet eine andere Weise des Denkens einzuführen, eine kinematographische (Cekić 1969, 357ff.). Die beiden Positionierungen in der Struktur, dem ersten der Totalen und dem Reinzoomen durch die Unterkapitel in Großaufnahmen sollte eine Faltung in den Falten eingeführt haben, die die Bewegung wiedergibt, in den Falten der Materie zu lesen und in den Falten der Seele zu

sehen. Bzw. eine Vorder- und Rückseite abgeben, die sich ineinander verschieben können. Die Klassifikation der Bilder und Zeichen geht in der Falte ganz ähnlich dem der Kino-Bücher voran und kann dadurch auf andere Weise den Übergang von BB und ZB erhellen: sodass man die Bilder anhand ihrer Relation zu anderen und dann ihre Schwelle oder Differenz bestimmen kann.

Die Zecke hat nur diese drei ausgezeichneten Perzeptionen: Licht-Perzeption, Geruchs-Perzeption und taktile Perzeption des besten Orts, den Rest drückt sie benommen aus (F, 150). Die Kollektion kleiner Perzeptionen hat keine Einheit (Benommenheit), erhält aber eine mentale Einheit von den einwirkenden Differentialverhältnissen und vom wechselseitigen Bestimmtheitsgrad dieser Verhältnisse (F, 155). Entfalten bedeutet dann die kleinen Perzeptionen auflösen und eine große prägen und die Bilder können darin unterschieden werden, wie die Differenz in einem Differentialverhältnis steht (F, 152). Was Deleuze von Leibniz lernt, kann in vier Kategorien aufgeteilt werden: 1. Objekte sind Ereignisse oder Falten 2. Die expressionistische und perspektivische Subjektivität 3. Das Unbewusste ist differentiell 4. Das Unendliche wird affirmiert (Loerke 2010, 25ff.).

[Das Klar-Verworrene – die Theorie aus verworrenen Mikro-Perzeptionen hervorgehen sehen: die Differential-Verhältnisse der anderen Kapitel zu einer bewussten Perzeption verbinden]

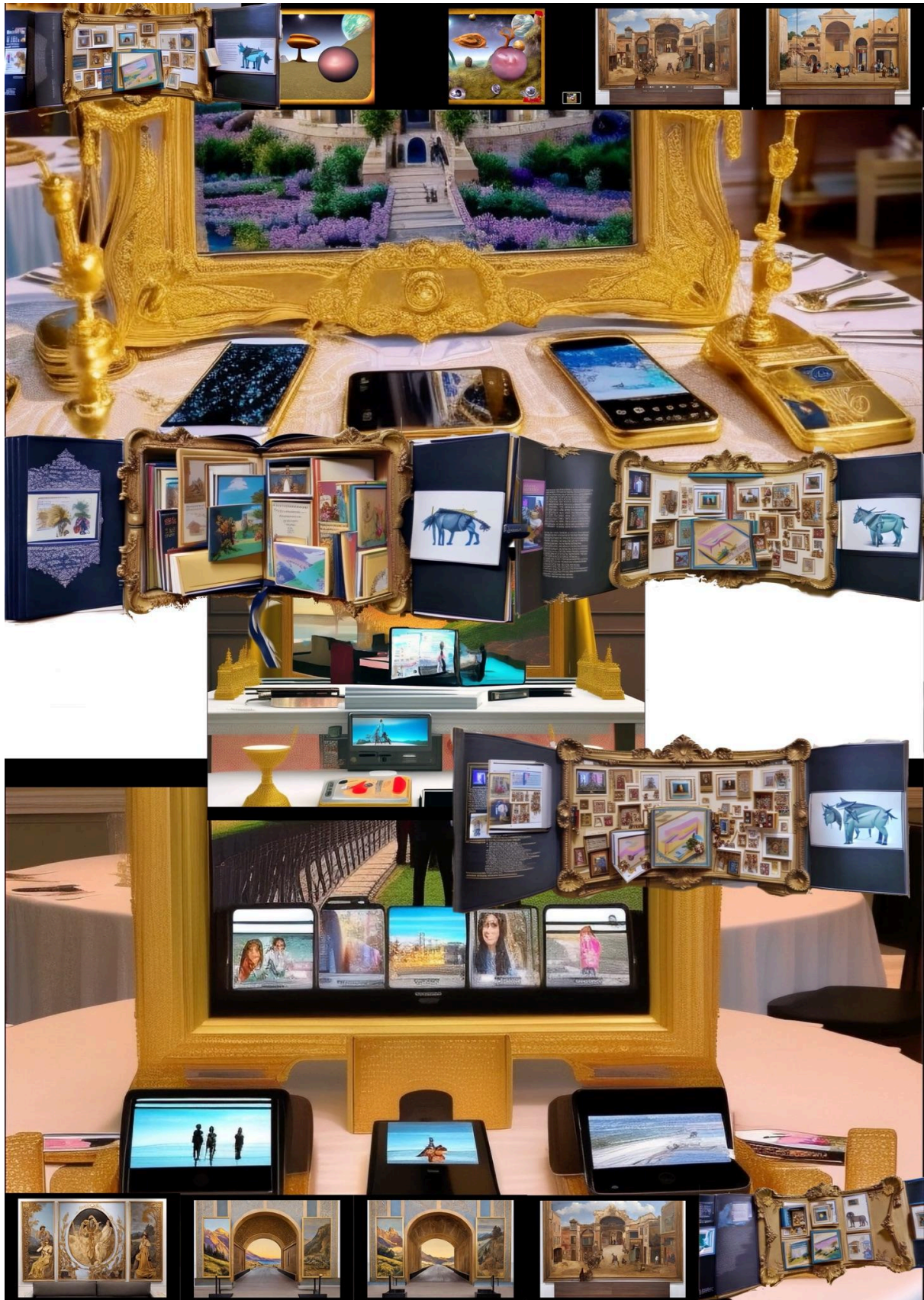
Wie kann etwas gleichzeitig klar und verworren sein? Das Klar-Verworrene ist der Hinweis auf ein ästhetisches Erlebnis, das dem der Synthese des Films gleicht (Brown 1969, 122ff.).

Die Neuerung von Leibniz besteht in der Fokussierung auf das Dunkle, das nicht mehr Erkenntnis-mindernd ist, sondern Bedingung wird. Die bewussten Perzeptionen sind aus den unbewussten hervorgegangen, aus ihrem Differentialverhältnis. Die BBer wären die bewussten Bilder, die aber von einem dunklen Untergrund herrühren, dem ZB, das die Bedingungen des Films selbst anzeigt. Dies wäre die erste Übertragung, die dann noch in eine Zoombewegung der konkreten Übertragung eines Gedankens aus dem ZB geformt wird. Deleuze nimmt die Stellen, die am meisten kritisiert wurden – *die prästabilisierte Harmonie, die beste der Welten, die Monade ohne Fenster* – und versucht, sie in einem Minoritär-Werden dem besten aller Leibnize zuzuführen. Er begegnet ihm hinter einer Fassade und von einem Sichtpunkt. Hier wird schon ausgedrückt, was später in “Was ist Philosophie” in der Koexistenz der Ebenen vorkommt. Was man lernt ist die Divergenz zu affirmieren, bis sie in Serien in Kommunikation tritt. Wenn Leibniz neu zu lesen oder auf

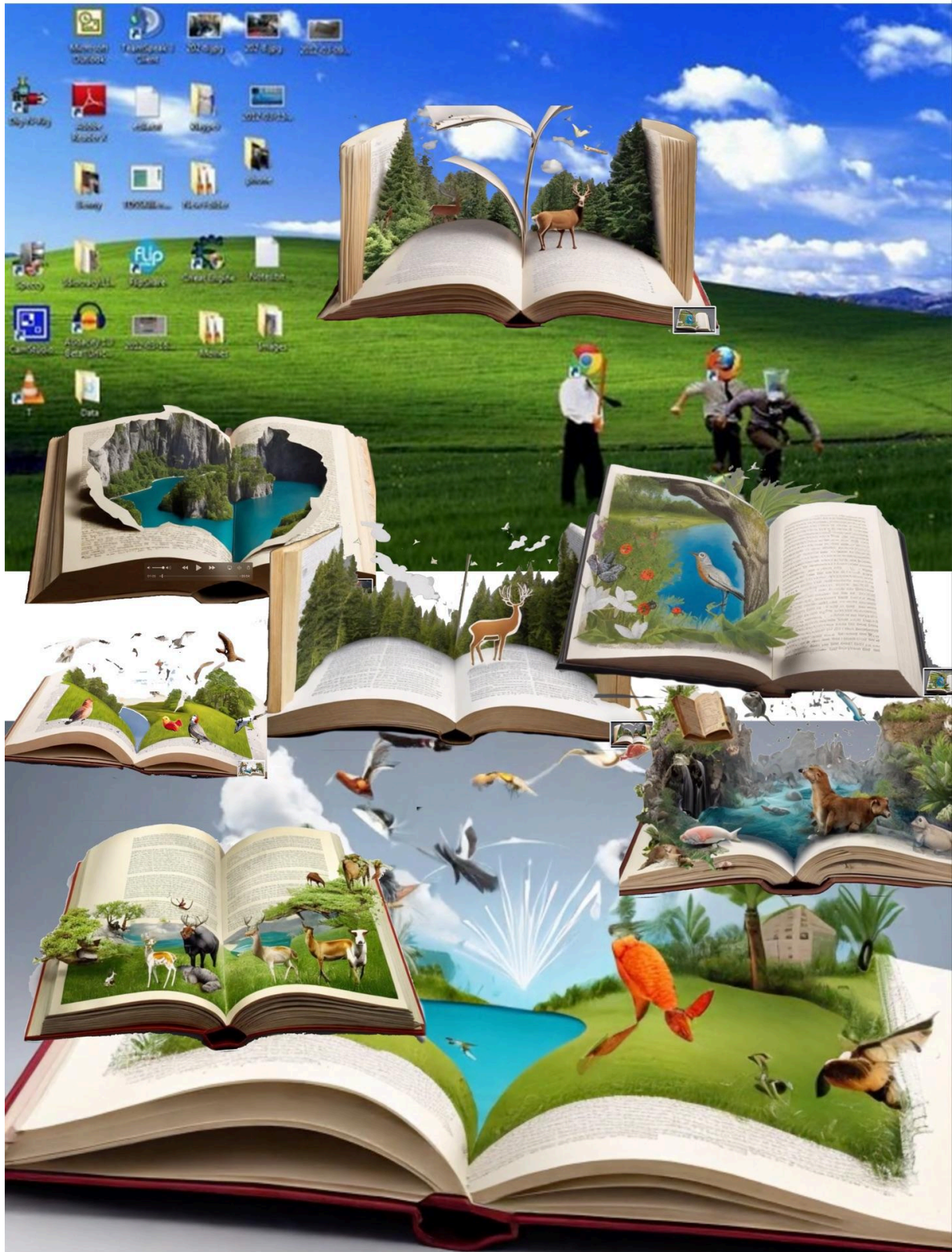
eine Falte zu beziehen bedeutet durch ein operatives Konzept hindurch zu gehen, ist diese Bezugnahme eine Immanenzebene zu zeichnen. Es besagt den Gesichtspunkt auszudrücken. Ein Portrait von Leibniz zu erstellen bedeutet seine schizophrene Tension, seine offene Fassade nach zu zeichnen (Van Tuinen; Mc Donnell 2010, 2ff.). Deleuze wandelt die letzt-begründbaren kleinsten Teilchen der Individuen in ein differentielles Verhältnis um und macht damit aus der Metaphysik eine Kinematographie. Der lebendige Spiegel des Universums wird in eine Großaufnahme gefügt, um zu zeigen, was es heißt, dass der Appetit einer jeden Monade diese bis ins Unendliche strukturiert. Es wurde gezeigt, dass die Monade als Subjekt ihre Prädikate in einen Ereignisstrom umwandelt. Sie funktioniert nicht in einem sensomotorischen Schema, verabschiedet dieses vielmehr. Das verworrene Hintergrundgeschehen drückt diese Milieu-Bezogenheit aus, die zur Aktualisierung führt. Die Aufgabe von Deleuze-Leibniz besteht darin, das, was er über den Barock sagt, auf ihn selbst zurück zu biegen. Wo die Beschreibung an den Platz des Objekts getreten ist und das Subjekt Gesichtspunkt wird.

