



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Das artistische Denken von Gilles Deleuze.

Eine Analyse der Verschränkung von Philosophie und
künstlerischer Praxis

dargestellt anhand der Kino-Bücher.

Verfasserin

Katrin Hartmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A296 405

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Philosophie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Claus Pias

**Ein Buch ist ein kleines Rädchen in einer sehr viel komplexeren äußeren
Maschinerie. Schreiben ist ein Strom unter anderen, hat keinerlei Privileg
im Verhältnis zu den anderen und geht in Beziehungen in Form von
Strömungen, Gegenströmungen oder Wirbel- mit anderen Strömen ein,
Strömen von Scheiße, Sperma, Wörtern, Aktionen Erotik, Geld, Politik etc.**

Gilles Deleuze

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
1 „Was ist Philosophie?“	7
1.1 Die Philosophie.....	8
1.1.1 Auf der Suche nach den einfachen Bausteinen: der Begriff und seine Komponenten	8
1.1.2 Die Welt als herausgeschnittene Scheibe: die Immanenzebene.....	15
1.1.3 Die Zwischenexistenzen der Begriffspersonen: Garanten des Werdens des Philosophen	22
1.1.4 „Ein Volk wird kommen...“. Eine Geophilosophie.....	25
1.2 Das Denken der Kunst.....	32
1.2.1 „Jede Empfindung ist eine Frage, auch wenn nur das Schweigen darauf antwortet.“	38
1.3 „Wir wollen doch nichts anderes als ein wenig Ordnung, um uns vor dem Chaos zu schützen.“ - Die Konzeption des Gehirns	40
2 Die Kinobücher	47
2.1 Das Bewegungsbild	49
2.1.1 Der Anstoß Bergsons: Drei Thesen zur Bewegung	49
2.1.2 Das Bildfeld, die Einstellung und die Montage als drei Ebenen des Bewegungs- Bildes	54
2.1.3 Bergsons maschinelles Weltbild und die drei Spielarten des Bewegungsbildes	57
2.1.4 Das Wahrnehmungsbild, das Triebbild, das Affektbild und das Aktionsbild....	60
2.1.5 Die Krise des Aktionsbildes: das Reflexionsbild und das mentale Bild	69
2.2 Das Zeitbild	72
2.2.1 Im Bruch mit dem Bewegungsbild: die Anfänge einer direkten Darstellung der Zeit	72
2.2.2 Eine Semiologie des Films	76
2.2.3 Das reine Zeit-Bild in seiner Zeitlichkeit	81
2.2.4 Zwei Zeitbilder als Strahlen des Ur-Sprungs im Kristall	87
2.2.5 Exkurs: Alain Resnais Gedächtnis	89
2.2.6 „Jenseits von Wahr und Falsch enthüllt sich das Werden als Macht des Falschen.“- Das dritte Bild der Zeit	92
2.2.7 Schockierendes Kino- ein Anstoß des inneren Denkers	94
2.2.8 Körperlichkeit und Denken	99
2.2.9 Die Lesbarkeit des Bildes.....	103
3 Kunst oder Philosophie? Im Ununterscheidbarkeitspunkt darüber hinaus!.....	106
4 Die Fluchtlinie der Politik.....	115
5 Zu guter Letzt.....	120
Literaturverzeichnis.....	124
Anhang	127

The object of art is to give LIFE a shape.

William Shakespeare.

Vorwort

Es ist ein Unterfangen, eine Philosophie wissenschaftlich aufzuarbeiten, welche ihr Denken so nahe an der künstlerischen Praxis ansiedelt. Gilles Deleuze verschreibt sich einem „artistischen Denken“ und entzieht sich derart der klassischen Logik der akademischen Wissenschaft. Diese versucht lückenlos zu deduzieren, Deleuze jedoch folgt Kräften, die, einer barocken Linie gleich, jeglicher Linearität widerstehen.

In diesem Sinne muss es auch verstanden werden, wenn Deleuze in seinem Alterswerk *Was ist Philosophie?* eine Gliederung des Denkens geltend macht, welches seinen Kern in einem Konstruktivismus findet. Denken ist wesentlich Schöpfungsakt und verlässt in dieser Konzeption die klassisch-antike Vorstellung einer Verankerung in einem intellegiblen Bereich, welcher als ewig Transzendentes bergend nur reiner, von jeglicher Empirie befreiter Reflexion zugänglich ist.

Die Differenzphilosophie zeichnet Beharrliches in einer zirkulären Verbundenheit mit Dynamischem: in ewiger Wiederkehr verfestigen sich Bewegungen innerhalb klarer Grenzen, um sich dann erneut einer schöpferischen Zerstreung zu überantworten. Die lebendigen Dynamiken erweisen sich in diesem Sinne als jeglicher Formation bereits immanent und Differenzen werden als jenes gesetzt, welches eine punktuelle Aktualisierung überhaupt erst generiert.

Im Zuge dieser Arbeit habe ich versucht, das Denken jener Intensitäten zu skizzieren, welchem Deleuze in seinem Werk Rechnung tragen möchte. Es sollte gezeigt werden, wie die von Deleuze geltend gemachte philosophische Theorie nicht zu trennen ist von künstlerischer Praxis. Er macht ein artistisches Denken vorstellig, das in seinem Entstehen, wie seiner Wirkungsmächtigkeit nicht von Schöpfungsakten zu trennen ist. Darauf verweisend appelliert Deleuze an die Methode der Intuition, welche allein dazu befähigt ist, die philosophische Begrifflichkeit in ihrer praktischen Dimension zu entschlüsseln.

Beginnend mit der Gegenüberstellung von philosophischem und künstlerischem Tätigkeitsbereich, welche in *Was ist Philosophie?* ihren Eingang findet, zeigt sich diese Abgrenzung jedoch bereits im letzten Kapitel dieses Werkes seiner klaren Konturen beraubt. Die Konzeption des Gehirns, welches als das Verbindende, jedoch nicht Vereinheitlichende,

der von Deleuze geltend gemachten Dreiheit des schöpferischen Denkens - dem philosophischen, dem künstlerischen und dem wissenschaftlichen - erscheint, gewährleistet eine beständige Kommunikation seiner drei Ebenen. Die Wissenschaft, welche versucht, die chaotischen Kräfte der Differenz innerhalb von Funktionen einzugrenzen, stellt sich dem künstlerischen und philosophischen Denken entgegen, welche sich in deren beider Versuch, das Andere, die Chaotie, in den geschaffenen Begriffen und Werken zum Ausdruck zu bringen, begegnen. Dem wissenschaftlichen Diskurs, der sich im Bemühen zeigt, das weite Feld der Phänomene durch die Aufstellung von Allgemeinheiten einzugrenzen, zuwiderlaufend bestehen philosophisches und künstlerisches Denken in fabulierender Erschaffung einer Breite an Singularitäten.

Die konstitutive Begegnung mit dem fremden Anderen lässt eine monadenhafte Abgeschlossenheit undenkbar erscheinen und richtet den Blick vielmehr auf jenes Zwischen, jenes Membran, welches in seiner Durchlässigkeit ein Werden garantiert. Kunst und die Deleuzesche Philosophie treffen einander im Umgang mit dieser schockierenden, aber auch so alltäglichen Begegnung, wobei beide den Versuch unternehmen, die in ihrer unendlichen Geschwindigkeit und Chaotie überfordernden Dynamiken nicht zugunsten einer Vereinheitlichung auszumerzen, sondern einen Ausdruck zu bewerkstelligen, der es vermag, die Kräfte weiterhin spürbar zu machen. Die Werke, die sie dadurch erschaffen, sind ihrerseits die Anstöße für eine Politik in Gestalt von Aktionen, deren Dynamiken Deleuze den Namen der Fluchtlinien gibt. Deleuze fragt in seiner philosophischen Theorie nach den Bedingungen der Realität ebendieser Schöpfungen, welche sich neben der Bestimmung des Konstruktivismus als transzendentaler Empirismus definieren lässt.

Das philosophische Denken von Deleuze verweigert sich der von jeglichem Inhalt abstrahierenden Voraussetzungsreflexion und erhält von nun an ihre Dynamiken ausgehend vom lebendigen, empirischen Ereignis. Das Ereignis entzieht sich in seiner Singularität der mechanischen Auffassung innerhalb des gewohnten Reiz-Reaktionsschemas und überfordert in seiner außergewöhnlichen Neuartigkeit.

Ich habe zu zeigen versucht, dass diese konstitutive Erfahrung des ganz Anderen jene der Kunst ist und die von Deleuze geltend gemachte philosophische Begrifflichkeit somit wesentlich dafür geeignet ist, Kunsterfahrung theoretisch geltend zu machen. Die Kinoerfahrung vermochte nicht nur in ihren Anfängen, einen Schock hervorzurufen, sondern eignet sich auch noch in der heutigen Zeit dafür, außergewöhnliche Erfahrung zu generieren, die einen Bruch im mechanischen Reiz-Reaktionsschema zur Folge haben. Dieser über das Kino erfahrbar gemachte Bruch macht im Versuch seiner Überbrückung die Schöpfung von

neuartigen Verknüpfungen sichtbar und bedeutet derart die Antwort auf die, von Bergson gestellte und von Deleuze beantwortete, Frage nach der Realität menschlicher Schöpfungskraft.

Im Zuge des zweiten Teils meiner Arbeit habe ich deshalb die beiden Kino-Bücher von Deleuze herangezogen, um diese für Philosophie, wie für die Kunst konstitutive Wechselwirkung, welche sich bis hin zur Ununterscheidbarkeit erstreckt, aufzuzeigen. Vor allem das Zeit-Bild, der zweite Band, scheint jenes zum Vorschein zu bringen, welchem Deleuze in seiner Philosophie den Namen des Virtuellen beilegt.

In einem dritten Teil werden diese Wechselwirkungen und gegenseitigen Befruchtungen von Kunstschaffen und philosophischem Denken nochmals eingehend beleuchtet, um schließlich im letzten Kapitel bei der Frage nach der Praxis der Politik zu enden. Deleuze nimmt nicht nur seinen Anfang bei konkreter empirischer Erfahrung, sondern verweist auch wieder auf ein praktisches Feld zurück, wenn er politisches Handeln direkt zur Sprache bringt. Er verzichtet auf ein striktes Reglement, verbunden mit einem konkreten Forderungskatalog, findet jedoch, seiner Konstruktionsforderung entsprechend, bestimmende Worte für eine Politik, welche sich der Zukünftigkeit verschreibt. In Abkehr von jeglichen starren gesellschaftlichen Fixierungen, appelliert er an ein Anders-Werden, welches seine Dynamik im „Hin...zu“ jenen Minoritäten findet, welche noch in keine Gruppierungen zusammengefasst sind. Damit scheint er - seiner Differenzphilosophie und auch seiner großen Nähe zum schöpferischen, besonders in der Kunst versinnbildlichten, Prozess gemäß - jegliches Ziel zugunsten eines Darüber-Hinaus transzendieren zu wollen, um derart die unendlichen Dynamiken zu gewährleisten. Deleuze weiß jedoch, dass es kein Fliehen vor jenen Begrenzungen gibt, welche - ebenso notwendig wie die Bewegungen selbst - Teil der menschlichen Erfahrung sind und sich im Gedanken der Immanenz immer schon aufeinander bezogen erweisen.

Nur eine sehr textimmanente Analyse erlaubte mir, die wesentlichen Begrifflichkeiten von Deleuze herauszuarbeiten und, der These meiner Arbeit entsprechend, deren wesentliche Verankerung in der künstlerischen Praxis aufzuzeigen. Nicht nur ihre Entstehung skizziert Gilles Deleuze als Schöpfungsakt, sondern auch deren anstoßende Wirkungen appellieren an die originäre Kreativität des Rezipienten. Die zur Verfügung stehende Zeit, in ihrem Drängen hin zu einem Abschluss, diktierte mir Kategorisierungen auf, die zu einem selektiven Umgang mit dem Deleuzeschen Werk führten. Auch wurde die Philosophiegeschichte, von welcher Deleuze unbestreitbar viele Anleihen nimmt - man denke an die vielen von Deleuze verfassten Werke über Spinoza, Nietzsche, Bergson etc., aber auch seine Referenz auf Peirce, deren wichtigsten Thesen Eingang in meine Arbeit fanden – keiner neutralen Betrachtung

unterzogen. Es kam mir darauf an die Schöpfungskraft des Deleuzeschen Denkens explizit geltend zu machen, denn er selbst stellte nicht den Anspruch, etwas reproduktiv und richtig wiederzugeben, er erfuhr vielmehr Anstöße, die er für sein eigenes Denken fruchtbar machte:

Aber vor allem Bestand meine Art da [aus der Philosophiegeschichte; Anm. von mir, K.H.] heil rauszukommen, glaube ich darin, die Philosophiegeschichte als eine Art Arschfickerei zu betrachten oder, was auf dasselbe hinausläuft, unbefleckte Empfängnis. Ich stellte mir vor, einen Autor von hinten zu nehmen und ihm ein Kind zu machen, das seines, aber trotzdem monströs wäre.¹

Ich habe nicht alles gesagt, innerhalb meiner Arbeit wird es Lücken und Brüche geben, denn es gibt immer noch eine Mannigfaltigkeit möglicher Neuverknüpfungen. Jedoch hoffe ich, dass meine Leser genügend Intuition besitzen, diese zu überbrücken oder, im Sinne Deleuzes, fabulierend zu füllen. Ein Thema, welches so nah an der Kunsterfahrung liegt, im philosophischen Kontext aufzuarbeiten, birgt das Risiko, die Wissenschaftlichkeit manchmal hinter sich, und der Assoziationstätigkeit freien Lauf zu lassen- auch dessen bin ich mir bewusst und bitte um Nachsicht.

Ich möchte mein Vorwort mit einem Satz schließen, der mein tippendes Schreiben die letzten drei Monate begleitete: Wissen ist begrenzt, das Produzieren ist alles!

¹ U, S. 15

1 „Was ist Philosophie?“

1.1 Die Philosophie

Im Zentrum des von Gilles Deleuze in Zusammenarbeit mit Félix Guattari verfassten Werkes *Was ist Philosophie?* steht der Begriff des Denkens, welcher als wesentlich schöpferischer Akt in drei Tätigkeitsfeldern eine Spezifikation erfährt: Das philosophische Denken erfindet Begriffe, das Denken der Kunst erschafft Affekte und Perzepte und jenes der Wissenschaften erarbeitet sich seine Variablen.

Die Ausschließlichkeit der Erschaffung von Begriffen sichert der Philosophie eine Funktion, verleiht ihr aber keinerlei Vorrang, keinerlei Privileg, gibt es doch so viele andere Arten des Denkens und Erschaffens, andere Weisen der Ideenbildung, die nicht über Begriffe verlaufen müssen, wie etwa das wissenschaftliche Denken.²

Das Nebeneinander von Philosophie, Kunst und Wissenschaft bedeutet keinerlei Limitation, lässt jedoch Deleuzes Vorliebe für die Dreiheit aufblitzen, welche im Zuge seines Denkens immer dann auftaucht, wenn er sich gezwungen sieht, eine Einteilung zu generieren, deren Exklusivität er jedoch zugunsten einer Offenheit vermeiden möchte.

Das Vorgehen von Philosophie und Kunst soll in diesem ersten Kapitel genauer erläutert werden, wobei deren differente Techniken und die Verschiedenheit ihrer Gegenstände und Wirkungen zu Tage treten werden. Es wird jedoch noch zu zeigen sein, wie die theoretische Begrifflichkeit Deleuzes besonders dazu befähigt ist, die Praxis des Kunstschaffens und jene der Kunsterfahrung zu berühren.

Beginnend mit der Frage nach der Philosophie versuchen die Autoren diese zu klären, indem sie erneut drei Bereiche geltend machen, in deren Wechselspiel sich Philosophie als schöpferischer Akt konstituiert: der Begriff, die Immanenzebene und die Begriffspersonen. Nur in der Klärung dieser wesentlich interagierenden Dreiheit ließe sich, laut den Autoren, die Frage nach dem Denken der Philosophie beantworten.

1.1.1 Auf der Suche nach den einfachen Bausteinen: der Begriff und seine Komponenten

Dass sie den Gang der Dinge nachzeichnet, rekonstruiert, deren Wesen aufdeckt, so wurde Philosophie in einer klassischen Konzeption verstanden. Deleuze selbst insistiert auf der philosophischen Tätigkeit der Konstruktion, jedoch nicht ohne eine bedeutende Modulation vorzunehmen: Es ist nicht mehr länger ein Kern, das Wesen der Dinge, der rote Faden oder das Gesetz des Weltenlaufs, welche Philosophie als verborgene Schätze im Nachtbergbau zu Tage zu fördern sucht. Es ist vielmehr das Graben als solches, das, als schöpferischer Akt

² Ph, S. 13

verstanden, in seiner Anwendung an Wert gewinnt. Deleuze kennt weiterhin Beharrliches, Gegenständliches, doch nicht mehr als präexistente Wesenheiten, welche aufgespürt werden müssten, sondern als Entstandenes, Gemachtes, Produziertes. In diesem Sinne kann seine Philosophie als Konstruktivismus verstanden werden und erweist sich in großer Nähe zum künstlerischen Schöpfungsprozess. Entsprechend lautet auch eine erste Definition: „*Die Philosophie ist die Kunst der Bildung, Erfindung, Herstellung von Begriffen.*“³ Der Begriff ist kein Elementares, gleichermaßen Atomares, das in philosophischer Spurensuche rekonstruiert werden müsste. Vielmehr ist es der grundlegende Akt des Philosophen Begriffe zu erfinden. Ein Fabulieren⁴ anstatt einer Wahrsagung!

Die Herstellung des Begriffs macht ihn abhängig von einem Schöpfer und einem Problem, das zu seiner Bildung anregt. Er verliert seinen Platz als Fixstern im platonischen Ideenhimmel und wird einem Werden anheim fallen, das seine Entstehung, ebenso wie seine Wirkung prägt: „*Es gibt keinen Himmel für die Begriffe. Sie müssen erfunden, hergestellt oder vielmehr erschaffen werden und wären nichts ohne die Signatur derer, die sie erschaffen.*“⁵ Der Begriff ist eine hergestellte Singularität, ein Werk, etwas Gemachtes, das seine Wirkungsweise und seine Berechtigung erst unter Beweis stellen muss. Als Singularität ist er einer Besonderheit überantwortet, welche fernab von jeglicher Individualität auf die besonderen Bedingungen seiner Herstellung ebenso referieren wie auf seine weder ideale, noch objekthafte Zusammensetzung. So verweist etwa die Signatur des Schöpfers auf das singuläre Werk, den geschaffenen Begriff, indem ein bestimmtes problematisches Feld als dessen Entstehungsbedingung fungiert, für welches er als eine Art Werkzeug, als Lösungsmöglichkeit neben anderen, gilt. „*Jede Schöpfung ist also auch eine Lösung.*“⁶ Die etwaige Idealität des Begriffs wird mit diesem Verweis auf seine Herstellungsbedingungen gebannt, insofern ein konkretes Problem, ein empirischer Fall, als Anstoß zu dessen Schöpfung dient: „*Der Fall ist kein Gegenstand für das Denken, er ist dasjenige, was das Denken zwingt (...)*“⁷

Deleuze bindet den Begriff somit an Voraussetzungen, lässt ihn jedoch nicht gänzlich in diesen aufgehen und bestimmt ihn nicht bloß als passive, determinierte Wirkung. Begriffe werden zwar produziert, aber nicht ohne sich in gleichem Maße auch selbst zu setzen. Die Selbstsetzung erklärt in einem weiteren Schritt die Singularität des Begriffs und verweist nun

³ Ph, S. 6

⁴ Den Begriff des Fabulierens macht Deleuze im zweiten Band seiner Kino-Bücher fruchtbar. Ich werde im Zuge meiner Arbeit noch genauer darauf zu sprechen kommen.