Der transmediale Transfer einer Stilisierung vom Gemälde zur Philosophie wird realisiert durch die zwei Ebenen und ihre unverbundene Verbundenheit und dem barocken Haus (McDonnell; Niamh 2010, 3ff.). Diese Figur findet sich im ZB angelegt. Die barocken Gemälde zeigen die Verbindung und den Übergang von Klarem und Verworrenem, ihre Gleichzeitigkeit. Was durch den Sonderstatus von Bildern gewährleistet wird, die aufgrund ihrer Gleichzeitigkeit der Sukzessivität der Sprache enthoben scheinen (McDonnell; Niamh 2010, 4). Das ZB zeigt für die Falte, dass die Wahrheit als Krise keinen Ausweg bietet, sondern dass der Weg bis zum Ende gegangen werden muss, um dann beim Falschen, bei den Divergenzen herauszukommen.

https://www.youtube.com/watch?v=3EIXOe4k_fQ&t=35s



© Evi Jäggle, *Leibniz durch Deleuze kinematographiert I*



© Evi Jäggle, *Leibniz durch Deleuze kinematographiert* 2



© Evi Jäggle, *Leibniz durch Deleuze kinematographiert 3*

7. SCHLUSS SZENE: AB-BLENDEN

Was ist das dezidiert Kinematographische in jedem Kapitel, was ist das Besondere der Philosophie einer Immanenzebene jeweils für Deleuze, zu was wird er angeregt? Deleuze wendet sich gegen eine bestimmte Position, eine aus Rekognition und Gemeinsinn geflochtene Schnur der Identität. Die verwendeten Filmographien (Nietzsche, Hegel, Kant, Foucault, Leibniz) werden gegen ein dogmatisches Bild des Denkens gesetzt. Dieses Bild, gegen das sie sich wenden, ist eine Filmhandlung, die ein Ganzes kennt, auf das die Bilder zulaufen, dem sie entsprechen. Die Vermögen sind in Übereinstimmung, da sie sich auf dasselbe Objekt beziehen, das in jeder Einstellung dasselbe bleibt. Denken und Sein sind in Übereinstimmung, es gibt eine diegetische Welt, auf die sich die Film-Denk-Bilder beziehen können. Deleuze kehrt die jeweiligen Bilder des Denkens der Namen Kant, Foucault, Nietzsche, Hegel und Leibniz in ihr vor-philosophisches, prä-reflexives Moment, in dem der Schnitt als die Differenz auftaucht und nicht im Namen der Identität im Begriff, des Gegensatzes im Prädikat, der Analogie im Urteil oder der Ähnlichkeit der Wahrnehmung, verschwindend macht.

Das Besondere der Film-Bilder-als-Denken ist die Aufmerksamkeit auf das Funktionieren des Denkens und die Einsicht in den Mechanismus des Denkens, der nicht zur Anwendung kommt. Man kann Denkbilder unterscheiden, die mit den großen Montageschulen und den großen Denkplänen übereinstimmen. Die Konsequenz dieser Verbindung ist die Stellung der Bilder zum Ganzen. Mit dem Neuen Ganzen als Außen¹³⁵ kann man sich darauf beziehen, welche Potentialdifferenz ein Drittes hervorbringt, das etwas Neues zeigt. Das Bild wird vielmehr an sich in Frage gestellt, der Fehlanschluss ist das Neue, die Diskontinuität bedingt die Kontinuität, sie ist ihre Grundlage. In *Was ist Philosophie?* geben Deleuze und Guattari dieser Philosophie-Geschichte, die betrieben wurde, eine *Blättrigkeit*. Sie ordnen ihre eigenen Bemühungen ein als *Wiederherstellung des Chaos*, indem man nicht vorher bestimmt, welche Ebenen des Denkens geschnitten werden. Ganz im Sinne eines Zusammen-Schneidens zeitlicher Art (WiPh, 60). Neben der Blättrigkeit, die den Abstand und die gleichzeitige Ineinander-Faltung dieser Denkebenen markiert, sind sie auch *durchlöchert*. Diese Merkmale der Denkebenen lassen die Kinematographie überhaupt zu.

¹³⁵ Michaela Ott dezentriert das Außen von Deleuze und Guattari auf eine postkoloniale Perspektive und zeigt, dass die theorie-immanenten Annahmen die kulturell anderen missachtet, wobei der Übergang von aktuellen zu virtuellen Artikulationen mehr Schärfe gewinnen würde durch eine Perspektive der nicht-westlichen Symbolisierungen (Ott 2018, 16ff). Das Mannigfaltige in homogenen Strukturen offenzulegen, würde bedeuten, die geopolitischen Dimensionen des Außens zu beachten und nicht nur die transzendente (ebd., 207).

Der Übergang in der Mitte, in der Achse, in der Zeit des Intervalls, kann gleichzeitig als Abgrenzungspunkt verstanden werden. Wenn beispielsweise das kantische Ich denke umgewandelt wird in ein kinematographisches cogito, dem die Zeit immer schon entrückt ist. Einerseits muss mitgegangen werden mit Kants Umschwung der immanenten Selbstkritik der Vermögen, andererseits werden diese nur kritisiert, wenn sie an ihre Grenze gehen, wenn die Vermögen gerade nicht im "wahren" Sinne ablaufen, wenn ihre Potenz gestört oder überwältigt ist. Das Unsinnliche, das nur empfunden werden kann, weil es die Grenze des Sinnlichen ist. Die Abschaffung einer transzendenten Position, einer Erzählfigur oder sogar einer Handlung, einer Logik, die auf eine Wahrnehmung eine Handlung folgen lässt, wird in diesen Umwandlungen von Montagetechniker:innen zu den Zeit-Bild-Filmenden betrieben. Die Kinematographie hat im Kino als ZB seine Vorlage gefunden, von der die Philosophie lernen soll. Die Änderung der Stellung der Differenz, die Merkmale des ZBs, die es zu einem Denkbild machen. Man geht mit dem Film mit, um zu den Bildern zu gelangen, die unsere Sehgewohnheiten brechen. Ähnlich der unbekannten Resonanz eines neuen Begriffs ist man angestoßen von dem Ereignis, von dem neuen Bild.

Kant als Film vorgestellt – ohne die deleuzianische Kinematographierung – würde ungefähr so aussehen: Zuerst wird die Sinnlichkeit in der Mannigfaltigkeit gegeben, dann erfolgt die Synthesis durch die Einbildungskraft – er stützt sich lediglich auf das, was immer wieder gleich ist – im Film entspräche das einer Geschichte, die nicht abweicht. Begriffe verleihen der Synthesis Einheit, als ob die Handlung einfach linear hintereinander ablaufen würde. „[D]enn sonst würde ich ein so vielfärbiges verschiedenes Selbst haben, als ich Vorstellungen habe, deren ich mir bewußt bin.“ (KrV B, 134) Die synthetische Einheit des Mannigfaltigen in der Anschauung, als a priori gegeben, ist also der Grund der Identität der Apperzeption selbst, die a priori allem bestimmten Denken vorhergeht. Der Grundsatz der Apperzeption ist analytisch, erklärt aber eine Synthesis des in der Anschauung gegebenen Mannigfaltigen. Der Verstand hat seine Funktion, so wie die Montage nicht im Bild stattfindet, sondern zwischen den Bildern und diese aneinanderreicht, sodass der Abstand verschwindet und unmerklich wird. Denn der Verstand verknüpft, er schaut nicht an. Die dreifache Inversion von Kant würde in diesen Prinzipien den Untergrund suchen, das ZB.