⁵ Ebd. S. 10

⁶ Badiou: *Deleuze. »Das Geschrei des Seins«*, S. 73

⁷ Ebd. S. 25/26

auf dessen Komposition, die einer objekthaften Einheitlichkeit entgegensteht. Um diese aktive Bewegung zu erklären, bedienen sich Deleuze und Guattari des Begriffs der Autopoiesis:

Aber der Begriff ist nicht gegeben, er ist geschaffen und muß geschaffen werden; er ist nicht gebildet, er setzt sich selbst in sich selbst – Selbstsetzung. Beides impliziert sich wechselseitig, da das wahrhaft Geschaffene – vom Lebewesen bis zu Kunstwerk – eben darum über eine Selbst-Setzung seiner selbst oder über einen autopoietischen Charakter verfügt, an dem man es erkennt. Je mehr der Begriff erschaffen ist, desto mehr setzt er sich. Was von einer freien schöpferischen Tätigkeit abhängt, ist auch das, was sich in sich selbst unabhängig und notwendig setzt. Das Subjektivste wird das Objektivste sein.⁸

In der Tätigkeit der autopoietischen Selbstsetzung erweisen sich Begriffe als wesentlich Lebendiges und vermögen derart, Modulationen vorzunehmen und Wirkungen zu erzeugen. Wie jede lebendige Realität besitzt auch der Begriff Komponenten, in deren Wechselspiel dessen Modulationsfähigkeit gewährleistet wird. Ebendiese lebendige Aktivität verunmöglicht es dem Begriff, sich ein für alle Mal in einer einfachen Einheit zu verfestigen und nimmt in einem unaufhörlichen Werden Gestalt an. Seine Wirkung vermag der Begriff nun durch dieses Zirkulieren innerhalb des problematischen Feldes unter Beweis zu stellen, indem es ihm gelingt, die Starrheit des Problems in einer lösenden Bewegung aufzubrechen. Ein Begriff besitzt Teile, Komponenten, die er als „*fragmentarisches Ganzes*“⁹ umreißt, und welche ihrerseits dessen Bestimmung gewährleisten: der Umriss als Ziffer des von ihm Umrissenen. Man ist in Folge dazu geneigt, die Antwort auf die Frage nach den letzten elementaren Bausteinen auf der Ebene der Komponenten des Begriffs suchen zu wollen. Doch Deleuze und Guattari wissen die Bequemlichkeit, in vorgefertigten Bahnen zu denken, zu verhindern. Gegen den Gedanken des Einfachen, Einheitlichen definieren sie die Komponenten des Begriffs gemäß dreier verschiedener Aspekte, die in ihrer Perspektivität eine Offenheit für weitere Blickpunkte implizieren.

In einer ersten Bestimmung ist es der Gedanke der vertikalen Hierarchisierung, der sich als zu eng für die Beziehung zwischen Begriff und seinen Bestandteilen erweist: „*Jeder Begriff besitzt Komponenten, die ihrerseits als Begriffe aufgefasst werden können [...]*.“¹⁰ Keine abgeschlossene Entität bietet an dieser Stelle einen Halt, welcher sich nicht bloß als kurzzeitiger Stand der Dinge präsentiert, um sich im nächsten Moment in der Unendlichkeit zu verlieren. Diese Unendlichkeit ist keine des reinen Nichts in bloßer Negativität und Leere, sondern eine der Offenheit, welche Bestimmungen überhaupt erst möglich macht und das unaufhörliche Werden des Begriffs gewährleistet. An dieser Stelle lässt sich erstmals das Deleuzesche Prinzip der Differenz erkennen, welches sich im Zuge dieser Arbeit immer wieder zeigen wird, um einen weiteren Aspekt seines Wirkens zu enthüllen. Es soll nun keine

⁸ Ph, S. 17

⁹ Ph, S. 21

¹⁰ Ph, S. 25

Begriffsdefinition folgen, welche das Verstandesbedürfnis nach klarer Differenzierung und Identifikation befriedigen würde; eine solche ist auch nicht möglich, da sich das schlechthin Offene, trotz allem vollständig Bestimmte nicht eingrenzen lässt. Um die Wirkungsweise der virtuellen Immanenz des unendlich Offenen zu veranschaulichen, soll Alain Badiou zitiert werden:

Um zu zeigen, dass das Virtuelle ebenso bestimmt ist, wie das Aktuelle, verwendet Deleuze sehr gerne den Vergleich mit der Mathematik. Ein mathematisches Problem ist vollständig bestimmt, ebenso wie seine Lösung. Und auf gleiche Weise kann man sagen, dass ein singuläres Seiendes aktuell ist, insofern es die Lösung für ein Problem darstellt, das von der (durch das Seiende aktualisierten) Virtualität gestellt wird. Die Virtualitäten sind, wie die Probleme, absolut differenziert und bestimmt, sie sind ebenso real wie die Seienden aktuell sind.¹¹

Deleuze zeichnet einen Kreislauf mit zwei Momenten, welche dessen Zirkulieren gewährleisten und, obwohl verschieden doch in einem beständigen Werden ununterscheidbar werden. Virtualität produziert Aktuelles, welches sich seinerseits wiederum zum Virtuellen hin neigt und mit ihm ein Ganzes bildet: *„Das Virtuelle ist das Fundament für das Aktuelle, insofern es das Sein der Virtualität ist, die durch das Aktuelle aktualisiert wird. Aber das Virtuelle ist auch Fundament für sich selbst, denn es ist insofern das Sein der Virtualitäten, als es diese differenziert und problematisiert.“*¹²

Der Begriff macht nun seinerseits dieses Werden geltend, das keinen Zielpunkt einer Entwicklung kennt, und erweist sich in dieser Dynamik als zu lebendig, um als Gehalt wahrgenommen zu werden. Er besitzt keine Referenz, sondern, gemäß einer zweiten Definition, vielmehr Konsistenz, die aus dem interagierenden Verhältnis seiner Komponenten zueinander resultiert: klar voneinander abgegrenzt stehen diese in einem Wechselspiel miteinander, das eine, von Deleuze und Guattari so genannte, Ununterscheidbarkeitsschwelle konstituiert. Diese Schwellen haben die Untrennbarkeit der heterogenen Komponenten zur Folge und konstituieren die Endo-Konsistenz, den inneren Zusammenhalt, des Begriffs. Die Tendenz der Komponenten, sich einander anzunähern, sodass sie ihre Grenzen verlieren, scheint sich mit ihrer ersten Bestimmung als begriffsähnliche Konstrukte verbinden zu lassen. Der unregelmäßige Umriss der Begriffe suggeriert nämlich Bewegungen: innerliche der Komponenten, ebenso wie äußerliche im Zuge des Anstoßens und Angestoßen-Werdens im Verhältnis zu anderen Begriffen. Diese Bewegungen können als konstitutiv für eine permanente Deformation der eigenen Grenzen angesehen werden. Neben den inneren Ununterscheidbarkeitszonen besitzt der Begriff somit auch eine Exo-Konsistenz, die als eine

¹¹ Badiou. *Deleuze. »Das Geschrei des Seins«*. S. 73

¹² Ebd. S. 74

Art Brücke zu anderen Begriffen derselben Ebene¹³, desselben Problemkreises, verstanden werden muss.

Wiederum eine andere Perspektive deckt eine dritte Kennzeichnung der Begriffskomponenten auf: als „*intensive Merkmale, intensive Ordinaten*“¹⁴ des Begriffs, der seinerseits als deren Akkumulationspunkt zu begreifen ist. Für das Verständnis dieser Begrifflichkeit muss jedoch bemerkt werden, dass der Begriff seine Komponenten nicht in einer wohlgeordneten Anordnung, welche durch ein Zahlenverhältnis ausgedrückt werden könnte, umschließt. Er ist zwar die Ziffer des von ihm Umrissenen, jedoch nicht mit einer Zahl zu verwechseln. Dies würde seiner Definition als „*unendlicher Geschwindigkeit*“ zuwiderlaufen. Die Komponenten drücken Intensitäten, Spannungen, Schwingungen, Dynamiken aus, verlieren sich jedoch nicht in einer allumfassenden Chaotie. Dies scheint mir die wesentliche Aussage der Wahl des Begriffs der intensiven Ordinaten zu sein, wo das Adjektiv die Beweglichkeit ausdrücken soll, die Ordinatenkennzeichnung jedoch einer Art Festigkeit Rechnung trägt, welche das vollständige Chaos ausschließen soll. Keineswegs heißt dies, dass der Begriff eine innere Gesetzmäßigkeit in sich birgt, die mit Notwendigkeit umgesetzt werden müsse. Vielmehr lässt sich die innere Dynamik des Begriffs als die lebendige Modulationsfähigkeit beschreiben, welche an dieser Stelle die Beziehungen zwischen den einfachen Singularitäten, den Begriffskomponenten bestimmt:

Die Beziehungen im Begriff sind weder komprehensiv noch extensiv, sondern bloß ordinal, und die Komponenten des Begriffs sind weder Konstanten noch Variablen, sondern reine und einfache *Variationen*, die gemäß ihrer Nachbarschaft geordnet sind. Sie sind prozessual, modulatorisch.¹⁵

Die Modulation gewährleistet den Vorgang der immer wieder neu von Statten gehenden Anordnung, welche die innere Schöpfungskraft, die Autopoiesis, des Begriffs sichtbar werden lässt. Diese drei Bestimmungen der Begriffskomponenten verweben sich nicht nur ineinander, sondern reichen auch in die Charakterisierung des sie umschließenden Begriffs. Wie bereits oben erwähnt, entzieht sich die definierende Bestimmung einem hierarchisierenden Schema und deckt vielmehr Bewegungen auf, die in ihrer grenzüberschreitenden Tendenz eine wesentlich konstitutive Funktion innerhalb der von Deleuze und Guattari skizzierten Systematik übernehmen. Den beiden Denkern geht es nicht darum, jeglichen Halt im Denken aufzulösen, indem sie alles einer Relativität überantworten, welche uns in ihrer Flüssigkeit einem Tod durch Ertrinken aussetzen würde. Vielmehr ist es ein Kampf gegen allzu starre Bilder, Klischees und fixierte Zustände, wie jene der Stagnation, den Deleuze und Guattari in

¹³ Der Begriff der Ebene wird in Folge einer näheren Erläuterung unterzogen werden.

¹⁴ Ph, S. 26

¹⁵ Ph, S. 27

ihrem Philosophieren führen. Aus dem klassischen Philosophieren versuchen sie eine Fluchtlinie zu ziehen, welche der Geradlinigkeit des Entwicklungsgedankens widerstrebt und sich dem konstitutiven Werden der Virtualität überantwortet.

„Man spricht vom Scheitern der Systeme heute, während sich doch nur der Systembegriff geändert hat.“¹⁶ Begriffe, wie jener des Systems, haben eine Geschichte, die ihre Verankerung in einem Bedeutungs- und Verwendungsbereich gewährleistet, aber sie haben auch ein Werden, durch welches sie nicht aufhören, sich in alle Richtungen zu bewegen und aus etwaigen Verhärtungen zu fliehen. Die Geschichte des Begriffs lässt sich somit als Mantel verstehen, unter welchem sich eine Begrifflichkeit ausgehend von einer bestimmten und konstitutiven Problematik entwickelt und dabei in Interaktion mit Begriffen tritt, die nicht auf derselben Ebene zirkulieren, da diese in ihrer Schöpfung von einem anderen Problem abhängen. Die Interaktion besteht in diesem Fall in der Bewegung der Begriffskomponenten, die sich auf anderen Ebenen in neue Umrisse einfügen und dergestalt eine fortwährende Aktualisierung der Begriffe und deren Geschichtlichkeit gewährleisten.

Das Werden hingegen ist als Bewegung einer Problemstellung, einer Ebene immanent: es geschieht in der Koexistenz von Begriffen derselben Ebene im Sinne eines „Umschlagplatzes von Problemen“¹⁷, von welchem der Begriff in seiner Schöpfung in gleichem Maße abhängt, wie von seiner Eingrenzung im Zuge einer konkreten Problemstellung.

All diese Interaktionen, Wechselverhältnisse und fortwährende Bewegungen verleihen dem Begriff eine unendliche Geschwindigkeit, die ihn dazu bringt, in seinen Komponenten rastlos zu zirkulieren. Wiederum ist es die Vorstellung der Hierarchisierung auf verschiedenen Ebenen, die abgestreift werden muss, um diesen „Zustand des Überfliegens“, ohne Abstand zu dem Überflogenen, denken zu können: „Er [der Begriff; Anm. K.H.] ist ein Ritornell, ein Opus mit eigener Ziffer.“¹⁸ Henning Schmidgen definiert diese Bewegung des Begriffs als Zustand des Überfliegens, indem er sie mit der Denkbewegung per se identifiziert:

Es ist ein *absoluter* Überflug, ohne äußeren Punkt der Perspektive, ohne Subjekt- also auch ohne wirkliches Überfliegen. Der *survol absolu* ist somit keine Angelegenheit des Raums, sondern eine der Zeit. Gegenüber der absoluten Oberfläche ist keine Route zu befolgen, sind keine Stationen zu durchlaufen, keine wirklichen Distanzen zu überwinden. Alles wird zu einer Frage von hohen, von unendlichen Geschwindigkeiten.¹⁹

Als Kulminationspunkt seiner endlichen Zahl differenter Komponenten, die sich in Ununterscheidbarkeitszonen anordnen und den einzigen Gegenstand des Begriffs ausmachen, erweist sich dieser als mit unendlicher Geschwindigkeit ausgestattetes, unkörperliches

¹⁶ Ph, S. 14

¹⁷ Ph, S. 24

¹⁸ Ebd. S. 27

¹⁹ Henning Schmidgen: *Begriffszeichnungen. Über die philosophische Konzeptkunst von Gilles Deleuze*. in Peter Gente und Peter Weibel: *Deleuze und die Künste*. S. 47

Ereignis, als Heterogenese. „*Der Begriff ist ein Unkörperliches, obwohl er sich in den Körpern inkarniert oder verwirklicht.*“²⁰

Die Verbindung, oder vielmehr die Interaktion Entgegengesetzter durchdringt das Deleuzesche System. Im Falle des Begriffs sind es die beiden Aspekte der Absolutheit der Selbstsetzung einerseits und der Relativität eines Geschaffenen andererseits, die jenen in seinen unaufhörlichen Bewegungen ausmachen.

Relativität und Absolutheit des Begriffs sind gleichsam seine Pädagogik und seine Ontologie, seine Erschaffung und seine Selbst-Setzung, seine Idealität und seine Realität. Real, ohne aktuell zu sein, ideal, ohne abstrakt zu sein... Der Begriff definiert sich durch seine Konsistenz, Endo-Konsistenz und Exo-Konsistenz, aber er besitzt keine *Referenz*: Er ist selbstreferentiell, er setzt sich selbst und setzt seinen Gegenstand gleichzeitig mit seiner Erschaffung. Der Konstruktivismus vereint das Relative und das Absolute.²¹

Der Begriff hat nicht Dinge, deren Wesenheiten oder Sachverhalte, zum Gegenstand, auf welche er sich referentiell beziehen müsste, sondern allein seine Komponenten in deren nachbarschaftlichen Anordnungen als ununterscheidbare, aber doch differente Variationen. Er ist ein Unkörperliches, das einer aktuellen Verfestigung widerstrebt und vielmehr als reines Ereignis in einem ständigen Werden verstanden werden muss.

Das Ereignis ist demnach kein Objekt, kein Referent und kein Gegenstand; oder genauer: *Es ist eher ein ästhetisches, ein poetisches Ding.* Damit ist eine besondere Art von Gegenständlichkeit gemeint, eine Gegenständlichkeit ohne Gegenstand, die sich nicht dem Feld von Erkenntnis und Rekognition zuschlagen lässt.²²

Alleine der Konstruktivismus und der Gedanke der Autopoiesis lassen derart Entgegengesetztes miteinander in Kontakt treten, sodass eine gegenseitige Befruchtung ohne Vereinigung oder Abstoßung wirksam wird. In diesem Sinne gleicht die Skizzierung des Begriffs jener des Denkaktes: ein Zirkulieren in unendlicher Geschwindigkeit zwischen und innerhalb endlicher, intensiver Komponenten. Begriffe lassen sich als Schwingungszentren verstehen, die in ihren wechselseitigen Interaktionen Resonanzen bilden, bewegliche Brücken, die keine geraden Linien vom Ausgangspunkt zum Ziel bilden, sondern auch Umkehr, Unterbrechungen und Absturz implizieren: Einer gotischen Linie gleich, welche nur Verzweigungen kennt und sich der Linearität verwehrt.

Mit welchen Kriterien lässt sich nun beurteilen, ob dieser Begriff oder ein anderer besser ist; oder fragwürdiger: wo ein Begriff aufhört und der andere anfängt? Wie lässt sich überhaupt noch urteilen? Deleuze und Guattari antworten: „*Ein Begriff besitzt stets die Wahrheit, die ihm abhängig von seinen Bedingungen seiner Erschaffung zukommen [...] Die Ebenen müssen entworfen und die Probleme gestellt werden, wie die Begriffe erschaffen werden*

²⁰ Ph, S. 27

²¹ Ph, S. 29

²² Joseph Vogl: *Was ist ein Ereignis?* in *Deleuze und die Künste*. S. 69

müssen.“²³ Begriffe insistieren als Ereignisse in den Problemfeldern, innerhalb derer sie geschaffen wurden, es gibt keine Referenz, die dem Spiel der Schöpfung, den unendlichen Dynamiken des Werdens, Grenzen auferlegen würde. Allein Kriterien wie Singularität und Neuartigkeit machen einen Begriff besser als den anderen. Es geht um den Kampf gegen bequeme Plagiate für eine schöpferische Kreativität, für die Kraft des Lebendigen. In ebendiesem Sinne muss der ereignishaft Charakter des Begriffs verstanden werden: er besteht nicht in der Reproduktion einer bereits fertigen Wesenhaftigkeit, sondern in der Freisetzung einer zuvor noch nicht gewesenen Kraft:

Selbstverständlich ist der Begriff Erkenntnis, allerdings Selbsterkenntnis, und was er erkennt, ist das reine Ereignis, das nicht mit dem Sachverhalt verschmilzt, in dem es sich verkörpert. Stets ein Ereignis aus den Dingen und Wesen freisetzen – das ist die Aufgabe der Philosophie, wenn sie Begriffe, Entitäten erschafft. Das neue Ereignis der Dinge und Wesen entwerfen, ihnen stets ein neues Ereignis bieten: den Raum, die Zeit, die Materie, das Mögliche als Ereignisse ...²⁴

1.1.2 Die Welt als herausgeschnittene Scheibe: die Immanenzebene.

Als Entwurf einer bestimmten Perspektive auf die Welt, der dem zufälligen Wurf der Würfel eher gleicht, als einer plangetreuen Umsetzung, besteht Philosophie wesentlich aus zwei komplementären Tätigkeiten, der Schöpfung von Begriffen und dem Entwurf einer Ebene. In „*Die Logik des Sinns*“ beschreibt Deleuze das Verfahren eines idealen Spiels, welches sich vom Modellcharakter des normalen wesentlich unterscheidet und die Metapher des zufälligen Wurfs erklärt. Es ist der Zufall, der nun in seiner vollen Wirksamkeit bejaht wird und sich keinen vorgängigen Regeln mehr unterworfen sieht. Die einzelnen Spielzüge, Würfe differieren lediglich in qualitativer Hinsicht und verteilen sich um einen Zufallspunkt herum, der als das eine Werfen alle einzelnen Würfe in sich fasst und deren beständige Veränderung und Zirkulation bewerkstelligt: „*Das eine Werfen ist ein Chaos, dessen Fragmente aus den einzelnen Würfeln bestehen.*“²⁵ Obwohl die einzelnen Züge aufeinander folgen, müssen sie in Bezug auf den sie umfassenden Zufallspunkt als koexistent betrachtet werden und machen derartig eine Zeitkonzeption geltend, welche als diejenige des Äons bestimmt wird.

Deleuze unterscheidet zwei Konzeptionen der Zeit, deren erste jene des Chronos bildet. Diese Zeit des Chronos kennt nur die Gegenwart der Körper und der aktualisierten Sachverhalte:

Bald sagt man, daß nur die Gegenwart existiert, daß sie die Vergangenheit und die Zukunft in sich aufsaugt oder zusammenzieht und mittels der zunehmend tieferen Kontraktionen an die Grenzen des Universums stößt, um so eine kosmische lebendige Gegenwart zu werden. Es genügt also, entsprechend der Ordnung der

²³ Ph, S. 34/35

²⁴ Ph, S. 40

²⁵ LS, S. 84

Dekontraktionen vorzugehen, damit das Universum neu beginnt und alle seine Gegenwarten wiederhergestellt werden (...).²⁶

Chronos bewegt sich in einem unendlichen Kreislauf, der nur die Gegenwart vorstellig macht, ob als vergangene, gegenwärtige oder zukünftige. Als Gegenwart ist die Zeit notwendigerweise begrenzt- „*die stets begrenzte Gegenwart, die die Aktion der Körper als Ursachen bemißt*“²⁷- macht jedoch als zyklische Wiederkehr eine Unendlichkeit geltend. Chronos ist die unendliche Zeit der gegenwärtigen Bewegungen der Körper und lässt sich mit dem Bild der verschachtelten Gegenwarten beschreiben. Immer wieder Gegenwart, in einer endlosen Wiederkehr.

Als äonisch lässt sich dagegen die Zeit des Ereignisses beschreiben, welche die Gegenwart entleert, sich anwesender Repräsentation entzieht, und der Länge nach gleichzeitig die Vergangenheit und die Zukunft entlang läuft. „*Genau das macht das Beängstigende des reinen Ereignisses aus, daß es stets etwas ist, was sich vollkommen gleichzeitig gerade ereignete und gleich ereignen wird, und niemals etwas, was sich ereignet.*“²⁸ Entgegen dem unendlichen Kreislauf der Zeit des Chronos beschreibt Äon eine Unendlichkeit in seiner grenzenloser Teilbarkeit: „*Eine solche Zeit ist nicht unendlich, da sie niemals auf sich selbst zurückkommt, sondern ist unbegrenzt, weil reine Gerade, deren beide äußeren Enden sich unaufhörlich in das Vergangene, in das Zukünftige entfernen.*“²⁹ Äon beschreibt die Zeit der unkörperlichen reinen Ereignisse, die auf der Oberfläche zirkulieren und sich anwesender Materialität entziehen. Somit kann nicht mehr von einer gegenwärtigen Existenz die Rede sein, Vergangenheit und Zukunft subsistieren vielmehr, d.h. sie sind für sich selbst unabhängig von Materialität und Aktualität.

Jedes Ereignis ist die kleinste Zeit, kleiner als das Minimum der denkbaren kontinuierlichen Zeit, da es sich in nahe Vergangenheit und kurz bevorstehende Zukunft teilt. Doch es ist auch die längste Zeit, länger als das Maximum der denkbaren kontinuierlichen Zeit, da es unaufhörlich von Äon unterteilt wird, der es seiner unbegrenzten Linie gleichmacht. Wohlverstanden: Jedes Ereignis im Äon ist kleiner als die kleinste Einteilung im Chronos; doch es ist auch größer als der größte Teiler des Chronos, d.h. der gesamte Zyklus.³⁰

Die Unterteilung des Ereignisses der geraden Linie entlang in Richtung Vergangenheit und Zukunft gewährleistet kein vorher festgelegtes Gesetz, sondern der Zufallspunkt, welcher in gleichem Maße die Aufteilung der Würfe des idealen Spiels übernimmt. Dieses ideale Spiel lässt sich nur denkend vollziehen, einer Konzeption des Unsinnns gemäß, welche sich dem gesunden Menschenverstand entzieht. In *Woran erkennt man den Strukturalismus?* verweist

²⁶ LS, S. 87

²⁷ LS, S. 86

²⁸ LS, S. 89

²⁹ LS, S. 87

³⁰ LS, S. 89/90

Deleuze auf die Notwendigkeit eines Moments des Unsinn, welcher Sinn allererst möglich macht. Sinn erweist sich für Deleuze als immer schon hergestellt in Abhängigkeit vom Unsinn, welcher die ursprüngliche Mannigfaltigkeit und Offenheit des Ganzen verdeutlicht und somit nicht als einheitliche Sinnhaftigkeit aufgefasst werden kann. *„Der Un-Sinn ist keinesfalls das Absurde oder der Gegensatz des Sinns, sondern das, was ihn, in der Struktur zirkulierend, zur Geltung bringt und erzeugt. Der Strukturalismus verdankt Albert Camus nichts, Lewis Carroll jedoch viel.“*³¹ Das ideale Spiel findet auch Eingang in den Strukturalismus, denn dieser verfügt über eine eigene Formel, welche seine poetische und theatralische Vorliebe in Bezug auf das Denken zur Geltung bringen soll: *„Denken heißt Würfel ausspielen.“*³²:

Es ist also ein dem Denken und der Kunst vorbehaltenes Spiel, in dem es nur noch zu Siegen für diejenigen kommt, die zu spielen, das heißt den Zufall zu bejahren und zu verzweigen wußten, anstatt ihn zu teilen, *um ihn zu beherrschen, zu wetten, zu gewinnen.* Dieses Spiel, das nur im Denken abläuft und zu keinem anderen Ergebnis als dem Kunstwerk führt, ist zugleich dasjenige, wodurch das Denken und die Kunst wirkliche sind und die Wirklichkeit, die Moralität und die Ökonomie der Welt stören.³³

Es wird noch zu sehen sein, wie gerade Philosophie und Kunst in ihrer Widerständigkeit der schlichten Reproduktion gegenüber eine Potential zur Veränderung in sich bergen, das sich anhand einer Schöpfungskraft der Zukünftigkeit hin öffnet und im Entwurf einer Utopie wirksam ist.

Wie bereits oben angedeutet, entstehen Begriffe nicht unabhängig von einer Problemstellung, welche deren in unendlicher Geschwindigkeit sich vollziehende Zirkulation ordnend beeinflusst, sodass Resonanz als Interaktionsform von Begriffen resultiert. Doch für diese Zirkulation bedarf es einer Art Oberfläche, von welcher Begriffe sich abheben und ebenso wieder in sie zurückkehren können.

Als eine solche Oberfläche ist die Ebene zu verstehen - Konsistenzebene, Immanenzebene, Planomenon, Horizont, Milieu³⁴: *„Die Ebene ist gleichsam die Wüste, die die Begriffe bevölkern, ohne sie aufzuteilen.“*³⁵ Sie verwehrt sich einer Teilung, ist bereits als Ganzes da und darf nicht als transzendenter Hintergrund, als Hinterwelt, aufgefasst werden: *„(...) it is only when immanence is no longer immanent to anything other than itself that we can speak of a plan of immanence.“*³⁶ Die Immanenzebene ist weder Begriff, noch Methode, sondern das vor aller Denktätigkeit bereits vorhandene *„Bild des Denkens“*: Noch bevor es dazu

³¹ WS, S.18

³² WS, S.19

³³ LS, S. 85

³⁴ Die Reihe der kennzeichnenden Begriffe für diese Ebene und die verschiedenen Bilder zur Erklärung ihrer Funktion: siehe S. 42-44

³⁵ Ph, S. 44

³⁶ PI, S. 27

kommt, im Zuge einer bestimmten Problemstellung die Tätigkeit der Begriffsschöpfung auszuüben, muss bereits ein intuitives Verständnis darüber gegeben sein, was es überhaupt heißt, zu denken. Deleuze und Guattari definieren:

Das Bild des Denkens hält nur fest, was das Denken rechtmäßig beanspruchen kann. Das Denken beansprucht „nur“ die Bewegung, die bis ins Unendliche getrieben werden kann. Was das Denken in rechtlicher Beziehung beansprucht und auswählt, ist die unendliche Bewegung oder die Bewegung des Unendlichen. Sie ist es, die das Bild des Denkens konstituiert.³⁷

In *Differenz und Wiederholung* bedient sich Deleuze ebenfalls des Begriffs des Bildes des Denkens, belegt ihn jedoch hier mit negativen Konnotationen, denn während die Immanenzebene als Bild des Denkens eine schöpferische Intuition geltend macht, erweist sich das Bild des Denkens in der Tradition allzu fest an Repräsentationen gebunden, die ein Denken der Identität suggerieren. Raymond Bellour präzisiert in seinem Aufsatz über das Deleuzesche Denken diese Ablehnung des Bildes: „So dass der Ausgangspunkt für eine andere Philosophie eine »radikale Kritik des Bildes und der von ihm implizierten >Postulate<« zugunsten eines »bildlosen Denkens« wäre.“³⁸ Das Denken des Bildes, bildhaftes Denken ist in der Deleuzeschen Philosophie immer mit dem Risiko behaftet, in Repräsentationsdenken und schlichte Reproduktion von Klischees zurückzufallen. Aber das Bild ist nicht nur bloße Reproduktion, es vermag auch etwas Neuartiges sichtbar zu machen, das einen Anstoß des Denkens bewirkt, eine Bewegung geltend macht, welcher man ausgesetzt ist und die aus den gewohnten Klischees fort trägt. Es wird noch zu sehen sein, wie besonders das Medium des Kinos dazu fähig ist, diese Begegnung hervorzurufen.

Die Immanenzebene ist somit das Element, von dem ausgehend die Begriffe als Schwingungszentren zueinander in Resonanz treten, jedoch darf diese Konzeption der Ebene nicht als starre Platte gelesen werden. Vielmehr erweist sie sich als den Dynamiken ebenso überantwortet wie die Begriffe: „Die Bewegung hat alles erfaßt [...]“³⁹ Die unendlichen Bewegungen widerstreben der Streckenform des „von ... nach“ und vollziehen eine Neigung in eine bestimmte Richtung nicht, ohne sich zur selben Zeit auch wieder auf sich selbst zurückzuneigen. Diese eigentümliche Geographie scheint mir ebenso wie die Immanenzebene per se an ein intuitives Verständnis zu appellieren, das wissenschaftlicher Rekonstruktionstätigkeit verwehrt bleibt, wenn die von Deleuze und Guattari herangezogenen Bilder allzu literal gelesen werden. Wie kann sich eine unendliche Bewegung auch derart vollziehen, dass sie keine Spannungen hinterlässt in einer Wahrnehmung, die allzu sehr einem

³⁷ Ph, S. 44/45

³⁸ Raymond Bellour: *Das Bild des Denkens: Kunst und Philosophie, oder darüber hinaus?* in *Deleuze und die Künste*. S. 13

³⁹ Ph, S. 45

Denken verhaftet bleibt, dass nach Identifikationen sucht, anstatt die konstitutiven Bewegungen freizulegen? Natürlich ließe sich an dieser Stelle einwenden, dass man als Verfasser wissenschaftlicher Texte einer gewissen Geschichtlichkeit und somit einem Kultus verpflichtet ist, dem es gilt formal gerecht zu werden. Aber haben Deleuze und Guattari nicht durch den Inhalt ihrer Auseinandersetzungen bereits eben dieser Vorgabe den Vorwurf der Stagnation gemacht? So werden sie zu Geographen, nicht indem sie ein abgestecktes Feld kontemplativ studieren und reproduzieren, sondern indem sie ihre eigene Schöpfung beginnen. „Denn Nietzsches Urteil zufolge erkennen wir nichts durch Begriffe, wenn wir sie nicht zunächst erschaffen, d.h. konstruiert haben in einer ihnen eigentümlichen Anschauung [...]“⁴⁰ Entgegen einer wissenschaftlichen Rekonstruktion entwirft Deleuze das methodische Mittel der Intuition.

Doch was ist ein Denken ohne Vermittlung, ein Denken, das sich über alle kategorialen Teilungen, durch die es sich zunächst vor der unmenschlichen Neutralität des Seins hat schützen wollen, hinausbewegt? Solch ein Denken ist, wie Bergson souverän dargelegt hat, ein intuitives Denken. Die Methode von Deleuze besteht darin, eine singuläre Form von Intuition in die Schrift zu setzen.⁴¹

Deleuze und Guattari entwerfen zwei Seiten der Immanenzebene: die unendlichen Bewegungen in ihren Verdoppelungen als Denken, und als Natur: „Die Bewegung ist nicht das Bild des Denkens, ohne nicht zugleich der Stoff des Seins zu sein.“⁴² Die Dynamiken der Differenz generieren auf diese Weise sowohl Verstandestätigkeit, als auch die Materie und vermögen somit, den klassischen Dualismus von Verstand und Sinnlichkeit hinter sich zu lassen. Deleuzes Philosophie kann folglich als transzendentaler Empirismus verstanden werden, indem sie, im Gegensatz zur Kantischen Frage nach den Bedingungen möglicher Erfahrung, nach jenen realer Erfahrung fragt und dadurch die Kluft zwischen möglicher und realer Erfahrung, Denken und Sinnlichkeit, überwindet. „Die Welt der realen Erfahrung ist somit nicht im Bereich des Möglichen präfiguriert, sondern das notwendige Produkt einer Wirkung, deren Ursache wiederum die rein kontingente Verkettung von Kräften ist.“⁴³ Diese Kräfte wirken als reine Intensitäten in einer Virtualität, welche sich innerhalb von Aktualisierungen formiert und dergestalt reale, aktuelle Erfahrung möglich macht. Jedoch definiert Deleuze, dem Immanenzgedanken treu, auch die Virtualitäten als bereits real und es wird noch zu zeigen sein, wie diese besonders innerhalb der Kunst erfahrbar gemacht werden. Zwischen den beiden Momenten des Denkens und des Seinsstoffes bilden sich Falten, welche deren Kommunikation gewährleisten, jedoch keiner Linearität gehorchen, sondern, den

⁴⁰ Ph, S. 12

⁴¹ Badiou: *Deleuze. »Das Geschrei des Seins«*. S. 52

⁴² Ph, S. 45

⁴³ Simon Ruf: *Fluchtlinien der Kunst. Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze*. S. 25

endlosen Dynamiken entsprechend, Umkehrungen und eine Menge von möglichen Krümmungen in die Ebene einzeichnen: Die Immanenzebene in ihrer fraktalen Natur lässt sich als Unendliches nicht abschließen im Sinne einer simplen Oberfläche. Es gibt nicht nur diese eine Unendlichkeit, es gibt unendlich viele Ebenen, so viele wie neue Schöpfungen. „Die Ebene ist also der Gegenstand einer unendlichen Spezifizierung, die dazu führt, dass sie das All-Eine nur in dem jeweils durch die Selektion der Bewegung spezifizierten Fall zu sein scheint.“⁴⁴

Die von Deleuze, gemeinsam mit Guattari, entwickelte Methode der Rhizomatik erhellt die eigentümliche Konzeption der Immanenzebene. Entgegen dem klassischen Baumschema, welches, dem Gedanken einer Genealogie getreu, im Einen als Ursprung seinen Anfang findet, macht das System des Rhizoms das Denken der Vielheit geltend. Die Vielheit wird nunmehr als Substantiv betrachtet, den Prinzipien der Konnexion und Heterogenität gehorchend. Sie findet ihr Symbol im Diagramm mit seinen Linien, welche in verschiedenartiger Ausprägung Verknüpfungen bestreiten. Als eine solche Vielheit erweist sich somit auch der Begriff, in seiner Ausübung der eben skizzierten Vorgehensweise:

Alle Vielheiten sind flach, insofern sie alle ihre Dimensionen ausfüllen und besetzen; wir werden deshalb vom Konsistenzplan der Vielheiten sprechen, obwohl die Dimensionen dieses „Plans“ sich vermehren mit der Zahl der Konnexionen, die sich auf ihm herstellen. Vielheiten werden durch das Außen definiert: durch die abstrakte Linie, die Flucht- oder Deterritorialisierungslinie, auf der sie sich verändern, indem sie sich mit anderen verbinden. Der Konsistenzplan (Raster) ist das Außen aller Vielheiten.⁴⁵

Die Konsistenzebene, die Immanenzebene der Begriffe erweist sich somit als wesentlich rhizomatisch. Sie zeichnet eine Kartographie, ist experimentell und konstituierend und reproduziert nicht bloß ein Bild der Welt anhand einer Kopie. In ihrem Bezug, ihrer Kommunikation mit dem Außen ist sie wesentlich Offenes und durch eine Mannigfaltigkeit möglicher Eingänge gekennzeichnet. Die Offenheit wird von Deleuze mit dem Begriff der Fluchtlinie suggeriert, welcher er die Fähigkeit zur Deterritorialisierung beimisst.⁴⁶

Obwohl das Spielfeld der als unendliche Geschwindigkeiten konzipierten Begriffe, ist die Ebene nicht als Ursprung der Begriffe anzusehen. Beide sind gleichermaßen geschaffen, entworfen, und verweisen auf ein drittes Moment der Philosophie, die Begriffspersonen, denen im kommenden Abschnitt Rechnung getragen wird. Es soll jedoch schon jetzt angemerkt werden, dass diese drei wesentlichen Momente der Philosophie in keinem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen. Wie auch, da der Primat des Deleuzeschen

⁴⁴ Ph, S. 47

⁴⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Rhizom*. S. 14/15

⁴⁶ Die Bewegungen und ihr Bezug zu Territorien der Erde werden in dem Kapitel zur Geophilosophie dargestellt werden.

Schaffens doch auf der Herausarbeitung von Strukturen liegt, die den Weg zu einem Denken freigeben sollen, das sich von herrschenden Zuständen hin zu einer *creatio continua* begibt.

In einer Gegenüberstellung zu den oben skizzierten Komponenten der Begriffe und deren horizontalen, wie vertikalen Dynamiken, lassen sich die Elemente der fraktalen Immanenzebene als diagrammatische Merkmale, im Sinne absoluter Richtungen beschreiben. Als Anschauungen im Nietzsche'schen Sinn⁴⁷ verweisen die Elemente ihre Ebene in einen nicht-begrifflichen Bereich, auf ein vorphilosophisches Verständnis, das oben bereits mit dem Begriff der Intuition angedeutet wurde. Eine Nicht-Philosophie wirkt in der Konstitution der Immanenzebene und bewegt sich auch immer schon innerhalb jeder philosophischen Tätigkeit. Ein Bereich, der sich weniger durch seine Entfernung und Negativität entzieht, als vielmehr durch sein Zuviel: zu schnell, zu weit, zu nah – das Chaos, die Differenz, als innere Bedingung jeglicher Bestimmung.