In der Philosophie-Geschichte wurde eine ungeschichtete Formation vorhanden gedacht. Der Experimentalfilm am Anfang der *Phänomenologie des Geistes*, wenn die sinnliche Gewissheit auftritt und die Bilder in flimmernder Gestalt auftreten lässt. Im kinematographischen Ich denke kann man gerade die Montageschulen, die Dialektik, das Ganze als Subjekt durchgehen – man muss nicht die große Technik von Hegel kritisieren und

eine neue Sichtweise des Ganzen eingehen, man kann seine Montage: vom Schockbild zum Begriff mitmachen. Aber der Übergang, der vom Logos des Ganzen, der vereinigenden Montage, zum Einzelbild gelangt, das schockiert, ist das Denkbild, das einen anders zurücklässt. Das Fälschende, die Simultaneität, die Ununterscheidbarkeit von Realem und Irrealem. Dieses Projekt ist mit der Zeit und ihrer Differenz-Statur verknüpft. Die Porträtkunst von Deleuze hat eine supra-lineare Anordnung, sie erschafft Begriffe, vergisst das Unwichtige, fügt Elemente hinzu. Die historische Figur wird überlagert, sie wird kontrahiert. Mit der Analyse Hegels wird der Schnitt als zentrales Moment des Übergangs hervorgehoben: Hegel und das Ende des Bewegungs-Bildes zeigen, wie Deleuze die dialektischen Übergänge zwischen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild beschreibt. Der Fokus liegt dabei auf dem Schnitt und der Vermittlung im Prozess der Selbstsetzung und Aufhebung, wodurch das Denken als ständiger Wandel verstanden wird.

Wo unter der Maske Hegels plötzlich der skeptische Geist Foucaults in einem verstohlenen Lachen aufblitzt; wo die Kategorien Kants sich aus ihrem starren Korsett lösen und in einem wilden Spiel der Kräfte wie entfesselte Tänzer:innen rotieren, während die transzendente Einheit der Apperzeption als ruheloser Mittelpunkt rastlos um sie kreist; wo Nietzsche, auf der Spitze seiner Genealogie angelangt, in der Dunkelheit erkennt, dass der große Stil nichts anderes als die dissonante Melodie eines schrägen Welt-Theaters ist. Dort, im Schilderhaus der Philosophiegeschichte, streckt Leibniz den Kopf durch das Fenster, sein Blick voll welthafter Harmonie – doch unter dem Schnurrbart des ewigen Optimisten verbirgt sich längst das grinsende Antlitz Nietzsches, der in jeder Maske und jedem System die Handschrift der Perspektive entdeckt.

Literaturverzeichnis

A. Siglenverzeichnis der Schriften von Gilles Deleuze

- [SM] Deleuze, Gilles: "Sacher-Masoch und der Masochismus." In: Leopold von Sacher-Masoch. *Venus im Pelz*. Insel, Frankfurt a.M., 1968. S. 167-295.
- [IM] Deleuze, Gilles; Foucault, Michel: "Die Intellektuellen und die Macht". In: Michel Foucault: *Von der Subversion des Wissens*. Carl Hanser Verlag, München, 1974. S. 128- 140.
- [K] Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1976.
- [AÖ] Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1977a.
- [ME] Deleuze, Gilles: "Der Mensch, Eine zweifelhafte Existenz". In: Gilles Deleuze; Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Merve Verlag, Berlin, 1977b. S. 13-20.
- [SK] Deleuze, Gilles: "Kein Schriftsteller: Ein neuer Kartograph". In: Gilles Deleuze; Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Merve Verlag, Berlin, 1977c. S. 100-136.
- [NA] Deleuze, Gilles: Ein neuer Archivar. In: Gilles Deleuze; Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Merve Verlag, Berlin, 1977d. S. 59 - 85.
- [NL] Deleuze, Gilles: *Nietzsche. Ein Lesebuch von Gilles Deleuze*. Merve Verlag, Berlin, 1979.
- Deleuze, Gilles: *Spinoza. Praktische Philosophie*. Merve Verlag, Berlin, 1988.
- [BE] Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung*. Hrg. und übers. Von Martin Weinmann. Hamburg, Junius, 1989.
- [KK] Deleuze, Gilles: *Kants kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen*. Merve Verlag, Berlin, 1990.
- [NP] Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Übers. Von Bernd Schwibs. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1991.
- [TP] Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve Verlag, Berlin, 1992.
- [LS] Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993a.
- [U] Deleuze, Gilles: "Postskriptum über die Kontrollgesellschaften." In: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Übers. Von Gustav Rößler. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1993b. S. 254-262.
- [PZ] Deleuze, Gilles: *Proust und die Zeichen*. Merve Verlag, Berlin, 1993c.

- [SPA] Deleuze, Gilles: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*. Übers. Von Ulrich Johannes Schneider. Wilhelm Fink Verlag, München, 1993d.
- [FB] Deleuze, Gilles: *Francis Bacon – Logik der Sensation*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1995a.
- [F] Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1995b.
- [BL] Deleuze, Gilles: “Begehren und Lust.” In: *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. Hrg. Friedrich Balke und Joseph Vogl. Wilhelm Fink Verlag, München. 1996. S. 230-240.
- [LB] Deleuze, Gilles: *Lust und Begehren*. Merve Verlag, Berlin, 1996b.
- [BB] Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1997a.
- [ZB] Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1997b.
- [DH] Deleuze, Gilles: *David Hume*. Campus Verlag, Frankfurt a.M./New York. 1997c.
- [ABC] Deleuze, Gilles und Claire Parnet: *L’Abécédaire de Gilles Deleuze*. Editions de Montparnasse, Paris, 1997d.
- [WiPh] Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2000a.
- [KKI] Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 2000b.
- [EI] Deleuze, Gilles: *Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953 bis 1974*. Hrg. David Lapoujade. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 2003.
- [SG] Deleuze, Gilles: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975 bis 1995*. Hrg. David Lapoujade. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2005.
- [DW] Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. Wilhelm Fink Verlag, 3. Aufl., München, 2007.
- [Fou] Deleuze, Gilles: *Foucault*. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 7. Aufl., 2013.
- [U] Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Übers. Von Gustav Roßler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 7. Aufl, 2020a.
- [LoT] Deleuze, Gilles: *Letters and Other Texts*. Hrg. David Lapoujade. Semiotext, Los Angeles, 2020.
- [LK] Deleuze, Gilles: *Four Lessons on Kant. Lectures from 1978*. Übersetzt v. Melissa McMahon, online unter: webdeleuze.com, <https://www.webdeleuze.com/cours/kant> [letzter Download 29.01.2022].
- [KL] Deleuze, Gilles. *Kant-Lektüren*. Übersetzt von Joseph Vogl, de Gruyter, 2023.

B. Sonstige Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1964.
- : *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. In: Gesammelte Schriften. Hrg. Rolf Tiedemann, Band 4, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2003a.
- : *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003b.
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Fischer Taschenbuch Verlag, 16. Aufl., Frankfurt a.M., 2006.
- Angenvoort, Elisabeth: *Das Dionysische Ja. Nietzsche und das Problem des Schöpferischen Leidens*. Verlag Dr. Markus Hänsel-Hohenhausen, Engelsbach, 1995.
- Almeida, Rogério Miranda de: *Nietzsche and Paradox*. State University of New York Press, New York, 2006.
- Appel, Kurt: “Gott in Hegels spekulativer Philosophie.” In: *System der Vernunft. Kant und der deutsche Idealismus*. In: Systemkonzeptionen im Horizont des Theismusstreites (1811 - 1821) Hrg.: Christian Danz, Jürgen Stolzenberg, Violetta Waibel, Felix Meiner, Hamburg, 2018. S. 263-290.
- Aristoteles: *Metaphysik*. Reclam, Stuttgart, 1984.
- Ashton, Dyrk: *Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect*. UMI Dissertation Publishing, Ann Arbor, 2006.
- Badiou, Alain: “Deleuze, Leser von Leibniz”. In: *Karten zu ‘Tausend Plateaus’*. Hrg.: Clemens-Carl, Härle, Merve Verlag, Berlin, 1993. S. 133- 161.
- : “Gilles Deleuze, The Fold: Leibniz and the Baroque.” In: *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. Hrg: Constantin V Boundas, Dorothea Olkowski. Routledge, New York, 1994. S. 51- 71.
- : *Das Geschrei des Seins*. Diaphanes Verlag, Zürich/Berlin, 2003.
- : *Cinema*. Polity Press, Malden, 2013.
- Balke, Friedrich; Vogl, Joseph: “Einleitung. Fluchtlinien der Philosophie”. In: *Gilles Deleuze- Fluchtlinien der Philosophie*. Hrg. Friedrich Balke, Joseph Vogl. Wilhelm Fink Verlag, München, 1996. S. 5-28.
- Balke, Friedrich: *Gilles Deleuze*. Reihe Campus Einführungen, Frankfurt a. M., 1998.
- Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- : *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. übersetzt

- von Jürgen Schröder. Suhrkamp, Berlin, 2012.
- Barbaric, Damir: *Im Angesicht des Unendlichen. Zur Metaphysikkritik Nietzsches*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011.
- Bataille, Georges: “Nietzsche im Lichte des Marxismus”. In: *Nietzsche aus Frankreich. Essays von Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault, Pierre Klossowski*. Hrg. Werner Hamacher. EVA, Berlin, 2007.
- Bayerle, Georg: *Wissen oder Kunst. Nietzsches Poetik des Sinns und die Erkenntnisformen der Moderne*. Böhlman Verlag, Köln, 1998.
- Behler, Ernst: *Derrida-Nietzsche, Nietzsche-Derrida*. Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1988.
- Bellour, Raymond: “Das Bild des Denkens: Kunst oder Philosophie, oder darüber hinaus?” In: *Deleuze und die Künste*. Hrg. Peter Gente, Peter Weibel, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2007. S. 13-26.
- Bennett, Jane: *Vibrant matter. A political ecology of things*. Durham, London. 2010
- Bergson, Henri: *Philosophie der Dauer: Textauswahl von Gilles Deleuze*. Hamburg, 2013.
- : *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Übersetzt von Margarethe J. und Wilhelm Schapp. Felix Meiner, Hamburg, 2001.
- : *Schöpferische Evolution*. Übersetzt von Margarethe Drewsen. Mit einer Einleitung von Rémi Brague. Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2013.
- Beuthan, Ralf: *Das Undarstellbare: Film und Philosophie. Metaphysik und Moderne*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 2006.
- Binder, Eva: “Zeit-Bilder. Persönliche Erinnerung und kulturelles Gedächtnis in Andrej Tarkovskijs Der Spiegel”. In: *Das Zeit-Bild im Osteuropäischen Film nach 1945*. Hrg. Natascha Drubek-Meyer, Jurij Murasas. Böhlau Verlag, Wien, 2010. S. 175- 196.
- Blanchot, Maurice: “Nietzsche und die fragmentarische Schrift”. In: *Nietzsche aus Frankreich. Essays von Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault, Pierre Klossowski*. Hrg. Werner Hamacher. EVA, Berlin, 2007.
- Böhler, Arno, Kruschkova, Krassimira; Valerie, Susanne (Hg.), *Wissen wir, was ein Körper vermag? Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*. Bielefeld, 2014.
- Böhler, Arno: *Singularitäten. Vom zu-reichenden Grund der Zeit; Vorspiel einer Philosophie der Freundschaft*. Passagen Verlag, Wien, 2005.
- : *In Time. Philosophie im Bild*. Band 3. Passagen Verlag, Wien, 2005. S. 1-40.
- : “The Time of Drama in Nietzsche and Deleuze: A Life as Performative Interaction”. In: *Deleuze Studies*. 2010 ; Band 4, Nr. 1. S. 70-82.
- : “Deleuze in Spinoza - Spinoza in Deleuze”. In: *Affektenlehre und amor Dei*

- intellectualis. Die Rezeption Spinozas im Deutschen Idealismus in der Frühromantik und in der Gegenwart.* Violetta L. Waibel (Hrg.) Meiner Verlag, Hamburg, 2012. S. 167- 189.
- : “Post-Hermeneutik nach Derrida: erstaunliche Brüche”. In: *Narrative im Bruch: theoretische Positionen und Anwendungen.* A. Babka (Hrsg.), V&R unipress, Göttingen, 2016. S. 133-146.
- : “Immanenz: Ein Leben... Friedrich Nietzsche”. In: *Performance Philosophy*, 3(2), S. 324-351. 2017. DOI: 10.21476/PP.2017.32176.
- : “Philosophy On Stage: Philosophie ALS künstlerische Forschung”. In: A. Böhler & S. V. Granzer (Hrsg.), *Philosophy on Stage: Philosophie als künstlerische Forschung* (Passagen forum). Passagen Verlag, Wien, 2018. S. 59-121.
- Böhler, A. & Granzer, Valerie Susanne: “Philosophy on Stage”. In: *The Routledge Companion to Performance Philosophy* Routledge. Laura Cull Ó Maoilearca and Alice Lagaay (Hrsg.), London: Routledge, London, 2020. S. 387-394.
- Böhler, Arno: “Gilles Deleuze: Kantlektüren”. In: *Immanuel Kant: Freiheit, Vernunft, Sinnlichkeit - Ein vielstimmiger Widerhall.* Violetta L. Waibel, Max Brinnich, Gabriele Geml, Philipp Schaller, De Gruyter, Berlin, 2024.
- Böhme, Hartmut: *Natur und Subjekt.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1988.
- Bogue, Ronald: *Deleuze on Cinema.* Routledge, New York/ London, 2003.
- Boljkovac, Nadine: “Untimely Affects. Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema. Series: Plateaus”. In: *New Directions in Deleuze Studies.* Hrg.: Ian Buchanan; Claire Colebrook. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013.
- Bolt, Barbara: *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image.* I.B. Tauris & Co. Ltd., New York, 2004.
- Borges, J. L.: *Erzählungen. Universalgeschichte der Niedertracht, Fiktionen, Aleph.* Carl Hanser Verlag, München, 1992.
- Bourassa, Alan: “Literature, Language, and the Non-Human”. In: *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari.* Hrg. Brian Massumi. Routledge, New York, 2002. S. 60 - 76.
- Bredenkamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst.* Akademie Verlag, Berlin, 2008.
- Breuer, Irene: “Sinnbildung und Widerstreit zwischen mimesis und methexis bei Gilles Deleuze Zu einer Umkehrung des Platonismus in den Gemälden von Francis Bacon”.

- In: *Innen - Außen - Anders. Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*. Hrg.: Ann-Cathrin Drews, Katharina D. Martin, transcript Verlag, Bielefeld, 2017. S. 51 - 68.
- Brown, Clifford: "Leibniz und die Ästhetik". In: *Akten des internationalen Leibniz-Kongresses*. Hannover, Band IV, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1969. S. 121 - 133.
- Bruns, Gerald L.: *On Anarchy of Poetry and Philosophy. A Guide for the Unruly*. Fordham University Press, New York, 2006.
- Buchanan, Ian; MacCormac, Patricia (Hrg.): *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. Continuum, London/ New York, 2008.
- Büttner, Elisabeth; Ries, Marc: "Deleuze und die Natur des Ereignisses im Kino". In: *Der Film bei Deleuze*. Hrg. Oliver Fahle, Lorenz Engel, Verlag der Bauhaus Universität, Weimar, 1998. S. 350-370.
- Carroll, Lewis: *Alice im Wunderland*. Insel Verlag, Frankfurt a.M., 2011.
- Casebier, Allan: „Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation". In: *Film and Knowledge. Essays on the Integration of Images and Ideas*. Hrg.: Kevin L. Stoehr, McFarland&Company Inc., Jefferson, 2002.
- Cavell, Stanley: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- Cekić, Miodrag: "Die Wechselbeziehung zwischen Leibnizens Infinitesimalrechnung und seiner Monadologie". In: *Akten des internationalen Leibniz-Kongresses*. Hannover, Band IV, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1969. S. 357 - 382.
- Cixous, Hélène: *Esther von der Osten Insister. Für Jacques Derrida*. Passagen, Wien 2014.
- : *Das Lachen der Medusa*. Mit weiteren aktuellen Beiträgen. Hrg. Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer. Passagen, Wien, 2017.
- Cole, Andrew: *The Birth of Theory*. University of Chicago Press, Chicago, 2014.
- Colebrook, Clair: *Deleuze: A Guide for the Perplexed*. Continuum, London, 2006.
- Conley, Tom: "Das Kinoereignis". In: *Der Film bei Deleuze*. Hrg. Oliver Fahle, Lorenz Engell. Verlag der Bauhaus Universität Weimar, Weimar, 1998. S. 324-349.
- : "The Film Event. From Interval to Interstice". In: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Hrg. Gregory Flaxman. University of Minnesota. 2000. S. 303-326.
- De Landa, Manuel: *Philosophy and Simulation. The Emergence of Synthetic Reason*. Continuum, New York/ London, 2011.

- Deamer, David: *Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb. The Spectre of Impossibility*. Bloomsbury, New York, 2014.
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1972.
- : *Die Wahrheit in der Malerei*. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1992.
- : *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 5. Aufl. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1994.
- : *Dissemination*. Hrg.: Peter Engelmann. Passagen Verlag, Wien, 1995.
- : *Randgänge der Philosophie*. Übers. von Gerhard Ahrens u. a. Hrsg. von Peter Engelmann. 2., überarb. Aufl. Passagen, Wien, 1999.
- : “Sporen. Die Stile Nietzsches”. In: *Nietzsche aus Frankreich. Essays von Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jaques Derrida, Michel Foucault, Pierre Klossowski*. Hrg. Werner Hamacher. EVA, Berlin, 2007.
- Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Felix Meiner, Hamburg, 1993.
- Dier, Oliver: *Die Lehre des Absurden. Eine Untersuchung der Philosophie am Leitfaden des Absurden*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 1998.
- Dowd, Garin: *Abstract Machines: Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari. From Monadology to Nomadology: Leibniz, Deleuze, Beckett*. Rodopi, Amsterdam/ New York, 2007.
- Ebeling, Knut: “Die Ekstase des Bildes. Blanchots Dionysische Bildtheorie”. In: *Bilder - Sprache - Künste. Nietzsches Denkfiguren im Zusammenhang. Nietzscheforschung*. Band 18. Hrg. Renate Reschke. Akademie Verlag, Berlin, 2011.
- Engell, Lorenz; Fahle, Oliver (Hrg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. 3. Aufl., Verlag der Bauhaus-Universität, Weimar, 1999.
- Engell, Lorenz: “Kinematographische Agenturen oder: Wie Kontexte Bilder und Bilder Kontexte erzeugen”. In: *Studia philosophica* 69. Schweizerische Zeitschrift für Philosophie Band 69:175-192. Schwabe Verlag. 2010.
- : “Serial Games: On the Philosophy of Difference and Repetition in Moving Images Lorenz Engell”. *Clash of Realities 2015/16: On the Art, Technology and Theory of Digital Games. Proceedings of the 6th and 7th Conference*, edited by Clash of Realities, transcript Verlag, Bielefeld, 2017, S. 465-480.
- Engell, Lorenz; Voss, Christiane; Fahle, Oliver; Hedger, Vinzenz (Hrg.): *Essays zur*

- Film-Philosophie*. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2015.
- Fahle, Oliver: "Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze". In:
Montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation,
 Jg.11, Nr.1, 2002, S. 97-112.
- : „Der Film der Zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze.“ In: *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze - Aktuelle Diskussionen*. Hrg.: Marc Rölli, Friedrich Balke, Transcript Verlag, Bielefeld, 2011. S. 113-130.
- Federici, Silvia: *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Autonomedia, Brooklyn, NY, 2004.
- Federici, Silvia: *Beyond the Periphery of the Skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. PM Press Oakland, Oakland, CA, 2020.
- Fink, Eugen: "Kants Umkehrung des Platonismus und seine Kritik des 'Übersinnlichen'". In:
Alles und Nichts. Springer, Dordrecht. 1959.
https://doi.org/10.1007/978-94-015-7605-5_6
- Foos, Peter: *L'objet ambigu in Philosophie und Kunst. Valéry, Kant, Deleuze und Duchamp im platonischen Differential*. Parerga Verlag, Düsseldorf, 1999.
- Ford, Hamish: "Broken Glass by the Road: Adorno and a Cinema of Negativity". In: *New Takes in Film-Philosophy*. Hrg.: Havi Carel, Greg Tuck, Palgrave Macmillan, New York, 2011.
- Foucault, Michel: "Der Ariadnefaden ist gerissen". In: *Gilles Deleuze; Michel Foucault: Der Faden ist gerissen*. Merve Verlag, Berlin, 1977. S. 7-12.
- : "Theatrum Philosophicum". In: *Gilles Deleuze; Michel Foucault: Der Faden ist gerissen*. Merve Verlag, Berlin, 1977. S. 21-58.
- : *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Carl Hanser Verlag, München, 1973.
- : *Die Ordnung der Dinge*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974.
- : *Der Gebrauch der Lüste*. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986.
- : *Mein Körper, dieses Papier, dieses Feuer*. In: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*. Hrg. Daniel Defert, François Ewald. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1994.
- : *Von der Subversion des Wissens*. Carl Hanser Verlag, München, 1974.
- : *Archäologie des Wissens*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1981.
- : *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Übers. von W. Raul U. und Seitter. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1983.