Eben weil die Immanenzebene vorphilosophisch ist und nicht schon mit Begriffen wirksam wird, impliziert sie eine Art tastenden Experimentierens, und ihr Entwurf rekurriert auf schwer eingestehbare, wenig rationale und vernünftige Mittel. Es sind Mittel, die aus dem Reich des Traums stammen, aus dem pathologischen Prozeß, aus esoterischen Erfahrungen, aus Trunkenheit oder Exzeß. Man läuft auf der Immanenzebene bis zum Horizont; man kehrt mit roten Augen zurück, selbst wenn dies die Augen des Geistes sind.⁴⁸

Die Philosophie ist der Versuch, dem Chaos durch einen Schnitt einen Bereich- eine Ebene- zu entnehmen und ihn mit Konsistenz zu füllen, wobei die chaotische Unendlichkeit jedoch in Gestalt von Geschwindigkeiten der Begriffe oder Bewegungen des Denkens bewahrt werden soll. Anstatt Ahnenforschung zu betreiben, müssen Genealogen kreativen Geologen Platz machen, um all die Faltungen, Krümmungen, Schichtungen und Wurzelungen nicht bloß nur vorzufinden, sondern allererst einmal für sich zu schaffen. Denn die Suche nach Transzendenz, die ihren Fund in präexistenten Ideen erhofft, sieht sich dem Deleuzeschen transzendentalen Empirismus gegenüber, der sein ganzes schöpferisches Vermögen aus den Bewegungen der Immanenz bezieht:

Immanence is not related to Some Thing as unity superior to all things or to a Subject as an act that brings about a synthesis of things: it is only when immanence is no longer immanence to anything other than itself that we can speak of a plane of immanence. No more than the transcendental field is defined by consciousness can the plane of immanence be defined by a subject or an object that is able to contain it.⁴⁹

Aus dieser Motivation lässt sich das Bedürfnis nach gründender Einheit nicht mehr ableiten, geschweige denn verstehen. Auch wenn jede Immanenzebene das All-Eine, das Chaos, als Unendlichkeit in sich birgt, steht sie doch einer Vielzahl anderer Ebenen gegenüber. Schicht für Schicht reihen sie sich aneinander, überlappen und stoßen sich aneinander: die

⁴⁷ Siehe Zitat 39

⁴⁸ Ph, S. 50

⁴⁹ PI, S. 27

hierarchische Raumvorstellung der Transzendenz macht einer horizontalen der Immanenz Platz. Aber es bleibt nicht innerhalb geographischer Grenzen, auch die Uhren ticken anders. „Die philosophische Zeit ist somit eine grandiose Zeit von Koexistenzen, die das Vorher und Nachher nicht ausschließt, sie aber in einer stratigraphischen Ordnung übereinanderschichtet.“⁵⁰ In diesem Sinne muss das Werden verstanden werden, das den Ereignissen als schöpferischen Akten gegenüber den Repräsentationen der Geschichte den Primat einräumt. Denn während die Zeit des Chronos in einer Aufeinanderfolge besteht, überlagern sich die äonischen Zwischen-Zeiten.

1.1.3 Die Zwischenexistenzen der Begriffspersonen: Garanten des Werdens des Philosophen.

Die Konzeption der Begriffspersonen durchlöchert die Einheit des fabrizierenden Philosophengeistes und macht den Blick frei auf eine Mannigfaltigkeit an Formen, welche die Gestalt des Denkers durchwandern: „Ich bin nicht mehr ich, sondern eine Fähigkeit des Denkens, sich zu sehen und sich quer durch eine Ebene zu entwickeln, die mich an mehreren Stellen durchquert.“⁵¹ Einheitliche Individualität lässt sich dementsprechend nur noch als eine Hülle verstehen. Eine Hülle, welche die Zeichen eines Kampfes trägt, der im ständigen Versuch besteht, das Werden seiner vielfältigen Begriffspersonen im Zaum zu halten. Zeichen der Anspannung und ab und zu Exzess, der wie heiße Lava nach Außen stößt. Was spricht, ist die eine oder andere Begriffsperson:

[...] Ich als Idiot denke, ich als Zarathustra will, ich als Dionysos tanze, ich als Liebender beanspruche. Sogar die Bergsonsche Dauer braucht einen Läufer. Im philosophischen Aussageakt tut man nicht etwas, indem man es ausspricht, sondern man macht die Bewegung, indem man sie denkt, vermittelt einer Begriffsperson. Daher sind die Begriffspersonen auch die wahren Agenzien des Aussageakts. Wer ist »ich«? Immer eine dritte Person.⁵²

Der Aussageakt konzipiert an dieser Stelle eine indirekte Rede, die von keinem einheitlichen Subjekt mehr ausgeht: „Daher erklärt sich auch die Eigenart, die Deleuzes Leser oft erstaunt hat, nämlich der unentwegte Gebrauch einer freien indirekten Rede, das heißt die gewollte Unentscheidbarkeit der Frage: »Wer spricht?«“⁵³ Die Begriffspersonen erscheinen als eine Art Schnittstelle zwischen der Immanenzebene, deren unendliche Bewegungen sie denkend vitalisieren, und den Begriffen, an deren Entstehung sie als Begriffsvermögen teilhaben. Sie

⁵⁰ Ph, S. 68

⁵¹ Ph, S. 73

⁵² Ph, S. 73

⁵³ Alain Badiou: *Deleuze. »Das Geschrei des Seins«* S. 25

sind wesentlich Denker, bestimmt als „*Fürsprecher, Kristalle oder Keime des Denkens*“⁵⁴, und so durch eine Insistenz ausgezeichnet, welche deren Gestalt ermöglicht. Doch lassen die Dynamiken des Denkens als unendliche Bewegungen den Denker in seiner Kristallisation nicht unbewegt. Vielmehr überantworten diese die Begriffspersonen einer Flüchtigkeit: sie müssen auf-gelesen werden, um in Erscheinung zu treten und sind, einmal erkannt, schon wieder ein anderer. Entgegen einer Beharrlichkeit, welche ihr Bestehen in der Dauer garantieren würde, verweisen die Begriffspersonen in ihrer klaren Gestalt auf Insistenz.

Deleuze und Guattari erstellen eine vorläufige Klassifikation einiger Merkmale der Begriffspersonen, weniger um zu erklären, als vielmehr um unsere Einbildungskraft anzuregen. Es gibt demnach pathische Merkmale vom Typ des verrückten Denkers, relationale im Sinne des Freundes des Denkens⁵⁵, dynamische, wie jene des Springers Kierkegaards, juristische Merkmale innerhalb der Denkfigur des „*Quid juris?*“ der philosophischen Tätigkeit und auch existentielle, welche die Seinsmöglichkeiten innerhalb von Philosophie beschreiben. Die Liste ist endlos, wie man nicht oft genug betonen kann, und es soll durch jene exemplarische Klassifikation die Flüchtigkeit der Begriffspersonen keineswegs aufgehoben werden, indem sich diese in den Netzen des Rasters verfangen und ein für alle Mal identifiziert werden können: „*Jede Person hat mehrere Merkmale, die weitere Personen auf derselben Ebene oder einer anderen hervorbringen können: eine Wucherung von Begriffspersonen.*“⁵⁶ Eine rhizomatische Wucherung, die nicht nur in der Theorie besteht, sondern von Deleuze und Guattari selbst vorstellig gemacht wird. So schreiben sie zu Beginn von „*Rhizom*“: „*Wir haben den „Anti-Ödipus“ zu zweit geschrieben. Da jeder von uns mehrere war, machte das schon eine Menge aus [...] Nicht, um dabei an einen Punkt zu kommen, wo man nicht mehr ich sagt, sondern dahin, wo es völlig gleichgültig ist, ich zu sagen oder nicht.*“⁵⁷

Philosophie bewegt sich in dieser konstitutiven Dreiheit der Erschaffung von begrifflicher Konsistenz, des Entwurfs der Immanenzebene und des Erfindens der insistierenden Begriffspersonen, wobei keine dieser Tätigkeiten als Quell der anderen angesehen werden kann. Die Beziehung zwischen ihnen gemahnt an ein Würfelspiel, welches dem Zufall seine Bewegungen ausüben lässt.

⁵⁴ Ebd. S. 79

⁵⁵ Im Vorwort beginnen Deleuze und Guattari ein Gedankenexperiment bezüglich der Stellung der Philosophie im Verhältnis zu ihren griechischen Ursprüngen, welches das ganze Werk hindurch immer wieder aufgenommen wird. Die Begriffe des Freundes, des Territoriums etc. erfahren in diesem Zusammenhang eine nähere Erläuterung.

⁵⁶ Ph, S. 86/87

⁵⁷ Gilles Deleuze: *Rhizom*. S. 5

Es ist als ergriffe sie [die Begriffsperson; Anm. K.H.] eine Handvoll Würfel aus dem Zufalls-Chaos, um mit ihnen auf einem Tisch zu würfeln. Zum anderen läßt sie jeden geworfenen Wurf mit den intensiven Merkmalen eines Begriffs korrespondieren, der diesen oder jenen Bereich des Tisches besetzt, so als spalte sich letzterer je nach geworfener Zahl.⁵⁸

Aus dem Chaos entnehmen die Personen jene diagrammatischen Merkmale, die zuvor als Elemente der Immanenzebene definiert wurden, und konstituieren im Zuge des in unendlicher Geschwindigkeit fallenden Wurfes die intensiven Ordinaten als Bestandteile des Begriffs. „*Jedes Denken ist ein «Fiat», macht einen Würfelwurf: Konstruktivismus.*“⁵⁹

Und nie wird es ein Fertiges geben, immer vollzieht sich Bewegung, nie sind die letzten Würfel gefallen. Der Konstruktivismus der Philosophie impliziert eine permanente Krise, die den Anlass darstellt, zu modulieren, weiter zu denken, schöpferisch tätig zu sein, denn eine letzte Lösung gibt es nicht, genauso wenig wie ein erstes Problem. Einer endgültigen, definitiven Verwirklichung des Ereignisses widerständig, vollziehen die Begriffspersonen eine ständige Gegen-Verwirklichung im Zuge des virtuellen Würfelspiels und gewährleisten so das reine Ereignis⁶⁰.

Er ist es, die Begriffsperson, die die unendliche Bewegung vollzieht. Den Krieg wollen gegen die künftigen und vergangenen Kriege, die Agonie wollen gegen alle Tode und die Wunde gegen alle Narben, und zwar im Namen des Werdens und nicht des Ewigen: in diesem Sinne nur sammelt der Begriff.⁶¹

Ein konstruktives Zusammenspiel der Begriffspersonen, der Immanenzebene und der Begriffe wird gewährleistet durch die Modulationstätigkeit des Geschmacks. Der Geschmack erweist sich als die Instanz, welche die bereits geschaffenen Zutaten gleichsam zu einer wohlschmeckenden Ganzheit abstimmt. Die Liebe zum gutgemachten Begriff kennt nur ein Kriterium: „*eine Art Belebung, Modulation, bei der die begriffliche Tätigkeit keine Grenzen in sich selbst besitzt, sondern nur in den beiden anderen grenzenlosen Aktivitäten.*“⁶² Gut ist somit nach Deleuze das, was in seiner Singularität gefällt und interessiert. Er stellt für sich nicht den Anspruch, eine vollständige Lehre entwickelt zu haben, welche seinem Rezipienten zur Gänze zusagt; vielmehr sollten diese sich jenes aus der Lektüre seiner Werke holen, was sie interessiert, und dies dann ihrer eigenen singulären Denkbewegungen überantworten.

⁵⁸ Ph, S. 86

⁵⁹ Ph, S. 86

⁶⁰ Es wird im Zuge des Abschnitts über die Geophilosophie näher auf den Begriff des Ereignisses eingegangen werden.

⁶¹ Ph, S. 187

⁶² Ph, S. 89

1.1.4 „Ein Volk wird kommen...“. Eine Geophilosophie.

Die Bewegung hat zwar alles erfasst, verliert jedoch nicht ihren Bezug zur Erde. Das philosophische Denken von Deleuze und Guattari verweist mit all seinen Schichtungen, Krümmungen und Ebenen auf die Breite einer Geologie, aber ebenso auf die Zentrierung innerhalb von Territorien. Die Frage nach dem Heimatland des Philosophen als wesenhaften Fremden entwickelt eine Dynamik, der in diesem Abschnitt Rechnung getragen werden soll.

Das Denken als unendliche Bewegung weist Orte auf, Territorien, die es besetzt und verlässt. Das Territorium beschreibt eine Eingrenzung, eine Bestimmung, welche ein Anhalten der Bewegung, innerhalb deren Aktualisierung an einem konkreten Punkt, zur Folge hat. Dieses Ansiedeln des Denkens hat jedoch nicht lange Bestand, vielmehr bleibt es Nomade, Getriebener, Flüchtling, welchem der wesentliche Drang innewohnt, immer weiter über sich selbst und seinen Ort hinauszudeuten. Die Deterritorialisierung führt in ein Woanders, zur heimatlosen Erde:

Und doch haben wir gesehen, daß die Erde eine fortwährende Deterritorialisierungsbewegung an Ort und Stelle ausführt, mit der sie jedes Territorium überschreitet: sie ist deterritorialisierend und deterritorialisiert. Sie verschmilzt mit der Bewegung derer, die in Massen ihr Territorium verlassen: Langusten, die sich zugewisse auf dem Grund des Meeres in Marsch setzen, Pilger oder Ritter, die entlang einer himmlischen Fluchtlinie reiten.⁶³

Es scheint als wäre es irreführend, die Erde als bloße Zusammenfassung ihrer Territorien zu sehen. Im Sinne einer Geophilosophie ist sie wesenhaft Bewegung, Aufbruch, der jedoch von einer Reterritorialisierung nicht zu trennen ist, die ein Territorium, einen Ort, eine Stelle zurückgibt, um dieses in Folge mit einer neuen Auswanderung zu bedrohen. Es sind die Begriffspersonen, der Fremde, der Pilger, der Staatengründer, Odysseus, Zarathustra, welche diese Denkmigrationen manifestieren. Das philosophische Denken scheint demnach weniger in der Besiedelung eines bestimmten Denkortes zu bestehen, sondern vielmehr aus den immerwährenden Bewegungen, welche ja auch die Definition der Begriffe als unendliche Geschwindigkeiten gewährleisten, seine Fruchtbarkeit zu ziehen. In der symbolischen Form der Linie entzieht sich der Begriff als wesenhafte Vielheit in seinen Geschwindigkeiten einer Eingliederung in abgesteckte Territorien. Er beschreibt vielmehr eine Fluchtlinie, die in wesenhaftem Kontakt mit dem Außen, die unendlichen Dynamiken garantiert.

Es bedarf des Begriffs der absoluten Deterritorialisierung, um nicht nur relativen Bewegungen, wie zum Beispiel physische, psychologische oder soziale, sondern diesen mentalen, unendlichen Bewegungen des Denkens zu folgen. Die absolute Auflösung eines Territoriums vollzieht sich, sobald die ohnehin schon bewegte Erde der Geophilosophie sich

⁶³ Ph, S. 97

den unendlichen diagrammatischen Wellen der fraktalen Immanenzebene überantwortet: „Denken besteht im Aufspannen einer Immanenzebene, die die Erde absorbiert (oder vielmehr: adsorbiert).“⁶⁴ Das traditionell feste Element, die Erde, löst sich auf in Bewegungen und besiedelt nunmehr die Oberfläche der Immanenzebene, eine Ebene, welche gleichsam Halt, als Schnitt, und Dynamik, als Offenes, in sich schließt.

Die absolute Deterritorialisierung, das philosophische Denken, kann auf zweierlei Art erfolgen, gemäß der Beziehung zu zwei Konzeptionen der relativen Deterritorialisierung, mit denen das Denken sich immer verbunden zeigt. Denn trotz himmlischer Fluchtlinie darf Deleuze nicht die Sozialisierungen der Philosophen - deren irdische Zustände in relativen Bewegungen versinnbildlicht – außer Acht zu lassen. Die zwei Weisen der relativen Deterritorialisierung beschreiben nun die transzendente relative einerseits, und andererseits die immanente relative Bewegung.⁶⁵ Gemäß der Idee der Transzendenz weist die erste Form in Verbindung mit der absoluten Deterritorialisierung eine vertikale Ausrichtung auf: das transzendente Element, ein Höchstes, wird dergestalt auf die Immanenzebene des Denkens projiziert, sodass eine Figur, ein Bild dieses himmlischen Elements entstehen. Ein der Transzendenz verhaftet bleibendes Denken erzeugt Figuren, Abbilder, die in ihrer Referenz auf das Absolute, das Paradigma des Wahren, die höhere Idee, eine Verbindung zu diesem unterhalten. „Kurzum, die Figur ist wesentlich paradigmatisch, projektiv, hierarchisch, referentiell.“⁶⁶ Deleuze beschreibt damit augenscheinlich das platonische Denken, welches in einer Deterritorialisierungsbewegung die irdische Sphäre hinter sich zu lassen versucht, um sich jedoch so schnell wie möglich an den platonischen Ideen, dem Absoluten, zu reterritoralisieren. Ausgedrückt, versinnbildlicht wird diese Bewegung in der Figur, welche als eine Art Götzenbild den Antrieb des idealistischen Denkens, aber auch dessen Fixierung in einem begrenzten Territorium gewährleisten soll.

Auf der anderen Seite jedoch verbindet sich die horizontale relative Deterritorialisierung mit der absoluten der Ebene des Denkens unter dem Vorzeichen der Immanenz. Es bedarf keiner Projektion mehr, die relative Bewegung muss lediglich mittels Konnexion ins Unendliche verlängert werden: Eine Kennzeichnung des Deleuzeanischen Denkens.

(...) das UND ist nicht einmal mehr eine besondere Konjunktion oder Relation, es reißt alle Relationen mit sich fort, es gibt so viele Relationen wie UNDS, das UND bringt nicht nur alle Relationen ins Wanken, es bringt das Sein ins Wanken, das Verb ... etc. Das UND, »und ... und ... und«, ist genau das schöpferische Stottern. Der fremde Sprachgebrauch, im Gegensatz zum konformen und herrschenden Sprachgebrauch, der

⁶⁴ Ph, S. 101

⁶⁵ Um dieser Unterscheidung eine konkretere Form zu geben, führen die Autoren den imperialen Staat als transzendente, die Stadt als immanente Form an. Siehe S. 98

⁶⁶ Ph, S. 102

sich auf das Verb »sein« stützt. Selbstverständlich, das UND ist die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die Zerstörung der Identitäten.⁶⁷

Das Denken beschreibt kein Prinzip mehr, von dem ausgehend, beziehungsweise auf welches hinzielend, die Denktätigkeit einen vorgezeichneten Weg beschreitet. Vielmehr findet nun ein Denken der Beziehungen, der Konnexionen und der damit einhergehenden Weite und Breite, kurz der Dynamiken, statt. Auf diese Weise entsteht der Begriff: syntagmatisch, d.h. zusammengestellt, konnektiv, in Nachbarschaftsverhältnissen angeordnet und konsistent.

Aus der doppelten Möglichkeit der Verbindung relativer, stofflicher Dynamiken mit jenen des Denkens resultieren somit ein figürliches und ein begriffliches Denken, die sehr wohl ineinander übergehen können, aber eine Trennung sichtbar machen, deren wesentliche Funktion es ist, Philosophie als Schöpfung von Begriffen klar von Religion oder Weisheit abzugrenzen. Eine oberste Instanz als Transzendenz, die den relativen Lauf des Weltgeschehens regelt, wird von Deleuze verworfen. *„Der Satz vom Grund, so wie er in der Philosophie auftritt, ist ein Satz vom kontingenten Grund, der da heißt: Einen guten Grund gibt es nur als kontingenten, Universalgeschichte gibt es nur als Kontingenz.“*⁶⁸

Der Aspekt der Kontingenz ist es auch, den eine Geophilosophie sichtbar macht, welche Natur und Denken gleichermaßen umschließt: Milieus anstatt Ursprünge, Fluchtlinien und Werdensprozesse gegenüber geschichtlichen, genealogischen Strukturen. Wie bereits erwähnt, scheuen die Autoren von *Was ist Philosophie?* davor zurück, in einer Analyse der hierarchischen Struktur jeglichen Denkens von Transzendenz eine erneute Wertung zugunsten eines Primats der Immanenz aufzustellen. Sie werden vielmehr nicht müde, das gegenseitige Voraussetzen und Ineinander dieser differenten Denkbewegungen aufzuweisen: *„Ohne die Geschichte bliebe das Werden unbestimmt, bedingungslos, aber das Werden ist nicht geschichtlich. [...] Das Ereignis selbst bedarf eines Werdens als eines ungeschichtlichen Elements.“*⁶⁹ Die Geschichte bewegt sich als gerade Linie von einem Datum, einem fixen Punkt, zum nächsten, sie geht chronologisch vor, während sich das Werden in alle Richtungen erstreckt, Umkehrungen und Brüche in sich schließt und sich jeder punktuellen Zusammenfassung durch seine unendliche Geschwindigkeit entzieht. Nur ausgehend von einer geschichtlichen Fixierung vermag das Werden, seine Tätigkeit des Ziehens seiner Fluchtlinien auszuüben.

Um Neues zu schaffen, und das ist immerhin der Sinn von Philosophie gemäß dem Verständnis der Autoren, bedarf es einer Abkehr von den in der Geschichte

⁶⁷ U, S. 67/68

⁶⁸ Ph, S. 107

⁶⁹ Ph, S. 110

zusammengefassten Bedingungen. Die absolute Deterritorialisierungsbewegung, im Zuge welcher die Immanenzebene die Erde adsorbiert, verbunden mit den relativen immanenten Bewegungen im gegenwärtigen Milieu ist Voraussetzung für ein neues Territorium, eine künftige Heimat und ein neues Volk: Utopie.

Jedesmal wird die Philosophie mit der Utopie politisch und treibt die Kritik ihrer Zeit auf den höchsten Punkt. Die Utopie ist nicht zu trennen von der unendlichen Bewegung: Etymologisch bezeichnet sie die absolute Deterritorialisierung, stets aber an jenem kritischen Punkt, an dem diese sich mit dem vorhandenen unterdrückten Kräften verbindet.⁷⁰

In diesem Sinne weist Utopie, als die Verbindung zwischen absoluter und relativer Deterritorialisierungsbewegung, ständig das nicht von ihr zu trennende Moment der Revolution auf, vorausgesetzt die Bewegungen stehen unter dem Zeichen der Immanenz.

Denn Utopien, so betonen Deleuze und Guattari, lassen sich auch innerhalb autoritärer, transzendenter Vollzüge bilden und sind an sich, ohne Bezug zur revolutionären Immanenzebene, noch kein Garant für aktive politische Philosophie. Der Kantische Begriff des „Enthusiasm“ wird herangezogen, um den Gedanken der Revolution von seiner tatsächlichen Umsetzung und deren Wirkung abzukoppeln: *„Als Begriff und Ereignis ist die Revolution selbstbezüglich oder genießt eine Selbst-Setzung, die sich in einem immanenten Enthusiasmus erfassen läßt [...]“*⁷¹ Essentiell ist nicht die Form von Stagnation, die auf eine Revolution folgt - und man ist an dieser Stelle geneigt, zu schreiben, dass die Starre kommen muss - sondern das Moment des Werdens, das die Geschichtlichkeit mitsamt ihren Kategorisierungen aufbricht, um in diesem Augenblick und an jenem Ort auf der Immanenzebene zu zirkulieren, widerständige Kräfte zu bündeln und diesen innerhalb einer singulären Schöpfung Ausdruck zu verleihen. Als Ereignis vollzieht sich die Revolution innerhalb einer Virtualität, welche sich jeglicher vollständigen Aktualisierung entzieht, aber dennoch Realität für sich in Anspruch nimmt. Die Philosophie hat ihren spezifischen Schöpfungsausdruck in den Begriffen, welche keine Objekte, sondern die eigentlichen Territorien der philosophischen Tätigkeit darstellen. Sie findet ihre spezifische Heimat, ihre Reterritorialisierung am Begriff, wobei diese Ansiedelung sich einem punktuellen Standort entzieht, da der Begriff in seiner Vielheit als Linie einem wesentlichen Streben über sich selbst hinaus verantwortet ist. Indem die Autoren die unendlichen Geschwindigkeiten als Heimat der Begriffspersonen konzipieren, beschreiben sie eine eigentümliche Geographie, welcher sie den Namen der Geophilosophie auferlegen. Philosophie ist hier somit nicht mehr das vertikale Streben nach dem Höchsten, sondern die schöpferische Auseinandersetzung auf

⁷⁰ Ph, S. 115

⁷¹ Ph, S. 116/117

einer immanenten Ebene mit Schichtungen, Brüchen, ebenso wie Brücken und vielfältigen Konnexionsmöglichkeiten.

Ein Auftakt für die Politik von Deleuze und Guattari: das gegenwärtige Denken habe sich zu sehr in den Netzen von Kontemplation, Reflexion und Kommunikation verfangen. „*Die Kontemplation, die Reflexion, die Kommunikation sind keine Disziplinen, sondern Maschinen zur Bildung von Universalien in allen Disziplinen.*“⁷² Der Notwendigkeit der Universalien, der allgemeingültigen Meinungen, sollen die Lebendigkeiten einer Mannigfaltigkeit entgegengestellt werden, welche dem Zufall eine schöpferische Tätigkeit einräumt.

Uns fehlt nicht Kommunikation, im Gegenteil: wie haben zuviel davon, uns fehlt Schöpferisches. *Uns fehlt es an Widerstand gegenüber der Gegenwart.* Die Schöpfung von Begriffen verweist in sich selbst auf eine zukünftige Form, sie verweist auf eine neue Erde und auf ein Volk, das es noch nicht gibt. [...] Kunst und Philosophie treffen sich an diesem Punkt: der Konstitution einer Erde und eines Volkes, die noch fehlen, als Korrelat des Schöpferischen.⁷³

Welches ist dieses Volk das noch fehlt? Kann sich eine solche Frage überhaupt im Voraus beantworten lassen? Keine gegenwärtige Formation ist in der Lage, dem konstitutiven Werden der Schöpfung Ausdruck zu verleihen. Es kommt darauf an, jeglichen fixierten Punkt zu verlassen und sich einer Schwingung zu überantworten, die auf das Andere zielt: „*Es ist eine Frage des Werdens. Der Denker ist kein Azephaler, Aphasiker, Analphabet, aber er wird es.*“⁷⁴ Das Denken der Immanenz erweist sich, gegenüber jeglicher Philosophie der Repräsentation, dazu befähigt, das Innen und Außen in deren gegenseitigen Verflechtung zu denken, welche weder in einer simplen Identifikation und Angleichung besteht, noch das Außen als absolut Anderes ausschließt. Maurice Blanchot findet die Worte für dieses „*absolute Verhältnis*“, die irreduzible Alterität der Differenz:

Die einzigartige Dignität des Verhältnisses, das mir die Philosophie mit dem zu unterhalten vorschlägt, was das Unbekannte wäre, und was sich in jedem Fall meiner Macht entzieht (worauf ich keinen Einfluß habe), besteht darin, ein Verhältnis von der Art zu sein, daß weder ich noch das Andere aufhören, in diesem Verhältnis selbst vor all dem bewahrt zu sein, was das Andere mit mir identifizieren, mich mit dem Anderen vermischen oder uns beide in ein Mittelding verwandeln würde: ein absolutes Verhältnis in dem Sinn, daß die Distanz, die uns trennt, nicht verringert werden, sondern im Gegenteil in dieser Beziehung absolut hervorgebracht und aufrechterhalten wird.⁷⁵

Ein politisches Werden hin zu jenen, die sich außerhalb der gegenwärtigen Gesellschaft befinden, welche dem gesunden Menschenverstand entkommen, weil dieser eben nicht die bestverteilte Sache der Welt ist. Ein Werden, das keine Vollendung, im Sinne eines vorgefertigten Ziels, in sich birgt, sondern in seiner Ereignishaftigkeit die Bewegung der Revolution vollzieht.

⁷² Ph, S. 11; diesen drei Universalien produzierenden Elementen lassen sich objektiver, subjektiver und intersubjektiver Idealismus zur Seite stellen.

⁷³ Ph, S. 126

⁷⁴ Ph, S. 127

⁷⁵ Maurice Blanchot: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz.* S. 98

Das Werden muss im Sinne eines Austausches verstanden werden, der bereits in der Konzeption des Verhältnisses von Philosophie und Nicht-Philosophie wirksam ist. Nur im Kontakt mit dem Chaos entnimmt die Philosophie diesem den für die Erschaffung eines neuen Volkes, einer künftigen Erde, notwendigen Funken. Wesentlich bei dieser schöpferischen Aktivität ist eine gewisse Passivität gegenüber den vorherrschenden Bedingungen: der Geschichte. Diese vermag es nicht, das Ereignis in seiner Reinheit greifbar zu machen, sondern verwirklicht es immer schon innerhalb von Sachverhalten. Die Verwirklichung ist notwendiger Bestandteil, aber eben nur ein Teil eines Vorganges, der von der Philosophie allzu lange innerhalb seiner fixen Formen betrachtet wurde. Mit Deleuze und Guattari soll das Augenmerk nun auf das Dazwischen dieser Verwirklichungen gelenkt werden, auf jenes Werden in seiner Virtualität und Ereignishaftigkeit, das jenseits von Tiefe an der Oberfläche brodelte. Bereits die Stoiker unterschieden zwischen den Dingzuständen, den Verwirklichungen und den Wirkungen, den unkörperlichen Qualitäten, den Ereignissen: *„Man kann nicht sagen, daß sie [die Ereignisse; Anm. K.H.] existieren, sondern eher, daß sie subsistieren oder insistieren, da sie über jenes Mindestmaß an Sein verfügen, das all dem zukommt, was kein Ding, was nicht-existierende Entität ist.“*⁷⁶ Als Wirkungen, Ergebnisse haben die Ereignisse ihren Ort an der Oberfläche, an der Grenze und folgen dem äonischen Zeitverlauf, der ein ständiges Werden in die beiden Richtungen der Vergangenheit und Zukunft geltend macht und sich gegenwärtiger Formation entzieht. Mit dieser Dimension der Wirkungen befreit sich die Philosophie von jeglicher Stagnation der Aktualisierungen und erhält eine schöpferische Kraft:

Denken bedeutet experimentieren, doch das Experiment ist stets das, was sich gerade ereignet- das Neue, das Ausgezeichnete, das Interessante, die an die Stelle der Erscheinung der Wahrheit treten und anspruchsvoller als diese sind. Was sich gerade ereignet, das ist nicht, was zu einem Ende kommt, aber ebensowenig das, was beginnt.⁷⁷

Philosophie gewinnt in dieser Konzeption eine Dynamik und Wirkungskraft, welche sie aus ihrem Elfenbeinturm mitten ins Leben holen. Die Schöpfung von Begriffen ist ihr Metier und eine bloße Reproduktion von Ideen widerspricht ihrer Politik, welche gerade jenes in Bewegung versetzen soll, das allzu lange von den großen Bildern, der allgemeinen Meinung verdeckt wurde, *„[...] um zeigen zu können, wie das Denken etwas Interessantes erzeugt, wenn es Zugang zur unendlichen Bewegung erlangt, die es vom Wahren als einem unterstellten Paradigma befreit und eine immanente Schöpfungskraft zurückgewinnt.“*⁷⁸ Die Widerständigkeit gegen eine allzu dominant vorherrschende Meinung verbindet die

⁷⁶ LS, S. 19

⁷⁷ Ph, S. 129

⁷⁸ Ph, S. 163

Schöpfungskraft der Philosophie mit derjenigen der Kunst. Beide machen gegenüber einer starren Einheitlichkeit eine Produktion von Mannigfaltigkeit geltend, welche im originären und singulären Ausdruck eines reinen Ereignisses besteht. Das Ereignis, im Fall der Philosophie, der Begriff, wird bestimmt als konsistent gewordene Virtualität, die sich auf der das Chaos schneidenden Immanenzebene befindet: „*Real, ohne aktuell zu sein, ideal, ohne abstrakt zu sein.*“⁷⁹ Als jenes Geschehen, das sich seiner Verwirklichung innerhalb eines Sachverhaltes, eines Körpers oder eines Erlebens entzieht, ist das reine Ereignis wesentlich immateriell. Entsprechend einem Werden, das weder beginnt, noch aufhört, existiert das Ereignis nur innerhalb einer speziellen Zeitkonzeption des Äons, in einer Zwischen-Zeitlichkeit:

[...] vielmehr ist das Ereignis selbst eine Zwischen-Zeit: Die Zwischen-Zeit, ist nicht Ewigkeit, aber auch nicht Zeit überhaupt, sie ist Werden. Die Zwischen-Zeit, das Ereignis ist stets eine tote Zeit, dort, wo nichts geschieht, ein unendliches Warten, das bereits unendlich vergangen ist, Warten und Reserve. Diese tote Zeit folgt nicht auf das, was geschieht, sie koexistiert mit dem Augenblick oder der Zeit des Zufalls, allerdings als die Unermesslichkeit der leeren Zeit, in der man sie noch als künftige und schon als geschene sieht, in der seltsamen Indifferenz einer intellektuellen Anschauung. Alle Zwischen-Zeiten überlagern einander, während die Zeiten aufeinanderfolgen.⁸⁰

Der Gedanke, oder eher der Wunsch, eine einzige Systematik zu formen, die sich auf alle Vorgänge anwenden lässt, sieht sich einer Vielzahl von differenten, nebeneinander stehenden Konzeptionen gegenüber. Die Zeitvorstellung der Aufeinanderfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hat zwar noch ihre Berechtigung, verliert aber ihre alleinige Herrschaft. Wir stoßen auf Strukturen, die sich in jenem Zwischen vollziehen, das von gegenwärtigen Paradigmen in den Hintergrund gedrängt wird. Wie lässt sich so eine Zwischen-Zeit vorstellen, wo doch unser Denkvermögen immer tiefer an einer einzigen Stelle sucht, ohne die Weite der zur Verfügung stehenden Fläche zu erkennen, die in ihrer Exotik an unsere Einbildungskraft appelliert. Die Mittel der Induktion und Deduktion führen uns nicht weiter, wenn wir uns bereits in jenem Zustand des Fabulierens befinden, der die schöpferische Ausdrucksform par excellence zu sein scheint: „*Die Philosophie als gigantische Anspielung.*“⁸¹ Es geht nicht mehr länger darum, etwas Vorgegebenes, eine Idee gleichermaßen, zu repräsentieren, nachzuzeichnen; vielmehr soll philosophische Begrifflichkeit an den schöpferischen Nerv im menschlichen Denken appellieren. Philosophie rekonstruiert nicht mehr, sondern fabuliert und regt den produktiven Spieltrieb, den Würfelwurf, an.

⁷⁹ Ph, S. 182

⁸⁰ Ph, S. 184/185

⁸¹ Ph, S. 186

Diese Andeutung soll für den Moment genügen, um einen Eindruck von der Funktionsweise jener Art schöpferischen Denkens zu gewinnen, welche nicht nur philosophische Begriffe hervorbringt, sondern auch künstlerische Perzepte und Affekte.

1.2 Das Denken der Kunst

1.2.1 „Jede Empfindung ist eine Frage, auch wenn nur das Schweigen darauf antwortet.“⁸²

Neben der Philosophie verorten Deleuze und Guattari zwei weitere Formen des Denkens, ein logisches der Wissenschaften und jenes ästhetische der Kunst. Entgegen dem Vorgehen der Wissenschaften, das im Bemühen besteht, die unendlichen Bewegungen des Chaos einzugrenzen und anzuhalten, ist es jenem der Philosophie und der Kunst gemeinsam, die Dynamiken des Unendlichen im Endlichen selbst wirksam zu machen und daraus ihre Effekte zu ziehen. Im Falle der philosophischen Tätigkeit geschieht dies, wie bereits erläutert wurde, durch einen Schnitt ins Chaos, der als Immanenzebene fungiert und im Zusammenspiel mit Begriffspersonen und Begriffen die wesenhaft schöpferische Aktivität gewährleistet.

Wie vermag es das Kunstwerk die unendliche Bewegung des Chaos in sich zu schließen und auf spezifische Weise auszudrücken? Es scheint sich eine erste Differenz zur unendlichen Geschwindigkeit des Begriffs zu zeigen, denn das Werk stellt sich zunächst als Zustand dar, der Veränderungen nicht zulässt. So, als würde Kunst die Unendlichkeit weniger in ihren Bewegungen darstellen, als vielmehr in ihrer Ewigkeit. *„Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten.“*⁸³

Die Terminologie dieses Zitats bestärkt den angeführten Eindruck. Der Empfindungsblock, als ein Zusammen von Perzept und Affekt, bringt diese in eine fixe Form, die sich in ihrer Gestalt bewahrt und derart die Wirkung des Kunstwerkes ausmacht: ein Stück Ewigkeit, eine Nuance Wahrheit innerhalb menschlichen Tuns. Doch bevor näher auf diesen Aspekt eingegangen wird - denn wie unterscheidet sich diese von Kunst beanspruchte Wahrheit, von jener, deren trügerischen und unterdrückenden Charakter Deleuze und Guattari unter dem Namen „Meinung“ behandeln? - ist eine nähere Erklärung des Zustandekommens und der Wirkungen von Kunst vonnöten.

⁸² Ph, S. 233

⁸³ Ph, S. 191

Perzepte und Affekte sind nun also die beiden Elemente, die in einem Kunstwerk blockartig zusammengefasst sind. Doch trotz der Ähnlichkeit dürfen diese Begriffe nicht mit jenen der menschlichen Perzeptionen und Affektionen gleichgesetzt werden.

Die Perzepte sind keine Perzeptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfindungen, Perzepte und Affekte, sind *Wesen*, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen [...] Das Kunstwerk ist ein Empfindungssein und nichts anderes: es existiert an sich.⁸⁴

Das Empfindungssein eines Kunstwerkes erweist sich in dieser Konzeption somit als unabhängig von menschlichen Wahrnehmungen. Wie lässt sich aber von einem Kunstwerk reden, ohne die Wirkungen, die es in einem menschlichen Organismus hervorbringt, zu reflektieren? Man darf an dieser Stelle die Unabhängigkeit nicht mit einer Kluft verwechseln, die keine Überbrückung zulässt, denn das Kunstwerk steht in Interaktion mit menschlichen Perzeptionen und Affektionen, es besteht nur nicht aus ihnen. Es sind Empfindungen in ihrer Reinheit, die in ihrem Zusammenspiel in einem Werk das menschliche Kunsterleben bewirken. „*Man malt, skulptiert, komponiert, schreibt mit Empfindungen. Man malt, skulptiert, komponiert, schreibt Empfindungen.*“⁸⁵

Gemahnt denn diese Erhöhung einer reinen Empfindung nicht wieder an eine von Deleuze und Guattari bereits relativierte Transzendenz? In Folge wird noch darauf einzugehen sein, wie besonders im Falle der Kunst ein Denken gemäß dem Kantschen „Erhabenen“ den Weg freigeben muss für ein Denken der Immanenz. Das künstlerische Schaffen wird, wie zuvor schon die philosophische Tätigkeit, von der bloßen Abbildfunktion befreit. Die Kunst existiert vor allem auch in diesem Sinne für sich allein, wie sie darauf verzichtet, eine Analogie zu menschlichen Empfindungen herzustellen, und ihre eigenen Elemente hervorbringt. In diesem Punkt trifft sie sich mit der Philosophie, deren Abgrenzung zur bereits vorgefertigten Meinung oben erläutert wurde.