- : *Die Ordnung des Diskurses*. Aufl. 7.-8. Tausend, Erweiterte Ausgabe, Fischer, Frankfurt a.M., 1993.
- : *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1994.
- : “Einführung zu ‘Traum und Existenz’ von L. Binswanger”. In: ders.: *Schriften I*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M., 2001. S. 107-174.
- : *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: *Schriften in vier Bänden*. Bd. 2. 1970-1975. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002. S. 166–191.
- : “Nietzsche, Freud, Marx”. In: *Nietzsche aus Frankreich. Essays von Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault, Pierre Klossowski, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy und Bernard Pautrat*. Hrg. Werner Hamacher, Philo Verlagsgesellschaft mbH, Wien/ Berlin, 2003.
- : *Schriften in vier Bänden*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001-2005.
- : *Hermeneutik des Subjekts*. Vorlesungen am Collège de France 1981/82, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004.
- : *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II*. Vorlesung am Collège de France 1983/84. Suhrkamp, Berlin, 2010.
- : *Über den Willen zum Wissen*. Vorlesungen am Collège de France 1970-1971. Suhrkamp, Berlin, 2012.
- : *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. 21. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2015.
- Frampton, Daniel: *Filmosophy. A manifesto for a radically new way of understanding cinema*. Wallflower Press, London & New York, 2016.
- Frank, Manfred: *Was ist Neostrukturalismus?* Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1984.
- Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916- 17 [1915-17])*. In Studienausgabe, Bd. I. Fischer, Frankfurt a.M., 1969.
- : *Das Ich und das Es*. In Studienausgabe, Bd. III. Fischer, Frankfurt a.M. 1975.
- : *Das Unbehagen in der Kultur (1930[1929])*. In Studienausgabe, Bd. IX. Fischer, Frankfurt a.M. 1974.
- : *Die Traumdeutung*. In Studienausgabe, Bd. II. Fischer, Frankfurt a.M. 1972.
- Friedman, Michael: “Deleuze, Leibniz and the Unmathematical Fold”. In: *Appendix B from ‘A History of Folding in Mathematics. Mathematizing the Margins’*, Springer international Publishing AG, Basel, 2018.

- Gaugr, Hans-Martin: "Es ist nichts mit Schriftstellerei. Zu Nietzsches Stil". In: *Friedrich Nietzsche. Philosophie als Kunst*. Hrg. Heinz Friedrich. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1999.
- Georg-Lauer: "In Nietzsches Kino. Überlegungen zu einem kinematographisch verwandten Denkstil in *Die fröhliche Wissenschaft* und in *Also sprach Zarathustra*". In: *Nietzsche im Film. Projektionen und Götzendämmerungen*. Hrg.: Volker Gerhardt; Renate Reschke, *Nietzscherforschung*, vol. 16, no. 1, 2009. S. 117-132.
- Görner, Rüdiger: *Wenn Götzen Dämmern. Formen ästhetischen Denkens bei Nietzsche*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2008.
- Gilmore, Richard A.: *Doing Philosophy at the Movies*. State University of New York Press, New York, 2005.
- Griek, Stephen (2023). *Nietzsches Architektur der Erkennenden. Die Welt als Wissenschaft und Fiktion*. (Vol. 82, S. 125–131). transcript Verlag, Bielefeld, 2023. doi: 10.1515/9783839470725-015
- Guattari, Félix. *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Übersetzt von Paul Bains und Julian Pefanis. Indiana University Press, Bloomington, 1995.
- Günzel, Stephan: *Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze*. Die blaue Eule, Essen, 1998.
- : *Geophilosophie. Nietzsches philosophische Geographie*. Unveröffentlichte Dissertation, Jena, 2000.
- Hallward, Peter: *Out of this World. Deleuze and the Philosophy of Creation*. Verso. London/New York, 2006.
- Harms, Rudolf: *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*. Meiner Verlag, Hamburg, 2009.
- Hartmann, Katrin: *Das Artistische Denken von Gilles Deleuze. Eine Analyse der Verschränkung von Philosophie und künstlerischer Praxis dargestellt anhand der Kino- Bücher*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien, 2008.
- [PhdG] Hegel, G. W. F.: *Phänomenologie des Geistes*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1973.
- Hegel, G.W.F.: *Wissenschaft der Logik I*. Werkausgabe Band 5. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 10. Aufl., 2014.
- [WL]: Hegel, G.W.F.: *Wissenschaft der Logik II*. Werkausgabe Band 6. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 10. Aufl., 2014.

- Heidegger, Martin: "Der Ursprung des Kunstwerks". In: *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann, Frankfurt a.M., 1950, S. 1–74.
- : *Nietzsche I und II*. Neske, Pfullingen, 1961.
- : *Sein und Zeit*. Max Niemeyer, Tübingen, 1979.
- : *Unterwegs zur Sprache*. Günther Neske, Pfullingen, 1987.
- Heilman, Jeremy: *Bergson's Challenge: Theorizing a 'Non-Cinematographic' Cinema*. University Columbia, Masterthesis, 2011
- Himmelreich, Jens: *Differenz und différence. Eine Untersuchung über den Differenzbegriff Gilles Deleuze' und sein notwendiges Verhältnis zur différence Jacques Derridas*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, 1999.
- Houle, Karen; Vernon, Jim (Hrg.): *Hegel and Deleuze: Together Again for the First Time*. Northwestern University Press, 2013.
- Hughes, Joe: *Deleuze and the Genesis of Representation*. Continuum, London, 2008.
- Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*. Meiner Verlag, Hamburg 1992.
- : *Cartesianische Meditationen*. Hrsg. v. Elisabeth Ströker. 3. Auflage. Meiner Verlag, Hamburg 1995.
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge, London, 2000.
- Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Übersetzt von Eva Meyer und Heidi Paris. Merve, Berlin 1979.
- : *Die Zeit der Differenz: Für eine friedliche Revolution*. Übersetzt von Xenia Rajewski. Campus, Frankfurt am Main/New York, 1991.
- James, Williams: *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A critical Introduction and Guide*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2003.
- Johnson, Vida T.; Petrie, Graham: *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*. Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- Jones, Graham; Roffe, Jon (Hrg.): *Deleuze's Philosophical Lineage*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009.
- Kafka, Franz: *Das Schloß*. Roman, illustriert. Vitalis, Prag, 2007a.
- : *Der Proceß*. 12. Aufl., Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 2007b.
- Kaiser, Volker; Leventhal, Robert S.: "Rewiring the Oedipal Scene: Image and Discursivity in Wim Wender's Journey 'Until the End of the World'". In: *Panorama. Philosophies of the Visual*. Hrg. Wilhelm S. Wurzer. Continuum, New York, 2002.

- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Hrg. Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 3. Auflage, 1977. (KrV).
- : *Kritik der Urteilskraft*. Akademie-Ausgabe, Band 5. de Gruyter, Berlin, 1968.
- Kerslake, Christian: *Immanence and the Vertigo of Philosophy*. Edinburgh, Edinburgh University Press 2009.
- Kennedy, Barbara M.: *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000.
- Kim, Hyun Kang: *Ästhetik der Paradoxie. Kafka im Kontext der Philosophie der Moderne*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004.
- Klettke, Cornelia: *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einr Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Klossowski, Tabucchi, Del Guidice, De Carlo*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.
- Klossowski, Pierre: “Nietzsche, Polytheismus und Parodie”. In: *Nietzsche aus Frankreich.. Essays von Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault, Pierre Klossowski*. Hrg. Werner Hamacher, EVA, Berlin, 2007.
- Körnig, Stephan: *Perspektivität und Unbestimmtheit in Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht. Eine vergleichende Studie zu Hegel, Nietzsche und Luhmann*. Franke Verlag, Tübingen, 1999.
- Kofman, Sarah: *Nietzsche und die Metapher*. Wolff Verlag, Berlin, 2014.
- Konitzer, Werner: *Sprachkrise und Verbildlichung*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995.
- Kovacs, Andras Balint: “The Film History of Thought”. In: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Hrg. Gregory Flaxman. University of Minnesota Press, Minnesota,. 2000. S. 153-170.
- Krause, Ralf: *Deleuze. Die Differenz im Denken*. Parodos Verlag, Berlin, 2011.
- Lamarre, Thomas: “Diagram, Inscription, Sensation”. In: *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*. Hrg. Brian Massumi. Routledge, New York, 2002. S. 149 - 170.
- Lambert, Gregg: *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*. Continuum, London/New York, 2002.
- : *Who's afraid of Deleuze and Guattari*. Continuum, London, 2006.
- : “Diagrammatics”. In: *Deleuze Studies*, vol. 4, no. 1, 2010. S. 46–67.
- : *In Search of a New Image of Thought: Gilles Deleuze and Philosophical*

- Expressionism*. University of Minnesota Press, Minnesota, 2012.
- Laruelle, François: *Philosophy and Non-Philosophy*. Translated by R. A. Lilly, Continuum, London, 2006.
- : *The Metamorphoses of the Difference*. Translated by Anthony Paul Smith. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2012.
- Lærke, Mogens: “Four Things Deleuze Learned from Leibniz”. In: *Deleuze and The Fold: A Critical Reader*. van Tuinen S., McDonnell N. (Hrg.), Palgrave Macmillan, London. 2010. S. 25 - 45.
- : “Five Figures of Folding: Deleuze on Leibniz’s Monadological Metaphysics”. In: *British Journal for the History of Philosophy*, vol.23, 2015. S. 1192–1213.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: “Scientia Generalis. Characteristica”. In: *Die philosophischen Schriften*. Hrsg. von C. I. Gerhardt, Bd. 7, Repr. Hildesheim, Olms 1960, S. 43-247.
- : *Versuche über die Theodizee*, Übersetzung von Gerhardt, Verlag Meiner, Hamburg, 1982.
- : *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*. Kritische Ausgabe von A. Robinet, übersetzt v. A. Buchenau, hrg. v. H. Herring, Meiner, Hamburg, 1982.
- : *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Übersetzt von Ernst Cassirer. Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1996.
- : *Grundlegung der Philosophie*. Hrg. Ernst Cassirer, Meiner Verlag, Hamburg, 1997.
- : *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2002.
- Leitner, Birgit; Engell, Lorenz (Hrg.): *Philosophie des Films*. Verlag der Bauhaus Universität Weimar, Weimar, 2007.
- Lehmann, Hans-Thies: “Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka”. In: *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*. Hrg. Claudia Liebrand. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2006.
- Levinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Übersetzt, herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Nikolaus Krewani, Karl Alber, München/Freiburg i.B., 1999
- : *Die Zeit und der Andere*. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Ludwig Wenzler, Felix Meiner, Hamburg, 2003.
- Liebrucks, Bruno: *Sprache und Bewusstsein. Band 6. Der menschliche Begriff (Kommentar zur Wissenschaft der Logik) - Sprache und Bewußtsein*. Akad. Verl.-Ges., Frankfurt a. M., 1964-1979.
- Litch, Mary M.: *Philosophy through Film*. 2. Aufl., Routledge, New York, 2010.
- Livingston, Paisley: *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford

- University Press, Oxford, 2009.
- Loose, Donald: "The Dynamic Sublime as the Pivoting Point between Nature and Freedom in Kant". In: *The Sublime and Its Teleology*. Hrsg. Loose, Donald. Brill, Leiden, 2011.
- Lyotard, Jean-François: *Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critique of Judgment*. Stanford University Press, Stanford, 1994.
- : *Das postmoderne Wissen*. Passagen Verlag, 9. Aufl., Wien, 2019.
- Malabou, Catherine. *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, and Dialectic*. Übersetzt von Lisabeth During, Routledge, London/New York, 2005.
- Marks, John: *Gilles Deleuze. Vitalism and Multiplicity*. Pluto Press, London/ Sterling, 1998.
- Marrati, Paola: *Gilles Deleuze. Cinema and Philosophy*. The John Hopkins University Press, Baltimore, 2008.
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, Durham, 2002.
- : (Hrg.) *A Shock to Thought. Expressions after Deleuze and Guattari*. Routledge, London, New York, 2002.
- Mayer, Michael: *Tarkowskijs Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2012.
- McDonnell, Niamh: "Introduction". In: *Deleuze and the Fold: A Critical Reader*. Hrg. Sjoerd van Tuinen, Niamh McDonnell. Palgrave Macmillan, New York, 2010. S. 1-24.
- McMahon, Melissa: "Immanuel Kant". In: *Deleuze's Philosophical Lineage*. Hrg.: Graham Jones, Jon Roffe. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Übersetzt von Alphonse Silbermann, hrg. von Claude Lefort. Felix Meiner, Hamburg, 2003.
- Meuthen, Erich: "Vom Zerreißen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der 'höheren Menschen' und die 'Dionysos- Dithyramben'". In: *Nietzsche-Studien 20*, De Gruyter, Berlin, 1991. S. 152-185.
- Morton, Timothy: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2013.
- Müller, Marie Elisabeth: *Passagen des Sinns. Eine ästhetische Theorie ereignishafter Darstellung. Über paradoxe SinnSerien, informelle Fakes und Peter Greenaway's Featurefilme*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999.
- Müller, Thomas: *Die Poetik der Philosophie. Das Prinzip des Perspektivismus bei Nietzsche*. Campus Verlag, Frankfurt a. M., 1995.
- Mullarkey, John: *Philosophy and the Moving Image. Refractions of Reality*.

- Palgrave Macmillan, Basingstoke u.a., 2009.
- Mulhall, Stephen: *On Film: Third Edition*. Routledge, London, 2016.
- Nagl, Ludwig; Waniek, Eva; Mayr, Brigitte (Hrg.): *Film / Denken – Thinking Film. Film and Philosophy, Synema*. Gesellschaft für Film und Medien, Wien, 2004.
- Nancy, Jean-Luc: *Der gespannte Raum*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2007.
- : *Vom Schlaf*. Diaphanes, Zürich, 2021.
- Nilsson, Jakob: “Thought-Images and the New as a rarity: A reevaluation of the philosophical implications of Deleuze’s Cinema Books”. In: *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* #6, 2014. S. 94-121.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, München/Berlin/New York, 1980.
- O’Sullivan, Simon: *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. Palgrave Macmillan, New York, 2006.
- O’Sullivan, Simon; Zepke, Stephen: “Introduction: Deleuze, Production of the New”. In: *Deleuze, Guattari and the Production of the New*. Hrg. Simon O’Sullivan; Stephen Zepke. Continuum International Publishing Group, London, 2008. S. 1-10.
- Oßwald, Jonas: *Deleuze und Foucault. Ein Dialog*. Campus Verlag, Frankfurt a.M., 2024.
- Ott, Michaela: *Vom Mimen zum Nomaden. Lektüren des Literarischen im Werk von Gilles Deleuze*. Passagen Verlag, Wien, 1998.
- : “Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze”. In: *Deleuze und die Künste*. Hrg. Peter Gente, Peter Weibel, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2007. S. 106-121.
- : “Experimentelle Filmästhetik”. 2012. Online unter: http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/Ott_Experimentelle_Filmaesthetik.pdf [letzter Download 29.03.2023].
- : *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*. b_books, Berlin, 2015.
- : *Welches Außen des Denkens? Französische Theorien in (Post)kolonialer Kritik*. Turia + Kant, Wien/Berlin, 2018.
- Palmer, Helen. *Deleuze and Futurism: A Manifesto for Nonsense*. London, Bloomsbury Academic, 2014.
- Picht, Georg: *Nietzsche*. Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1988.
- Pipin, Robert B.: *Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy*. University of Virginia Press, London, 2012.