In anderer Hinsicht ist Kunst jedoch in starkem Maße abhängig vom Material, welches ihren Ausdruck ermöglicht. Das Material sichert das faktische Bestehen eines Werkes, das de jure darin besteht, in einer vollkommenen Unabhängigkeit Ewiges sichtbar, hörbar, greifbar zu machen. Es lässt sich bereits erahnen, dass die Relation zwischen dem Werk und seinem Material keine feststehende Trennung zwischen den beiden Momenten zulässt, denn einerseits erweist sich die Empfindung als Perzept und Affekt des Materials, andererseits geht das Material im Ausdruck der Empfindungen selbst in diese über und wird expressiv: „*das Lächeln aus Ölfarbe [...]*“ auf der einen und der kristalline, metallische, steinerne Affekt auf

⁸⁴ Ph, S. 192

⁸⁵ Ph, S. 194

der anderen Seite.⁸⁶ Somit lässt sich mit Deleuze und Guattari zusammenfassend das Ziel und das dafür notwendige Vorgehen von Kunst formulieren:

Das Ziel der Kunst besteht darin, mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als Übergang eines Zustands in einen anderen zu entreißen. Einen Block von Empfindungen, ein reines Empfindungswesen zu extrahieren.⁸⁷

Es ist in diesem Zitat die Rede von unglaublichen Kraftakten, ein Entreißen muss stattfinden, ein gewaltsamer Kampf, um nach harter Arbeit ein Stück reine Ewigkeit zu erlangen. Es bedarf einer Methode, eines Stils, um diese Anstrengungen fruchtbar zu machen: „*Die Kunst ist eine wahrhafte Verwandlung der Materie. Die Materie wird in ihr spiritualisiert, die physischen Atmosphären werden entmaterialisiert, damit an ihnen die Essenz sich brechen kann, das heißt die Qualität einer ursprünglichen Welt.*“⁸⁸ Der Stil erweist sich als ebendiese Spiritualisierung des Stoffes im Umgang mit der reinen Ewigkeit, der Essenz in ihrer Mannigfaltigkeit: „*Und zwar weil der Stil, um die Materie zu spiritualisieren und der Essenz adäquat zu machen, den instabilen Gegensatz, die ursprüngliche Komplikation, den Kampf und den Austausch der uranfänglichen Elemente reproduziert, welche die Essenz selbst ausmachten.*“⁸⁹ Die ausgedrückte Ewigkeit gleicht somit keiner einheitlichen Form, sondern zeigt sich als das Chaos in seiner wesentlichen Dynamik, welches auf diese Weise den Kraftakten des Stils als Anstoß gilt. Und wie sehr der Stil auch von Künstler zu Künstler variieren mag, so bleibt doch ein Grundtenor vorhanden, von welchem gleichsam alle in ihren Variationen ausgehen: die Fabulation.

Als „*Akt des Monuments*“⁹⁰, welches das Kunstwerk darstellt, wird die Fabulation jeglicher Gedächtnisleistung gegenübergestellt. Es kommt nicht darauf an, was ein Künstler erlebt hat, um sein Werk als Reproduktion seiner Erinnerungen zu gestalten. Das Fabulieren ist das Mittel, das es erlaubt zu den reinen Empfindungen vorzudringen und es jeglichen subjektiven Zuständen und anderen Bedingungen zu entreißen. Denn gemäß jener Unendlichkeit, welche sich primär in entgrenzenden Bewegungen äußert, wird sich die schöpferische Tätigkeit der Kunst nur durch ein Werden mit der Ewigkeit, der Unendlichkeit, die sie ausdrückt, verbunden wissen. Die reinen Empfindungen der Kunst bewirken ein Nicht-Menschlich-Werden menschlicher Empfindungen: „*Man ist nicht in der Welt, man wird mit der Welt, man wird in ihrer Betrachtung. Alles ist Schauen, Werden. Man wird Universum. Tier-Werden,*

⁸⁶ Ph, S. 194/195

⁸⁷ Ph, S. 196

⁸⁸ PZ, S. 41

⁸⁹ PZ, S. 41

⁹⁰ Ph, S. 197

*Pflanze-Werden, Molekular-Werden, Null-Werden.*⁹¹ Dementsprechend bewirken die Perzepte und Affekte der Kunst eine Auflösung fixer Formen, welche in den Zustand der Überforderung führt. Ähnlich wie bei Kants Konzeption des Erhabenen handelt es sich hier um ein bedrängendes Gefühl des Zu-Groß, Zu-Viel, Zu-Schnell. „*Jede Fabulation ist Herstellung von Riesen. Ob medioker oder grandios, sie sind zu lebendig, um gelebt oder erlebt zu werden.*“⁹²

Was sich im Kunstwerk offenbart, sind somit die unendlichen Bewegungen des Chaos, die in ihren Dynamiken eine Lebendigkeit führen, welche Kunst und Philosophie gleichermaßen durch einen Schnitt in dieses Werden hinein zu begrenzen und auf jeweils spezifische Art zu erhalten suchen. Die künstlerische Schöpfung kennt, gemäß den Autoren, drei verschiedene Spielarten des Kunstwerkes als Empfindungsblock, die jeweils eine spezifische Bewegung beinhalten: die auf- und absteigende Schwingung als einfache Empfindung, das energetische Ineinander eines Empfindungspaares und schließlich das Auseinander zweier Empfindungen, welche durch deren Zwischenraum dennoch eine Vereinigung aufweisen.

Diese drei Formen sind jedoch lediglich eine Auswahl, denn neben jeder Begrenzung, jeder Bestimmung, immer auch differenzloses Werden! Ein Werden, das eine Ununterscheidbarkeitszone sichtbar werden lässt, innerhalb welcher etwas zugleich Mensch, Tier, Pflanze und Null wird, und all diese Bestimmungen in einer unendlichen Bewegung beständig durchläuft. Der Affekt erweist sich in Folge als jener Punkt, der unmittelbar jeder Differenzierung vorausgeht, indem er als der Ausdruck dieses Werdens verstanden werden muss. Den begrenzenden Formen wird der gewaltige Stoff entrissen, welcher sichtbar wird als ein Element, „*in dem man nicht mehr weiß, wer Tier und wer Mensch ist, weil etwas sich erhebt, wie der Triumph oder das Monument der Ununterscheidbarkeit.*“⁹³ Das Kunstwerk bringt demnach diese Ununterscheidbarkeit zum Vorschein, indem sie dem Stoff seine über alle Grenzen hinausgehende Wirkungskraft zurückerstattet. Diese Empfindungswesen sind jedoch alles andere als das bloße Chaos in seiner Bestimmungslosigkeit. Vielmehr ist es das Ziel des Künstlers ein Zusammen aus Affekten und Perzepten zu kreieren, das als Stück Ewigkeit vermag, für sich allein zu existieren. Als Monument ist das Kunstwerk ein Ausdruck unter vielen möglichen anderen der unendlichen Bewegungen des Chaos.

Der Künstler fügt der Welt stets neue Spielarten hinzu. Die Empfindungswesen sind Spielarten, *Varietäten* [...] Vor aller Kunst wäre zu sagen: Der Künstler ist Zeiger von Affekten, Erfinder von Affekten, Schöpfer von Affekten, in Verbindung mit den Perzepten oder Visionen, die er uns gibt. Nicht nur in seinen Werken

⁹¹ Ph, S. 199

⁹² Ph, S. 202

⁹³ Ph, S. 205

schaft er sie, er gibt sie uns und läßt uns mit ihnen werden, er nimmt uns mit hinein ins Zusammengesetzte.⁹⁴

Die Varietäten erschöpfen sich also nicht in den vorher aufgestellten drei großen Formen. Wie so oft im Denken von Gilles Deleuze, impliziert eine jede Kategorisierung in ihren Zwischenräumen eine Öffnung, die sich auf eine Unendlichkeit hin erstreckt, welches die Grenzen jeder Bestimmung in ständiger Bewegung hält.

Das Offene, verbunden mit der politischen Macht des Zukünftigen, bedeutet die innere Dynamik der Varietäten. Die künstlerische Tätigkeit grenzt sich nicht nur im Bereich der Empfindungen von jener herkömmlichen ab, innerhalb deren Perzeptionen und Affektionen Hand in Hand mit den üblichen Meinungen grassieren, sondern auch ihre Sprachhandhabung wird einer ständigen Modulation unterzogen. An dieser Stelle wird Literatur politisch: sie setzt die Sprache in Bewegung und bringt sie in Interaktion mit Elementen, die das große, starre Sprachsystem zu unterwandern beginnen. *„Der Schriftsteller bedient sich der Wörter, aber so, daß er eine Syntax erschafft, die sie in Empfindung überführt, die die Normalsprache zum Stottern bringt, oder zum Zittern, oder zum Schreien oder sogar zum Singen...“*⁹⁵ Dieses Verfahren macht den Stil eines Künstlers aus, mit dessen Hilfe er in politischer Manier die Zukunft anruft: ein neues Volk, eine zukünftige Erde, sie mögen kommen! *„Eine Essenz ist immer eine Geburt der Welt; der Stil aber ist diese Geburt, fortgesetzt und vielfältig gebrochen, wiedergefunden in den den Essenzen adäquaten Stoffen, Metamorphose der Objekte geworden. Der Stil ist nicht Mensch, der Stil ist die Essenz selbst.“*⁹⁶ Die Fabulation erschafft kein Monument, das sich als ein Denkmal einer Vergangenheit übergibt, es ist die Zukunft in ihrem revolutionären Werden, der sie sich zur Seite stellt. Bereits oben wurde darauf hingewiesen, dass Revolution weniger auf den von ihr hervorgebrachten Zustand zuläuft, von dem allein erst ihre Sinnhaftigkeit, ihr Erfolg beurteilt werden könnte. Vielmehr muss auch die Revolution in ihrem Immanenzcharakter ernst genommen werden; sie besteht vorrangig in ihren Vollzügen, als Ereignis:

Der Sieg einer Revolution ist immanent und besteht in den neuartigen Banden, die sie zwischen den Menschen stiftet, auch wenn sie nicht länger Bestand haben als ihr geschmolzener Stoff und rasch nach der Trennung, dem Verrat weichen.⁹⁷

Die wirksame Dynamik des Werdens verbindet die Kunst mit philosophischer Denktätigkeit, jedoch ist es nicht dieselbe Wirkung, welche die unendlichen Bewegungen in beiden hervorzubringen vermögen. Während Philosophie das begriffliche Ereignis in seiner

⁹⁴ Ph, S. 207

⁹⁵ Ph, S. 208

⁹⁶ PZ, S. 42

⁹⁷ Ph, S. 209

immateriellen Virtualität einem Überflug gleich zirkulieren lässt, gibt Kunst dem Ereignis im Zuge dessen Ausdruck einen Materiekörper: „Dieses [das philosophische Natur-Denken; Anm. K.H.] ist die in einer absoluten Form gefasste Heterogenität, jenes [das Kunstwerk; Anm. K.H.] die in einer Ausdrucksmaterie eingebundene Alterität.“⁹⁸ Die Deleuzesche Philosophie widersteht in ihrer Heterogenität einer Einheitlichkeit und setzt den Begriff als wesentliche Vielheit, die sich einer genealogischen Ableitung aus einem Ideenhimmel verwehrt. Kunst ist das immer Anders-Werden, das gegenüber der philosophischen Virtualität an die ästhetische Kategorie des Möglichen gemahnt. Jedes Kunstwerk, als Ausdruck des Chaos, eine mögliche Welt. Das Eingebundensein in die Ausdrucksmaterie des Werkes macht dessen Strukturierung, dessen Halt aus: Eine Strukturierung, die nicht gemäß einem inneren, bereits vorgegebenen Reglement verstanden werden soll, sondern nur als ein Schnitt, der eine Rahmung vorgibt und lediglich vor dem Schwindelgefühl angesichts der unendlichen Bewegungen bewahren soll, ohne diese Bewegungen zur Gänze auszugrenzen.

Es bedarf eines Gerüstes, das das Werden innerhalb und außerhalb der Rahmung weniger im Zaum hält, als überhaupt durch eine Strukturierung erst dessen Wahrnehmung garantiert. Die Kompositionsebene gewährleistet das freie Spiel der Varietäten als Zusammen von Perzepten und Affekten. Am Beispiel der Malerei von Francis Bacon lässt sich das Beschriebene besonders deutlich wahrnehmen: Man ist konfrontiert mit entgleisendem Fleisch, das nur mithilfe von Flächen und der abschließenden Rahmung des Bildes vor dem Zerfließen bewahrt wird. Das Kunstwerk als Empfindungsblock erschöpft sich jedoch nicht in dieser Fleischlichkeit. Nicht zu vergessen ist, dass sich neben dem Ausdruck, der Verkörperung eines Ereignisses durch das Fleisch auch noch jenes permanente Anders-Werden vollzieht, das Deleuze und Guattari mit den Begriffen Tier- und Pflanze-Werden andeuten. Das Werden ist somit nicht nur Bewegtheit, sondern auch Modulation. In dieser Vieldeutigkeit der Bewegungen ist nun also ein Stütze notwendig, ein Gerüst, Flächen, ein Haus: „Diese Flächen sind Mauern, aber auch Böden, Türen, Fenster, Spiegel, die eben genau der Empfindung die Macht geben, sich allein im autonomen Rahmen zu halten.“⁹⁹

In diesem Sinne hat das Haus nicht nur eine eingrenzende Funktion, sondern als Stütze für die Perzepte und Affekte auch eine ermöglichende. Das Haus lässt sich nicht als Starrheit begreifen, vielmehr vereint es in sich Lebendiges und birgt die Möglichkeit der Kommunikation mit dem Außen. Dieses Außen kann als drittes Moment neben dem Werden des Fleisches und dem Gerüst begriffen werden: „Das dritte Element ist die Welt, der

⁹⁸ Ph, S. 210

⁹⁹ Ph, S. 212

*Kosmos. Und nicht nur das offene Haus kommuniziert mit der Landschaft durch ein Fenster oder einen Spiegel, vielmehr ist noch das geschlossenste Haus auf eine Welt hin geöffnet.*¹⁰⁰

Das Haus ist gleichsam der Schnitt der Kunst in diesen Kosmos, welcher dessen unendliche und chaotische Kräfte nicht abschirmt, sondern filtert, um die Schöpfung eines Empfindungsblockes zu gewährleisten. Die Wechselwirkungen zwischen dem Rahmen, dessen Aufgespanntem und seinem Außen lassen sich als eine ständige Kommunikation zwischen dem Endlichen der Ebene und dem Unendlichen des Kosmos, dem häuslichen Territorium und der Deterritorialisierung, begreifen. Die stützende Rahmung muss einer Entrahmung Platz gewähren, welche in ihrer deterritorialisierenden Bewegung Fluchtlinien hin ins unendliche Kräftefeld zeichnet. Eben diese Linien sind es, die das immer Anders-Werden anleiten und eine einheitliche Verkörperung unterwandern, indem sie diese durchziehen und so eine Dynamik entwickeln, welche ins Außen strebt.

Kosmische Kräfte und Werdensprozesse sind demnach nicht nur im Außen des Kosmos gegeben, sondern machen als Momente, als Dynamiken des Werkes dieses allererst zur Kunst. In der darstellenden Kunst differenzieren Deleuze und Guattari diesen beiden Dynamiken entsprechend zwischen Farbe und Fleisch. Die Farbe erweist sich dabei als Träger der unsichtbaren Kräfte, welche wiederum vom Perzept spürbar gemacht werden, während der Affekt aus dem Fleisch gewonnen wird, das im Ausdruck der nicht-menschlichen Werdensprozesse besteht. Dieser Terminologie folgend kommen Deleuze und Guattari zur Skizzierung des Kunstwerkes als Symbiose aus kosmischen Kräften und nicht-menschlichem Werdensprozessen:

Kurzum, das Empfindungswesen ist nicht der fleischliche Körper, sondern der Komplex aus den nicht-menschlichen Kräften des Kosmos, den nicht-menschlichen Werdensprozessen des Menschen und des ambivalenten Hauses, das sie austauscht und aufeinander abstimmt, sie wirbeln läßt, wie Winde. Das Fleisch, der Leib ist lediglich Entwickler, der in dem verschwindet, was er sichtbar macht.¹⁰¹

Die Perzepte und Affekte der Kunst besiedeln eine das Chaos schneidende Ebene, von welcher sie zunächst Halt bekommen, aber immer wieder neuartige Kräfte des Außerhalb empfangen und Werdensprozesse durchlaufen. Trotz der Rahmung lässt sich also nicht von Starrheit sprechen. Einmal gefertigt besteht das Kunstwerk als Empfindungsblock zwar für sich, ist aber keineswegs unbewegt. Als Ausdruck der Kräfte gehen diese als Wirkungen von ihm aus und das Werk funktioniert scheinbar als Tor zu jenen Dynamiken, die ohne es nicht sichtbar wären. Nicht eine reale, gleichsam zweite Hinterwelt versteckt sich im Werk oder neben ihm, sondern eine Mannigfaltigkeit, die man am ehesten mit dem Namen „Offenheit“

¹⁰⁰ Ph, S. 213

¹⁰¹ Ph, S. 217

anrufen kann. Somit lässt sich auch nicht das eine Kunstwerk herstellen, das die Wahrheit, das Reglement der unendlichen Bewegungen am genauesten repräsentieren würde. Die Zusammenstellung, eine nahezu willkürliche Komposition, die neben einer Unzahl anderer besteht, scheint das Kunstwerk genauso gut zu sein, wie ein Stück reiner Wahrheit. „*Komposition, Komposition: das ist die einzige Definition von Kunst. Die Komposition ist ästhetisch, und was nicht komponiert ist, ist kein Kunstwerk.*“¹⁰²

Als Komposition ist Kunst wesentlich Denken, problemorientiertes Denken, oder besser, fragendes Denken, das im Werk die bewegende Antwort sucht. Es lässt sich bereits sehen, dass diese von Kunst beanspruchte Wahrheit nicht jene der Meinung ist. Die Mannigfaltigkeit der Kunst steht dem Anspruch der einen, richtigen, schönen Wahrheit der Meinung gegenüber, und ebenso verweisen Kunst und Meinung auf unterschiedliche Konzeptionen von Komposition. Denn während das Klischee der Meinung darauf besteht eine feste Form zu errichten, welche Dynamiken tilgen soll, sind es gerade diese Bewegungen, welche Kunst in ihrem Kern ständig bemüht ist, mithilfe ihrer Varietäten auszudrücken.