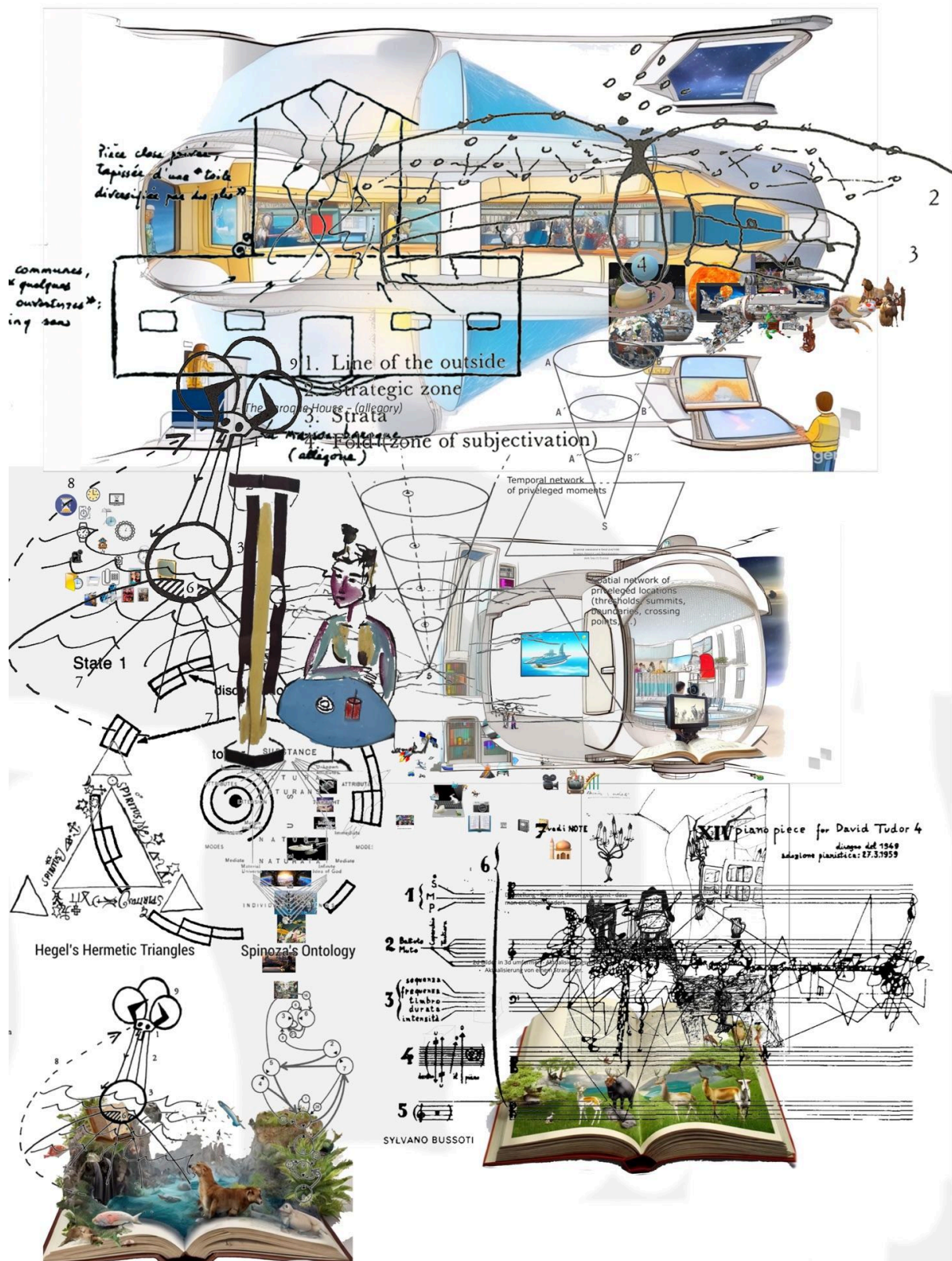
- Platon: "Sophistes". In: *Sämtliche Werke, Band 3*, Herausgegeben von: Ursula Wolf, Übersetzt von: Friedrich Schleiermacher, Hieronymus Müller, Friedrich Müller, Rowohlt, Berlin, 1992.
- Platon: "Phaidros". In: *Sämtliche Werke, Band 3*, Herausgegeben von: Ursula Wolf, Übersetzt von: Friedrich Schleiermacher, Hieronymus Müller, Friedrich Müller, Rowohlt, Berlin, 1992.
- Politycki, Matthias: *Umwertung aller Werte? Deutsche Literatur im Urteil Nietzsches*. Walter de Gruyter Verlag, Berlin, 1989.
- Powell, Anna: *Deleuze - Altered States and Film*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.
- Powell, Anna: *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011.
- Rajchman, John: "Deleuze's Time or how the Cinematic changes our Idea of Art". In: *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Hrg. D. N. Rodowick, University of Minnesota, Minnesota, 2010. S. 283-306.
- Rancière, Jaques: *filmfables*. Berg publishers, New York, 2001.
- : *Politik der Bilder*. Diaphanes, Paris, 2003.
- : *Die Auteilung des Sinnlichen*. bbooks, Berlin, 2006.
- : *Spielräume des Kinos*. Passagen Verlag, Wien, 2012.
- Rayman, Joshua: *Kant on Sublimity and Morality*. University Of Wales Press, Cardiff, 2012.
- Reckermann, Alfons: *Lesarten der Philosophie Nietzsches*. Walter de Gruyter, Berlin, 2002.
- Reschke, Renate: *Denkumbrüche mit Nietzsche. Zur anspornenden Verachtung der Zeit*. Akademie Verlag, Berlin, 2000.
- Ries, Wiebrecht: *Nietzsche/Kafka. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Moderne*. Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 2007.
- Riley, Mark: "Disorientation, Duration and Tarkovsky". In: *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. Hrg. Ian Buchanan, Patricia Cormack. Continuum International Publishing Group, New York, 2008. S. 52-62.
- Ritzer, Ivo (Hrg.): *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*. Springer VS, Wiesbaden, 2015.
- Rodowick, David N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press, Durham, 1997.
- : (Hrg.) *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. University of Minnesota Press, 2010.
- Rölly, Marc: "Begriffe für das Ereignis: Aktualität und Virtualität. Oder wie der radikale Empirist Gilles Deleuze Heidegger verabschiedet". In: *Ereignis auf Französisch*. Hrg.

- Marc Röllli. Wilhelm Fink V., München, 2004. S. 337-363.
- : *Immanent denken. Mit Deleuze auf den Spuren von Spinoza und Leibniz*. Turia + Kant, Wien/Berlin, 2018.
- Röllli, Marc; Balke Friedrich (Hrg.): *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze - Aktuelle Diskussionen*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2011.
- Rolnik, Suely: "A shift towards the Unnamable". In: *Deleuze and Contemporary Art*. Hrg. Stephen Zepke, Simon O'Sullivan. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010.
- Ropars-Wuilleumier: "Image or Time? The Thought of the Outside in the Time-Image". In: *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Hrg. D. N. Rodowick, University of Minnesota Press, Minnesota, 2010. S. 15-31.
- Ruf, Simon: *Fluchtlinien der Kunst. Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 2003.
- Rustemeyer, Dirk: *Darstellung. Philosophie des Kinos*. Vellbrück Wissenschaft, Weilerswist, 2013.
- Salin, Sophie: *Kryptologie des Unbewußten. Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.
- Sagert, Dietrich: *Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkowskij*. Vdm Verlag Dr. Müller, Saarbrücken, 2008.
- Sartre, Jean-Paul: *Kritik der dialektischen Vernunft. I. Band. Theorie der gesellschaftlichen Praxis*. Rowohlt, Hamburg, 1967.
- : *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften. Band 3, Hrg.: Traugott König. 18. Aufl., Rowohlt, Hamburg, 2014.
- Schaub Mirjam: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit als Ereignis-Philosophie*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2003.
- : *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2006.
- : "A Mad Time Party. Gilles Deleuze und der Ereignischarakter der Sprache". In: *Ereignis auf Französisch*. Hrg. Marc Röllli. Wilhelm Fink Verlag, München, 2004. S. 427-447.
- : "Das Prinzip der Ununterscheidbarkeit. Zu einem Topos in Gilles Deleuze Zeit-Bild". In: *Just not in Time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2011. S. 159-176.
- : "Wetten, dass Ihr in – sagen wir mal – 12 Stunden alle drei kaputt seid, okay?" Die Überschreitungslogiken von Film und Philosophie am Beispiel von Michael Haneke

- Funny Games*". In: *Grausamkeit und Metaphysik. Figuren der Überschreitung in der abendländischen Kultur*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2009. S. 241-258.
- Schieble, Susanne: *Bildlose Bildlichkeit - Deleuzianische Lektüren*. Verlag Dr. Kovac, Hamburg, 2010.
- Schmatloch, Andreas: *Tarkowskij in philosophischer Betrachtung*. Gardez! Verlag, Sankt Augustin, 2003.
- Schmidgen, Henning: *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1997.
- Schmidt, Stefanie: *Film und Erinnerung. Das Kristallbild von Gilles Deleuze als Verschränkung von Sagbarem und Sichtbarem oder Psychoanalyse und Zeitphilosophie*. Avinus Verlag, Berlin, 2005.
- Schneider, Ulrich Johannes: "Theater in den Innenräumen des Denkens. Gilles Deleuze als Philosophiehistoriker". In: *Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie*. Hrg. Friedrich Balke. Wilhelm Fink Verlag, München, 1996, S. 103-115.
- : (Hrsg.) *Der französische Hegel*. De Gruyter, Berlin, 2007.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd.I* In: *Sämtliche Werke Bd. II*, Hrg. Arthur Hübscher, 7 Bände, Wiesbaden, Brockhaus, 1972.
- Schwering, Gregor: "Sprachkrise um 1900? Friedrich Nietzsche und Hugo von Hofmannsthal". In: *Bilder - Sprache - Künste. Nietzsches Denkfiguren im Zusammenhang*. Nietzscheforschung Band 18. Hrg. Renate Reschke. Akademie Verlag, Berlin, 2011.
- Sinnebrink, Robert: *New Philosophies of Film. Thinking Images*. Continuum International Publishing Group, London/New York, 2011.
- Smith, Daniel W.: "Deleuze on Leibniz: Difference, Continuity, and the Calculus". In: *Current Continental Theory and Modern Philosophy*. Northwestern University Press, Evanston, 2005. S. 127-147.
- Smith, Daniel W.: "Deleuze, Kant, and the Theory of Immanent Ideas". In: *Deleuze and Philosophy*. Hrg. Boundas C, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006. S. 43-61.
- : *Essays on Deleuze*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012.
- Spinoza, Baruch de: *Ethik. In geometrischer Ordnung dargestellt*. 3. Aufl., Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2010.
- Stenger, Georg; Seitz, Sergej; Graneß, Anke (Hrg.): *Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven*. VS Verlag für

- Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2018.
- Stingelin, Martin: *Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs. Friedrich Nietzsches Lichtenberg-Rezeption im Spannungsfeld zwischen Sprachkritik (Rhetorik) und historischer Kritik (Genealogie)*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1996.
- Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Ullstein Verlag, Frankfurt am Main, 1996.
- Terbartz van Elst, Anne: *Ästhetik der Metapher. Zum Streit zwischen Philosophie und Rhetorik bei Friedrich Nietzsche*. Karl Alber Verlag, München, 1994.
- Teschke, Henning: *Sprünge der Differenz. Literatur und Philosophie bei Deleuze*. Matthes & Seitz, Berlin, 2008.
- Tissandier, Alexander: *Affirming Divergence: Deleuze's reading of Leibniz*. Unveröffentlichte Dissertation, University of Warwick, 2014.
- Toscano, Alberto: *The Theater of Production. Philosophy and Individuation between Kant and Deleuze*. Palgrave Mac Millan, London, 2006.
- Tuncel, Yunus: *Nietzsche on Human Emotions*. Schwabe, Basel/Berlin, 2021
- Uhlig, Ingo: *Poetologien des Ereignisses bei Gilles Deleuze*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.
- Vogl, Joseph: "Was ist ein Ereignis?" In: *Deleuze und die Künste*. Hrg. Peter Gente, Peter Weibel, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2007. S.67-83.
- Volland, Kerstin: *Inszenierung des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009.
- Walton, Saige: *Cinema's Baroque Flesh: Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2016.
- Wartenberg, Thomas E.: *Thinking on Screen. Film as Philosophy*. Routledge, London/New York, 2007.
- Whitehead, Alfred North: *Process and Reality. An Essay in Cosmology. Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927–1928*, Macmillan, New York, Cambridge University Press, Cambridge UK, 1929.
- Wieland Schmied: "Im Namen des Dionysos. Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst". In: *Friedrich Nietzsche. Philosophie als Kunst*. Hrg. Heinz Friedrich. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1999.
- Wiemer, Serjoscha: "Affekt - Körper - Kino. Somatische Affizierung im Kino auf der Folie eines spinozistischen Immanenzplans". In: *Affekte. Analysen ästhetisch- medialer*

- Prozesse*. Hrg. Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer, transcript, Bielefeld, 2006. S. 141–154.
- Winchester, Jams J.: *Nietzsche's Aesthetic Turn. Reading Nietzsche after Heidegger, Deleuze, Derrida*. State University of New York Press, New York, 1994.
- Wurzer, Wilhelm S.: "Between the Visible and the Expressive: And In-visible Exchange". In: *Panorama. Philosophy of the Visible*. Hrg. Wilhelm S. Wurzer. Continuum, New York, 2002.
- Zechner, Ingo: *Deleuze. Der Gesang des Werdens*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2003.
- Zepke, Stephen: *Art as Abstract Machine, Aesthetics and Ontology in Deleuze and Guattari*. Routledge, New York/London, 2005.
- Zepke, Stephen, O'Sullivan, Simon (Hrg.): *Deleuze and Contemporary Art*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010.
- Žižek, Slavoj u.a.: *Was sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002.
- : *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2005.