Das Territorium, das Haus dient den Empfindungsblöcken als Kompositionsebene, ist jedoch nicht als vorgängig zu verstehen, denn obwohl die Ebene gleichsam die Erde, den Boden darstellt, besteht sie nur in völliger Komplementarität zu den ästhetischen Monumenten. Keine Hierarchie im Sinne eines Anfangs und eines bestimmbareren Endes, sondern Bewegung:

Wie bei Pessoa besetzt die Empfindung auf der Ebene keine Stelle, ohne diesen Ort auszuweiten, ihn bis zur Erde insgesamt zu strecken und alle Empfindungen zu befreien, die sie enthält: öffnen oder spalten, *dem Unendlichen gleich werden*. Vielleicht liegt darin das Eigentümliche der Kunst: das Endliche zu durchlaufen, um das Unendliche wiederzufinden, zurückzugeben.¹⁰³

Das Unendliche ist nicht etwas, das vorwiegend im Außen besteht, ein Außen, das wir sozusagen nachzubilden versuchen. Diese Konzeption würde wiederum eine Transzendenz suggerieren, der sich die Deleuzesche Philosophie der Immanenz gerade entgegenstellt. Das Unendliche muss vielmehr im Endlichen selbst nicht nur seine Wirkungen entfalten, sondern als solches seinen Platz finden. Wenn das Kunstwerk wiederholt als Ausdruck eines Stückes der Ewigkeit, der Wahrheit bezeichnet wurde, dann soll dieses Gedankenbild in dem Sinne verstanden werden, dass nicht eine äußere Ewigkeit präexistent vorhanden ist, die sich auf mysteriöse Weise in einem Empfindungssein reflektiert, was oben als Idee der Transzendenz bestimmt und für die vorliegende Konzeption von Deleuze und Guattari bereits verworfen wurde. Vielmehr ist Ewigkeit, als Chaos, an dieser Stelle immer in einem Werden begriffen und ermöglicht dementsprechend erst die ursprüngliche Schöpfungskraft des Kunstwerkes,

¹⁰² Ph, S. 228

¹⁰³ Ph, S. 234

das nichts anderes ausdrückt als die chaotische Entfaltung des Werdens. Die Ausdrucksfunktion verändert sich in dieser Immanenzphilosophie und ist nicht mehr bloße Abbildung, sondern erweist sich ebenso als aktives Moment: Das Kunstwerk hat an der Bewegung teil, ist von Bewegungen durchsetzt und produziert auch gleichermaßen Wirkungen. Diese Konzeption scheint wiederum am ehesten an den Begriff der Autopoiesis zu rühren: *„Beides impliziert sich wechselseitig, da das wahrhaft Geschaffene – vom Lebewesen bis zu Kunstwerk – eben darum über eine Selbst-Setzung seiner selbst oder über einen autopoietischen Charakter verfügt, an dem man es erkennt.“*¹⁰⁴

Trotz der zuerst angeführten Bestimmung des Kunstwerkes als Empfindungsblock, welche eine Starre, eine Blockierung impliziert, ist das Werk der Kunst wesentlich Lebendiges. Die Möglichkeit durchsetzt es und bringt das Kunstwerk als Schöpfung durch das Stilmittel der Fabulation zustande. Das erschaffene Monument seinerseits hört nicht auf, Wirkungen hervorzubringen und sich dergestalt der konstitutiven Offenheit erneut hinzugeben.

1.3 „Wir wollen doch nichts anderes als ein wenig Ordnung, um uns vor dem Chaos zu schützen.“¹⁰⁵ - Die Konzeption des Gehirns

Die unendlichen Dynamiken konfrontieren das menschliche Denken mit seiner Flüchtigkeit, Unhaltbarkeit und rühren in ihrer bedrohenden Chaotie die Suche nach reinen Wahrheiten, präexistenten Ideen, allgemeingültigen Meinungen. Während Meinungsbildung darin besteht, jegliche Wandlung auszuschließen, um eine fixierte Form davor zu schützen, ist es der Philosophie, ebenso wie Kunst und Wissenschaft, nach Deleuze und Guattari, eigen, eine Ebene ins Chaos zu schneiden, welche Konsistenz ermöglicht, aber nicht ohne schöpferisch mit den unendlichen Dynamiken im Kampf gegen vorherrschende Meinungen umzugehen.

Der Kampf mit dem Chaos, dessen Wirken Cézanne und Klee in der Malerei, im Herzen der Malerei gezeigt haben, findet sich in anderer Gestalt auch in der Wissenschaft und der Philosophie wieder: Es geht immer darum, das Chaos durch eine Schnittebene zu überwinden, die es durchquert. Der Maler durchsteht eine Katastrophe oder eine Feuersbrunst und hinterläßt auf der Leinwand die Spur davon wie vom Sprung, der ihn vom Chaos zur Komposition führt.¹⁰⁶

So aufreibend dieser Kampf auch sein mag, handelt es sich nicht bloß um eine simple Feindschaft. Vielmehr werden aus der Auseinandersetzung mit dem Chaos unendliche Bewegungen gewonnen, welche einerseits die schöpferische Produktion der drei Disziplinen gewährleistet und andererseits den wichtigeren Kampf gegen die Meinung befruchtet.

¹⁰⁴ Ph, S. 17

¹⁰⁵ Ph, S. 238

¹⁰⁶ Ph, S. 240

Deleuze und Guattari bedienen sich an dieser Stelle eines aussagekräftigen Bildes, jenem der nie leeren oder weißen Leinwand.

Vor jeder schöpferischen Tätigkeit, welche aus einer Schwindel erregenden Auseinandersetzung mit dem Chaos resultiert, kommt es zunächst einmal darauf an, sich einem mächtigen Gegner zu stellen: die Meinung in ihrer kulturellen Verankerung, Hand in Hand mit verhärteten Klischees, hat alles besetzt - sogar die vermeintlich weiße Leinwand. All diese Verfestigungen entstanden gleichsam in der Anstrengung, eine Abschirmung gegen die unendlichen Bewegungen zu bilden und müssen nun durchbrochen werden, um eine Öffnung und damit das Kräftespiel, als welches Kunst erscheint, zu gewährleisten. Ist es an dieser Stelle nicht etwas irreführend, das Chaos so dezidiert auf ein Außerhalb zu begrenzen? Ist es nicht vielmehr immer schon in einem jeden Inneren tätig, da es doch notwendigerweise zu Veränderungen kommen muss, welche verfestigte Formen zwar nicht auflösen, sie jedoch einem Wandel, entsprechend einer starken Witterung, aussetzen? Aber es gibt in dieser Konzeption nicht so etwas wie eine einheitliche Bewegungsart, sondern eine Mannigfaltigkeit an Bewegungsformen findet ihre Anwendung. Was das schöpferische Tun des Künstlers nun anbelangt, so ist es unausweichlich, sich mit den bereits bestehenden Formen auseinanderzusetzen – wobei natürlich wiederum eine Fülle von Möglichkeiten besteht, diese Auseinandersetzungen auszuüben – um letztendlich ein singuläres und gleichsam lebendiges Werk zu produzieren, das als reines Empfindungssein für sich selbst zu bestehen vermag. Dementsprechend wäre es irreführend zu meinen, dass Kunst sich mit dem Chaos derartig kommuniziert, sodass jene sich mit diesem vereinigt. Kunst wäre dann nicht mehr fähig, zu bestehen, es wäre der Flüchtigkeit überantwortet.

Wie bereits erwähnt wurde, hat das Kunstwerk den autopoietischen Charakter, welchen alles Lebendige aufweist, indem es die Passivität als Hervorgebrachtes mit der Aktivität des Wirkenden und Sicht-Selbst-Erhaltenden in einer paradoxen Bewegung vereint. *„Die Kunst ist nicht Chaos, wohl aber eine Komposition des Chaos, die die Vision oder Sensation schenkt, so daß Kunst einen Chaosmos bildet, wie Joyce sagt, ein komponiertes Chaos – weder vorausgesehen, noch vorgefaßt.“*¹⁰⁷

In diesem Sinne muss es auch verstanden werden, wenn Deleuze und Guattari vom Denken dieser drei Disziplinen als Heterogenese sprechen. Das, was sie hervorbringen, ist keine einfache Reproduktion des Bestehenden, ebenso wenig ist es eine bloße Wiederherstellung des Chaos. Eine eigentümliche Produktion, die Neues schafft, in einer Art Zwischenebene, die

¹⁰⁷ Ph, S. 242

Immanenzebene der Philosophie und die Kompositionsebene der Kunst, ein konsistenter, mentaler und ein künstlerischer Chaosmos.

Kurzum, das Chaos besitzt drei Töchter je nach Ebene, die es schneidet: dies sind die *Chaoiden*, Kunst, Wissenschaft und Philosophie, als Formen des Denkens oder der Schöpfung. Chaoiden werden jene *Realitäten* genannt, die sich auf Ebenen, die das Chaos schneiden, herstellen. [Hervorhebungen von mir, K.H.]¹⁰⁸

Es ist nun das Gehirn, das die Funktion besitzt, die Verknüpfung dieser drei Chaoiden, dieser drei Realitäten zu meistern. Es schafft die Interaktion der drei Ebenen, ohne einer den Vorzug zu geben. Wiederum ist es die Konzeption einer Geographie, oder besser: einer Kartographie, deren sich die Autoren zur Skizzierung des Gehirns bedienen: „[...] *erscheint es* [das Gehirn; Anm. K.H.] *zugleich als ein komplexer Zusammenhang von horizontalen Konnexionen und wechselseitig aufeinander reagierenden vertikalen Integrationen, wie es die »Gehirn-Karten« belegen.*“¹⁰⁹

Von vorgefertigten Meinungen über das objektivierbare Gehirn der Biologie muss an dieser Stelle Abstand genommen werden, um es in seiner die drei Ebenen verbindenden, nicht vereinheitlichenden Tätigkeit zu verstehen:

Wenn die mentalen Objekte der Philosophie, der Kunst und der Wissenschaft (das heißt die Vitalideen) einen Ort haben sollen, dann im tiefsten Inneren der synaptischen Spalten, in den Hiatus, den Intervallen und Zwischenzeiten eines nicht objektivierbaren Gehirns, dort, wo auf der Suche nach ihnen einzudringen schöpferisch tätig zu sein hieße.¹¹⁰

Diese Vitalideen, die philosophischen Begriffe, die künstlerischen Perzepte und Affekte und die Funktive der Wissenschaften unterscheiden sich von den schlichten Reproduktionen oder Wiederherstellungen der Erinnerungstätigkeit und bedürfen in ihrer Lebendigkeit eines singulären Schöpfungsaktes. Dementsprechend widerstehen sie dem Gedanken einer Neuronenverknüpfung und erweitern so notwendigerweise die Geographie des Gehirns: wiederum sind es Spalten, Brüche und die eigenwillige Konzeption von Zwischen-Zeiten, deren sich die Autoren bedienen. Das Gehirn lässt sich demnach nicht mehr als organische Konnexionseinheit bestimmen, welche so etwas wie das Denken ermöglicht, es wird zu mehr als einem lediglich zu betätigendem Gebiet des menschlichen Körpers, der allein dem Willen der unsterblichen Seele, des unkörperlichen Geistes unterliegt: „*Das Gehirn denkt, nicht der Mensch, der Mensch ist lediglich eine zerebrale Kristallisierung.*“¹¹¹

¹⁰⁸ Ph, S. 247

¹⁰⁹ Ph, S. 247

¹¹⁰ Ph, S. 249

¹¹¹ Ph, S. 249

„Das Subjektivste wird das Objektivste sein.“¹¹² - Der endgültige Tod des Subjekts? Gehen Deleuze und Guattari an dieser Stelle den unbefriedigenden Weg des vollständigen Determinismus? Dies lässt sich schwer bestätigen, wenn man die vorherige Charakterisierung des Gehirns bedenkt. Es ist nicht mehr organisch aufzuschlüsseln und viel mehr als bloße Verknüpfungstätigkeit. Das Gehirn wird Subjekt, es selbst wird tätig, schöpferisch und überantwortet sich jenen Bewegungen, welche der Mensch als Kristallisierung und fixierte Form nicht in der Lage war nachzuzeichnen: „*Philosophie, Kunst, Wissenschaft sind nicht die mentalen Objekte eines objektivierbaren Gehirns, sondern die drei Aspekte, unter denen das Gehirn Subjekt wird, Hirn-Denken, die drei Ebenen, die Floße, auf denen es ins Chaos eintaucht und ihm trotzt.*“¹¹³

Das Gehirn als Subjekt darf nicht als Transzendenz gefasst werden, es ist ebenso reine Immanenz wie vorher schon das schöpferische Denken. Vor allem mit dem Vorgang der Begriffe in der Philosophie lässt sich eine Gemeinsamkeit herausarbeiten: dem Hirn-Denken ist ein ähnlicher Zustand des distanzlosen Überfliegens seines Gebietes eigen, welcher wohl am prägnantesten den Gedanken der Immanenz versinnbildlicht. Die Autoren berufen sich auf Ruyers Definition des Gehirns, welche aufgrund ihrer Prägnanz und trotz ihrer Länge hier angeführt werden soll:

[...] weder Gestalt noch wahrgenommene Form, sondern *Form an sich*, die auf keinen äußeren Blickpunkt verweist, so wenig wie die Netzhaut oder der gestreifte Bereich der Gehirnrinde auf ein(e) andere(s) verweisen, eine absolute konsistente Form, die unabhängig von jeder zusätzlichen Dimension *sich* überfliegt, die sich folglich auf keine Transzendenz beruft, die nur eine einzige Seite aufweist, wie groß die Zahl ihrer Dimensionen auch sein mag, die allen ihren Determinationen ohne Nähe oder Ferne ko-präsent bleibt, sie mit unendlicher Geschwindigkeit, ohne Grenz-Geschwindigkeit, durchquert und aus ihnen untrennbare Variationen macht, denen sie die gleiche Potentialität ohne Verschmelzung verleiht.¹¹⁴

Das Gehirn scheint die drei komplementären Tätigkeiten, das Vermögen der Begriffsbildung, des Aufspannens der Immanenzebene und der Fabulation der Begriffspersonen zu vereinen. Als Subjekt ist es wesentlich das, was produziert: „*Das Gehirn ist der Geist selbst.*“ Es ist der Geist, aber nicht in der klassischen Konzeption einer Einheitlichkeit, sondern in der Mannigfaltigkeit seiner Begriffspersonen: „*Das Gehirn sagt Ich, aber Ich ist ein anderer.*“¹¹⁵ Das Gehirn ist Hirn-Denken unter drei Aspekten, drei Ebenen, was zur Folge hat, dass nicht nur die Begriffe der Philosophie, sondern gleichermaßen die Empfindungen der Kunst, wie die Funktive der Wissenschaften aus der schöpferischen Tätigkeit des Gehirn-Geistes entstehen.

¹¹² Ph, S. 17

¹¹³ Ph, S. 249/250

¹¹⁴ Ph, S. 250

¹¹⁵ Ph, S. 251

Mit einer Konzeption der Dreiheit - ohne dass diese auf eine klassische Hegelsche Synthese hinauszulaufen droht - entgehen die Autoren einer Einheitlichkeit oder bloßen Dualität und sind so imstande, den unendlichen Dynamiken einen Raum zu geben: „[...] *die Struktur ist immer triadisch, ohne dies würde es nicht „zirkulieren“ (...)*“¹¹⁶ Das distanzlose Überfliegen des Gehirns sieht sich somit flankiert von den beiden komplementären Tätigkeiten des Anhaltens und Zurücktretens der Wissenschaften und den vielfältigen Schwingungen, bewahrt im Empfindungssein der künstlerischen Produktion. Im Falle der Kunst zeigt sich das Gehirn jedoch nicht als Geist, sondern gemäß den unendlichen Dynamiken und Schwingungen als Seele und Kraft. Die ihr eigentümliche Tätigkeit der Kontraktion und Bewahrung, welche jedoch, wie bereits erörtert, keine bloße Stagnation - wie jene der Allgemeinmeinungen - bedeutet, gemahnt eher an eine Passivität als an einen aktiven Prozess:

Betrachtung, Kontemplation, das heißt erschaffen, ein Mysterium der passiven Schöpfung, Empfindung. Die Empfindung füllt die Kompositionsebene aus, füllt sich mit sich selbst aus, indem sie sich mit dem füllt, was sie betrachtet: sie ist »enjoyment«, und »self-enjoyment«. Sie ist ein Subjektum oder vielmehr *Injektum*.¹¹⁷

Der Gedanke der passiven Schöpfung macht den Weg frei, die Auflösung des Menschen in eine zerebrale Kristallisierung und hin zu einem Gehirn-Denken zu verstehen, indem er die Aufmerksamkeit auf die unendlichen Bewegungen des Chaos lenkt, welche sich dafür verantwortlich zeigen, dass ein beständiges Werden jegliche fixe Formation, wie jene der unsterblichen und ewigen menschlichen Seele, unterwandert. Die Empfindung bestimmt gleichsam, das was wir sind, sie ist unsere „Füllung“ und es ist ihr eigentümlich, nie an ein Ende zu kommen. Und es scheint, dass sich damit das originäre Anders-Werden, welches Schöpfung und Erfahrung von Kunst mit sich bringen, am Besten verstehen lässt: Die Empfindung der Pflanze füllt uns aus und bedingt unser zur Pflanze-Werden, welches keine Identifikation mit einer Pflanze, sondern vielmehr die Ununterscheidbarkeitszone bedeuten soll, die aus der Kommunikation, dem Werden zweier fixer Formationen resultiert. Und es bedarf eines Innehaltens, einer Vision, um sich dieser Dynamiken bewusst zu werden. „*Freilich muß man unter dem Lärm der Aktionen jene inneren schöpferischen Empfindungen und jenes schweigende Schauen entdecken, die von einem Gehirn zeugen.*“¹¹⁸

An dieser Stelle scheint es irreführend, von inneren Empfindungen zu sprechen, welche eine Tiefe suggerieren, die an eine Hierarchie gemahnt. Wiederum muss vor Augen geführt werden, dass die von Deleuze und Guattari gezeichnete Geographie vor allem in ihrer Parallelität gelesen werden sollte - eine aufgefächerte Ebene mit drei primären Blättern, den

¹¹⁶ WS, S. 13

¹¹⁷ Ph, S. 252

¹¹⁸ Ph, S. 254

Ideen und Begriffen der Philosophie, den Empfindungen der Kunst und den Funktionen der Wissenschaften. Das Gehirn lässt sich nicht mehr länger als Baum zeichnen, der die eine elementare Wurzel besitzt, welche in Folge Stamm, Äste und Früchte ermöglicht. Die Wurzel bleibt, aber macht einer Mannigfaltigkeit an Verzweigungen, ebenso wie einer Unabgeschlossenheit im Sinne eines nie zu vollendenden Werdens Platz; das Gehirn als Rhizom:

Die am Modell des Baums ausgerichteten Paradigmen des Gehirns machen rhizomartigen Figuren Platz, azentrischen Systemen, endlichen Automatenetzen, chaotischen Zuständen. Sicher wird dieses Chaos durch die Verstärkung meinungserzeugender Bahnungen unter der Einwirkung von Gewohnheiten oder Rekognitionsmodellen kaschiert; es wird aber desto spürbarer, je mehr man schöpferische Prozesse und die darin implizierten Abzweigungen berücksichtigt. (...) Sie [die Individuation; Anm. K.H.] appelliert an ein Potential, das sich gewiß in den bestimmbareren Verbindungen aktualisiert, die aus den Perzeptionen hervorgehen, aber mehr noch in der freien Wirkung, die je nach Erschaffung der Begriffe, Empfindungen oder Funktionen selbst variiert.¹¹⁹

Vor allem die Figur des endlichen Automatenetzes verdeutlicht die Deleuzesche Zeichnung des Gehirns, welche im Zuge der Analyse der Filmbilder eine eingehende Betrachtung erfahren wird. Es kann gar nicht oft genug darauf hingewiesen werden – und die Autoren neigen dazu in einer allzu euphorischen Metaphorik, diese Tatsache zu verschleiern –, dass Werden und Formation gleichermaßen notwendig sind, um Philosophie, Kunst und Wissenschaft in ihrem Vorgehen zu erklären, und vielleicht noch mehr ihr gegenseitiges Vorraussetzen sichtbar zu machen, ohne welches weder das eine, noch das andere erfahrbar wäre. Der Gedanke der unauflösbaren Alterität, das Differenzdenken, macht es möglich, sich diesen beständigen Übergang, oder besser, die Ununterscheidbarkeit des Werdens und der Stagnation im Bild der Spiegelung zu versinnbildlichen. Es widerspricht dem Ethos der Autoren, ihren Vorzug auf ein einziges Moment zu beschränken, vielmehr werden sie nicht müde, die notwendigen Interferenzen, welche jedes noch so kleine Element betreffen, zu betonen. Und nach jeder säuberlichen Einteilung machen sie auf Öffnungen und Kommunikationen aufmerksam, welche gerade für eine fruchtbare Schöpfung benötigt werden. Nicht nur die zwischen Philosophie, Kunst und den logischen Wissenschaften stattfindenden ständigen Grenzüberschreitungen, sondern auch die wesentliche Öffnung der drei Disziplinen hin zum Chaos, ist entscheidend. *„Die Philosophie bedarf einer Nicht-Philosophie, die sie umfasst, sie bedarf eines nicht-philosophischen Verständnisses, so wie die Kunst der Nicht-Kunst bedarf und die Wissenschaft der Nicht-Wissenschaft.“*¹²⁰

Der Bezug zum Chaos macht deren Dynamiken, deren Produktion allererst möglich und darf nicht als bloßer Anfang oder als Ende eines Vorgangs betrachtet werden, sondern ist

¹¹⁹ Ph, S. 257/258

¹²⁰ Ph, S. 260

wesentlicher Bestandteil dieser drei Tätigkeiten. Nur aus den unendlichen Bewegungen kann die revolutionäre Kraft gezogen werden, welche die für Deleuze und Guattari so wichtige Dimension der Politik eröffnet: „*In diesem Eintauchen [des Gehirn in das Chaos; Anm. K.H.], so könnte man sagen, löst sich vom Chaos der Schatten des »künftigen Volkes«, wie die Kunst es nennt, aber auch die Philosophie und die Wissenschaft: Volk als Masse, Volk als Welt, Volk als Gehirn, Volk als Chaos.*“¹²¹ Das klassische Denken erreicht das Chaos nicht, da dies seine Intensitäten zu schnell, zu dynamisch für eine vereinheitlichende Auffassung überfliegt. Nur eine Zusammenarbeit der Methoden der Intuition und Fabulation vermag es, das konstitutive „Nicht-“ in einer Fluchtlinie des Werdens zu streifen und im Ausdruck der kosmischen Kräfte zu resultieren. Von der Lebendigkeit durchdrungen haben die ausdrückenden Werke der Philosophie, Kunst und Wissenschaft eine unmittelbar politische Dimension, welche, allgemein formuliert, ein Wirken, eine lösende Bewegung in die festgefahrene Formation der Aktualitäten bringt.