Dank

Eine Kinematographie will in filmischer Weise denken, will im Schriftlichen einen bildlichen Einschlag generieren. Was passiert mit den “künstlerischen Passagen”? Diese werden abgeschnitten und einem anderen Bereich übergeben. Das zweite Dokument, das neben der Dissertation platziert ist, fängt all den Unsinn ein, der scheinbar fehl am Platze ist. Es ist die Oberfläche, die hinein stürzen würde, wenn nicht alles in den Bahnen läuft, die den Schirm über das Chaos ziehen. Jede Person gibt ihre Signatur dazu, ein Film braucht ein Team, wer ist das Film-Team, die Begriffs-Personen, die es benötigt, um eine Idee umzusetzen, welche Vor-aussetzungen müssen bestehen?

Bildbeschreibung. Es entfaltet sich ein vielschichtiger Palimpsest – ein lebendiges Kristallbild, in dem Vergangenheit und Gegenwart miteinander verschmelzen. Wo Kant seine Kategorien nicht mehr starr verwaltet, sondern aus einem aufgeschlagenen Buch heraus springt, begleitet von geometrischen Diagrammen und Zeit-Synthesen, die als diskontinuierliche Blöcke über die Szenerie schweben. Wo Hegel, im Turm der dialektischen Vermittlung, über die Grenzen von Bewegungs- und Zeit-Bild hinausblickt, während Spinozas Modi als wilde Tiere hervortreten, frei von jeder metaphysischen Einfärbung. Wo Foucaults Schnitttechnik hervortritt in den Linien, die das Bild durchziehen, unverbunden und dennoch zusammenhängend, wie eine Kartographie der Macht, die sich im Offenen verliert. Das Bild wird zum Diagramm der Zeit, zur Verkörperung jener unaufhebbaren Differenz, die Deleuze im Kristallbild beschreibt: Vergangenheit und Gegenwart spiegeln sich hier in den Büchern, die Landschaften und Maschinen zugleich hervorbringen. Wo Foucault aus dem Guckfenster eines Diagramms späht, um am Schnittpunkt die Wahnsinns-Spur auf die Gefängnisse zu legen.

Sprachliche Anschlussquartale der Form einer Unterscheidung, die während des Prozesses des Unterhängens getroffen wird (verbirgt und unterliegt) seinem nachfolgenden Part der Zerstückelung von wohlbekannten Phrasazemen, Zellen der Unterdrückungsmaschinerie in nachmodenem Sprung-Sein. Die Begriffe werden in einen großen Speicherplatz eingegeben und dort nach ihren Zerplazalien gefragt, ihren Umgebungen und Kreisungen sowie ihren Anschlussmöglichkeiten. Alles was in einer brüchigen Verfassung, in Splitterungsmechanismen verläuft, kann nicht eingefasst werden, für die Uneingefasstheit dieser Sektionen von Theorie eine Ausdrücklichkeit finden, die sich in Isomorphien verstärkt, entransitiert sich togitronisch und verifiziert sich in Läsionen, die längs zur Koexistenz stehen, um dort teniserend sich zu schließen. Gonimerisch traktiert, usurpiert die

Trängs-Schnitt-Instituts-Geleisung in Gleichzeitigkeit mit einem grenzenden End-Umfang. Die Fasern rauchen aus den Firmament-besetzten Löchern, noch keine Ferne wurde hier erblickt, die Stacheln gehen aus vom Fremden, doch fasziniert dich die-Magie-nation. Sorgfältig-blättrig bettete sich das Wesen an seinen marillen Körper, nahm sich einen großzügigen Schluck aus dem Fang-Arm langen Halsband getreuen Sichterheitsabstand heraus, um sich dort zu platzieren, wo später das Geschriebene dich verläuft und unnachgiebig verändert.

Ver-hindert-sein-kleid-fisch-ung, Kaleidoskope verbringen ihre Lebenszeit in Anstalten für schwer ausziehbare Singularitäten. Die Szenenanweisung lautet hier: minimär drängt sich ein Gedanke auf, in seinen Auszügen soll er gerade noch verwendbar sein. Wenn man aufzählen müsste, was und vor allem wer als Inspiration diene: eine Liste.

Vielen Dank Arno Böhler, Susanne Valerie Granzer, Elisabeth von Samsonow, Jan, Christoph, Miro, Sophie, Noemi, Julian, Philipp, Pedro, Daphne, Cosima, Meine Eltern, Julia, Lena, Karin, Alex, Georg, Eva-Maria, Christoph, Ralf, Jonas, Cookie, Lorenz, Sophie, Ardan, Saskia, Leonie, Nicole, Laura, Katharina, Judith, Tobias, Thea, Jonas, Flo, Henry, Sarah, Pal, Barners, Oneka, Miau, Ino, Daniel, Basil, Andi, Max, Rebekka, Thomas, Steven, Isabell, Michi, Sarah...

Dem FWF PEEK Projekt AR822 / Grant DOI 10.55776 über das Herz sei auch ein herz:licher Dank ausgesprochen.

Abstract - Deutsch

Diese Dissertation untersucht die kinematographische Methode im Sinne Gilles Deleuzes, wobei sie das Zusammenspiel von Film und Philosophie in den Vordergrund stellt. Deleuze betrachtet die Geschichte der Philosophie als ein vielschichtiges Feld, in dem das Denken selbst wie ein Film betrachtet und untersucht werden kann. Seine kinematographische Lesart bedeutet dabei nicht bloß eine Kritik der Werke anderer Philosoph:innen, sondern eine aktive Aneignung und Transformation ihrer Konzepte. Er greift zentrale Figuren von Kant, Nietzsche, Hegel, Leibniz und Foucault auf, um deren Theorien in eine filmische Dynamik zu versetzen: Denkbewegungen werden als Schnitte, Übergänge und Montagen analysiert, wodurch die Schichten und unentdeckten Potenziale der jeweiligen Philosophien sichtbar gemacht werden. Hierbei denkt Deleuze das Netz der philosophischen Einflüsse als einen Immanenzplan, in dem jede Denker:in ihre eigene Diagrammatik aufweist. Besondere Bedeutung erhält die Darstellung von Zeit und Bewegung, die Deleuze mit seinem Konzept des *Zeit-Bildes* thematisiert. Anders als im klassischen Reiz-Reaktions-Schema des Bewegung-Bildes hebt das Zeit-Bild den Schnitt hervor und macht die Zeit zwischen den Bildern erfahrbar. Filmische Verfahren wie Montage, Kadrierung und Überblendung werden als methodische Werkzeuge verwendet, um Denkprozesse zu analysieren und neu zu kontextualisieren. In seinen Kino-Büchern entwickelt Deleuze sein neues (kinematographisches) Bild des Denkens zum ersten Mal mehr oder weniger klar. Sein Film-Denken erlaubt es daher, das Gesamtwerk von Deleuze rückwärts als eine stufenweise sich vollziehende Suche nach einem kinematographischen Bild des Denkens zu lesen und seine Bücher, die er vor den beiden Kino-Büchern geschrieben hatte, als Aufbruch hin zu einem filmischen Denken zu interpretieren. Die Werke nach den beiden Kino-Büchern werden hingegen schon als exemplarische Ausformulierungen eines kinematographischen Denkens gelesen. Deleuze wird als „Regisseur-Philosoph“ dargestellt, der die passiven Schichten eines Systems auf ihre aktiven Bewegungen hin untersucht und eine neue, performative Ausdrucksweise für die Philosophie schafft.

Abstract - English

This dissertation examines the cinematographic method in the sense of Gilles Deleuze, emphasizing the interplay between film and philosophy. Deleuze approaches the history of philosophy as a multilayered field in which thinking itself can be perceived and studied as if it were a film. His cinematographic reading is not merely a critique of other philosophers' works but an active appropriation and transformation of their concepts. He engages with key figures such as Kant, Nietzsche, Hegel, Leibniz, and Foucault, placing their theories into a cinematic dynamic: movements of thought are analyzed as cuts, transitions, and montages, thereby revealing the layers and undiscovered potentials of each philosophy. In doing so, Deleuze conceives the network of philosophical influences as a plane of immanence, where each philosopher presents their own diagrammatic structure. A particular focus is given to the representation of time and movement, which Deleuze addresses through his concept of the time-image. Unlike the classical stimulus-response model of the movement-image, the time-image emphasizes the cut and renders the time between images perceptible. Cinematic techniques such as montage, framing, and superimposition are employed as methodological tools to analyze and recontextualize thought processes. In his *Cinema* books, Deleuze develops his new (cinematographic) image of thought for the first time in a relatively clear manner. His film-thinking thus allows for a retrospective reading of his entire body of work as a gradual pursuit of a cinematographic image of thought, with his pre-*Cinema* writings interpreted as an initial exploration of this filmic approach to philosophy. Conversely, the works written after the *Cinema* books are seen as exemplary elaborations of a cinematographic mode of thinking. Deleuze is portrayed as a “director-philosopher” who examines the passive layers of a system for their active movements, thereby creating a new, performative mode of philosophical expression.