¹²¹ Ph, S. 260

2 Die Kinobücher

Gilles Deleuzes Arbeiten über den Film sollen einen näheren Blick auf das Vorgehen von Kunst gewährleisten und vor Augen führen, wie sehr die im ersten Kapitel herausgearbeiteten Begriffe in der Filmanalyse ihre Anwendung finden. Rein zeitlich wurden die Kinobücher zwar vor dem Alterswerk *Was ist Philosophie?* verfasst, diese Tatsache soll aber dem folgenden Vorhaben keinen Abbruch tun. Die beiden Werke werden vielmehr als gleichrangig gesetzt, damit eine Analyse ihrer wechselseitigen Kommunikation und, wie sich hoffentlich auch zeigen wird, Befruchtung möglich wird. Im Zuge der Darlegung der Deleuzeschen Hauptthesen zum kinematographischen Verfahren werden Vergleiche zum theoretischen ersten Teil bereits ihren Eingang finden. In Folge werden die wesentlichen Berührungspunkte jedoch in einem eigenen Kapitel zum Thema gemacht werden.

Im Vorwort der Kino-Bücher weigert sich Deleuze eine Geschichte des Films vorstellig zu machen; es gehe ihm um einen Ordnungsversuch, „(...)eine *Taxinomie*, ein *Klassifizierungsversuch von Bildern und Zeichen*.“¹²² Im Zuge seines Werkes macht er demnach eine Menge verschiedener Bildarten, darunter die zwei großen Formen des Bewegungs-Bildes und des Zeit-Bildes, geltend, die auf ihre Zeichen hin untersucht werden. Deleuze zieht dafür den Peirceschen Zeichenbegriff in seiner Dreirelationalität heran, welcher ihm zum einen erneut eine Dreiheit liefert, welche in ihrer Relationalität besonders gut dafür geeignet ist, die Differenz in ihrer Genesefunktion darzustellen. Weiters nimmt Peirce den Ausgang seiner Zeichentheorie beim Bild, welches immer auch Zeichenfunktion annehmen kann und so dem Gedanken einer einzigen Fundierung widersteht. Der offene Prozess, die Peircesche Semiosis, treibt die Zeichen immer weiter über sich hinaus: das Bild, welches zuvor noch bezeichnet wurde, dient nun seinerseits als Zeichen eines Bildes, welches wiederum als Zeichen fungieren kann usw. Diese Offenheit der unendlich fortzusetzenden Bewegung trifft sich mit der Deleuzeschen Konzeption der Fluchtlinie, deren Über-sich-Hinausweisen in der Semiosis dargestellt wird.

Daran anschließend und einer Hierarchisierung zuwiderlaufend definiert Deleuze das Zeichen nun seinerseits als Bild, während im Zuge der Analyse der verschiedenen Typen des Bewegungs-Bildes noch eine schematische Klassifikation¹²³ der Zeichen möglich ist, lässt sich die Schematisierung in Kompositions- und Genesezeichen innerhalb des Zeit-Bildes nicht mehr aufrecht erhalten.

Die Definition der Geschichte in *Was ist Philosophie?* lässt verstehen, warum Deleuze von der Begrifflichkeit einer Geschichte des Kinos Abstand nimmt, aber nicht nur daraus wird

¹²² K1, S. 11

¹²³ Siehe Tabelle im Kapitel „Eine Semiologie des Films“.

ersichtlich, dass Deleuze dem Werden den Vorzug gibt. Bereits der Titel des ersten Bandes der Kinobücher *Das Bewegungsbild* lässt erahnen, dass es ihm um Dynamiken geht, die der Stagnation jeglicher Geschichtlichkeit nicht angemessen scheinen. Und es ist gerade das Kino, das bewegte Bild, das als Inbegriff der sichtbar gemachten Bewegungen erscheint.

Bilder und Zeichen erweisen sich als die Elemente der Kunstform des „Kinos“: „*Statt in Begriffen, denken sie [die Filmautoren; Anm. K.H] in Bewegungs- und Zeit-Bildern.*“¹²⁴ Die Deleuzesche Theorie soll jedoch, nach eigenen Angaben, nicht auf eine bereits im Kino gegebene Begrifflichkeit verweisen, sondern untersteht der singulären Schöpfung: „*Denn Theorie ist ebenso wie ihr Gegenstand etwas, das man macht.*“¹²⁵

Das Denken des Bewegungs-Bildes klassifiziert Deleuze in seinem ersten Band, dessen Ende eine Krise beschreibt, die schließlich auf die nachkriegszeitliche Konstruktion des Zeit-Bildes weisen wird, welches im zweiten Band eine Analyse erfährt.

2.1 Das Bewegungsbild

2.1.1 Der Anstoß Bergsons: Drei Thesen zur Bewegung

Henri Bergsons drei Thesen zur Bewegung werden von Deleuze als Ausgangspunkt für seine Analyse des ersten kinematographischen Bildtypus genommen. Die Neuerung, welche das Kino in seinen Anfängen vorstellig macht, ist die der Erfahrung eines bewegten Bildes, doch genau gegen diese wendet sich Bergson in seinen Untersuchungen des menschlichen Bewusstseins, wenn er von der *kinematographischen Illusion* spricht: der Film liefere ein falsches Bild der Bewegung, wenn er diese anhand von unbeweglichen Schnitten rekonstruiere, also entlang fixer Punkte in Raum oder Zeit.

Dieser Vorstellung hält er, im Zuge seiner ersten These zur Bewegung, die Unabhängigkeit der Bewegung von dem von ihm durchlaufenen Raume fest:

Der durchlaufene Raum ist vergangen, die Bewegung ist gegenwärtig, sie ist der Akt des Durchlaufens. Der durchlaufene Raum ist teilbar, sogar unendlich teilbar, wohingegen die Bewegung unteilbar ist oder sich nicht teilen läßt, ohne sich bei der Teilung in ihrer Beschaffenheit zu ändern. Was bereits eine komplexere Idee voraussetzt: die durchlaufenen Räume gehören alle zu dem einen homogenen Raum, während die Bewegungen heterogen sind und nicht aufeinander zurückgeführt werden können.¹²⁶

Die Bewegung lässt sich also nicht auf den Ausgangs- und den Endpunkt ihres Weges reduzieren, sie ist vielmehr immer das Dazwischen. Die Unteilbarkeit, das Intervall, das Ereignis, der Akt; die Bewegung gemahnt derart an bereits Formuliertes, das in seiner

¹²⁴ K1, S. 11

¹²⁵ K2, S. 358

¹²⁶ K1, S. 13

Virtualität mehr ist als punktuelle Realisierung: die Zwischen-Zeiten, welche die Konzeption des Ereignisses bereits in *Was ist Philosophie?* begleiteten, finden hier erneut ihren Ort. Das Intervall, der bewegliche Schnitt, macht eine konkrete Dauer geltend, eine Qualität, welche dem Akt des Durchlaufens an die Seite gestellt werden muss. Bergson konkretisiert seine erste These mit zwei Formeln, eine für die reale Bewegung, die andere für die illusorische Vorstellung davon, welche er zuvor als kinematographische Illusion definiert hatte: „[...] »reale Bewegung → konkrete Dauer« und »unbewegliche Schnitte plus abstrakte Zeit¹²⁷«. ¹²⁸ Der Bergsonschen These zur kinematographischen Illusion widersprechend entdeckt Deleuze die reale Bewegung des Films, in dessen in Szene gesetzten bewegten Bildern, den beweglichen Schnitten analog. Denn während antike Konzeptionen der Bewegung diese als intellektuelle Synthese herausgehobener Posen, also fixer Punkte, unbeweglicher Schnitte, d.h. intellegible Elemente, betrachteten, ist es der modernen Konzeption, zu welcher sich auch der Film zählt, eigen, die Bewegungen in einer mechanischen Analyse zu beschreiben, innerhalb welcher sich jeder Moment als beliebig erweist und insofern von der klassischen Transzendenzvorstellung Abstand nimmt¹²⁹: „Soweit Bewegung überhaupt noch zusammengesetzt wurde, tat man dies nicht mehr von transzendenten Formelementen (Posen) aus, sondern anhand immanenter materieller Elemente (Schnitte).“¹³⁰ Bewegung gewinnt in der modernen Konzeption die von Bergson geforderte Unabhängigkeit von räumlichen Punkten, welche in der klassischen Auffassung Bewegung noch bedingten. Am Vorgehen des Films lässt sich diese Autonomie deutlich erkennen, wenn von der Konzeption eines unbeweglichen Bildes, wie es beispielsweise die Photographie darstellt, Abstand genommen wird, um bewegliche Schnitte vorzuführen. Das Bild ist hier immer noch ein Schnitt, jedoch kein starrer mehr, welcher von der nunmehr wesentlichen Bewegung abgetrennt betrachtet werden könnte. Mit dieser Gebundenheit des Schnittes an die sich vollziehende Bewegung, verliert er auch seine Transzendenz als herausgehobene Pose und macht einer Beliebigkeit Platz, welche das eine, besondere Bild hinter sich lässt und nur mehr eine Mannigfaltigkeit an gleichwertigen Bildern kennt, an welchen entlang Bewegung abläuft. Gegenüber transzendenten Vorstellungen erweist sich somit neuerdings der Gedanke der Immanenz als angemessener, das Wirken der Bewegungen zu erklären, welche in ihrer Eigentümlichkeit

¹²⁷ Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. S. 90: „Das ist für Bergson die Projektionszeit, die Laufzeit der Filmrollen, welche sich einheitlich, abstrakt, unsichtbar, nicht wahrnehmbar für die Zuschauer(innen) vollzieht.“

¹²⁸ Ebd. S. 13

¹²⁹ Diese Gegenüberstellung von antiker und moderner Bewegungskonzeption ist Thema der zweiten Bergsonschen Bewegungstheorie.

¹³⁰ Schaub: *Gilles Deleuze im Kino*. S. 17

nicht von einer Zeitlichkeit zu trennen sind, welche zunächst in konkreter Gestalt, als Zahl der Bewegung, in diese Einzug hält, um sich allmählich immer mehr von dieser Abhängigkeit von der Bewegung zu lösen und in der Konzeption des Zeit-Bildes schließlich volle Autonomie zu erlangen.¹³¹

Deleuze formuliert nun eine erste Definition des Films, welche auch dem von Bergson in seiner zweiten These vertretenen modernen Gedanken der Bewegung gerecht wird: „*Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild. Sicher liefert er auch einen Schnitt, aber einen beweglichen, keinen unbeweglichen Schnitt plus abstrakte Zeit.*“¹³² Der Film zeigt demnach Bewegung, aber nicht innerhalb höherer Formen, sondern - gemäß dem Immanenzgedanken – zwischen beliebigen Momenten, Schnitten, die eine Gleichwertigkeit suggerieren, welche als Basis für jegliche Schnitt-Auswahl, die in Folge getroffen werden muss, zu sehen ist.

Diese Widerständigkeit gegen Hierarchisierungen ließ die Filmkunst als *industrielle Kunst* in ihren Anfängen in einem luftleeren Raum zwischen Kunst und Wissenschaft schweben, jedoch war diese Heimatlosigkeit der Grundstein für eine Entwicklung, die fruchtbare Dynamiken ermöglichte. Der Film war imstande auf Vorfälle im Milieu zu reagieren, weit davon entfernt, in einem Elfenbeinturm dem erhabenen Handwerk einer elitären Kunst nachzugehen:

Um so mehr gaben Tanz, Ballett und Pantomime die Figuren auf, um das Nicht-Gestellte, Nicht-Gestelzte freizusetzen, das die Bewegung auf einen beliebigen Moment bezieht. Dadurch wurden Tanz, Ballett und Pantomime in die Lage versetzt, auf Vorfälle im Milieu, das heißt auf die Verteilung der Punkte im Raum oder auf Momente eines Ereignisses zu antworten. Das alles traf sich mit dem Film.¹³³

Bergsons Faszination gilt der Entstehung von Neuartigem und ebenso hat die Frage nach der Möglichkeit von Schöpfung Gilles Deleuze in ihren Bann gezogen. Ersterer konstatiert die Notwendigkeit einer neuen Philosophie, welche imstande ist „[...] *die Hervorbringung des Neuen zu denken, das heißt des Herausgehobenen und Singulären, in welchem Moment auch immer.*“¹³⁴ Und es ist Deleuze, der dazu die philosophische Begrifflichkeit liefert und deren Funktionieren unter anderem auf dem praktischen Gebiet der Filmkunst sichtbar macht.

Die Entstehung von Neuartigem verweist auf einen konkreten Ereigniszeitpunkt, ebenso wie die Bewegung nicht von einer konkreten Dauer zu trennen ist, welche als Bewegungszahl fungiert. Der Zeitlichkeit wird in der dritten Bergsonschen These Rechnung getragen, welche

¹³¹ Auf die Dimension der Zeitlichkeit im Film wird immer wieder Bezug genommen und im Zuge der Analysen zum Zeit-Bild wird sie direkt zum Thema gemacht werden.

¹³² K1, S. 15

¹³³ K1, S. 20

¹³⁴ K1, S. 21

Bewegung als „Ausdruck *eines Wandels in der Dauer oder im Ganzen*“¹³⁵ bestimmt. Diese Konzeption der Zeit vervollständigt deren oben konstatierte Tendenz zur Unabhängigkeit, indem sie nunmehr als autonomes Ganzes bestimmt wird, ohne jedoch mit einer abgeschlossenen Totalität gleichgesetzt zu werden, welche durch die Bewegung repräsentiert würde. Eine wesentlichere Charakterisierung des Ganzen, der Dauer erfolgt, indem es als das Unbestimmbare beschrieben wird, das jedoch nicht als bloße Negation erscheint, wie man leichtfertig annehmen könnte, sondern als das schlechthin Offene, aus dem jegliche Bestimmung gezogen wird. Deshalb erweist sich Bewegung nicht als Abbild, Repräsentation einer abgeschlossenen Totalität, sondern als Ausdruck, welcher an sich eine gewisse Eigenständigkeit innehat, indem es sich im Ausdruck des offenen Ganzen der Zeit immer schon um eine schöpferische Interpretation handelt, die eine Mannigfaltigkeit an anderen Ausdrucksformen neben sich bestehen lässt.

Bergson zieht einen völlig anderen Schluß: wenn das Ganze nicht bestimmbar ist, dann deswegen, weil es das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern und plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern: »Es muß also die Dauer des Universums eins sein mit der Breite von Schöpfung, die in ihr Raum findet.«¹³⁶

Erneut konfrontiert Deleuze mit einer Dreiheit, denn die Konzeption des Offenen, der Dauer, des Ganzen lässt so etwas wie eine Geschlossenheit, die mit dem Begriff des Ensembles benannt wird, neben sich bestehen. Innerhalb dieses Ensembles hat die Bewegung die Funktion, als Ausdruck der Dauer eine ständige Kommunikation mit dem Offenen zu gewährleisten. Eine Interaktion zwischen Dauer, Bewegung und Ensemble wird sichtbar. Während die Bewegung als Ausdruck der Zeit innerhalb eines nahezu abgeschlossenen Ensembles Dynamik gewährleistet, ist die Dauer als Dimension der Gesamtheit der Relationen zu bestimmen, welche - von den Objekten abgelöst - keine räumliche, sondern lediglich geistige, mentale Bestimmung erfährt, die sie mit dem dauernden, sich unaufhörlich modulierendem Ganzen identifiziert.

Das Ganze erzeugt sich, bringt sich unaufhörlich in einer anderen Dimension ohne Teile hervor, als das, was das Ensemble von einem qualitativen Zustand zum anderen treibt, als das reine unablässige Werden, das durch solche Zustände hindurchgeht. In diesem Sinne ist es geistig oder mental.¹³⁷

Lässt sich an dieser Stelle nicht ein Vergleich mit den Bestimmungen des ontologischen Prinzips der Differenz, der unendlichen Bewegungen in *Was ist Philosophie?* ziehen? Wo doch hier die Dauer nicht einer klassischen Konzeption der Zeit Folge leistet, sondern in den relativ geschlossenen Bereich der Identität, der Starrheit des Ensembles eine unaufhörliche

¹³⁵ K1, S. 22

¹³⁶ K1, S. 24

¹³⁷ K1, S. 25

Dosis Chaotie bringt, welche Veränderung, Bewegung allererst ermöglicht, ohne jedoch ein Denken der Transzendenz zu reinstallieren, hingegen vielmehr im Zuge des Immanenzcharakters deren notwendige Wechselwirkung vorstellig macht. Die Bewegung würde in ihrer Ausdrucksfunktion einem schöpferischen Akt entsprechen, welcher auf die beiden Momente des Ganzen und des Ensembles in gleichem Maße bezogen ist.

Während also die Ensembles auf den Raum rekurrieren und das Ganze als Offenes auf die Dauer, erweist sich die Bewegung in einer eigentümlichen Doppelgesichtigkeit gleichermaßen als deren Kommunikation: „*Zum einen ist sie [die Bewegung; Anm. K.H.] das, was sich zwischen Objekten oder Teilen ereignet; zum anderen gibt sie die Dauer oder das Ganze wieder.*“¹³⁸ Die Bewegung wirkt jedoch nicht jeweils auf eine dieser zwei Weisen, im Ausschluss der anderen; sie ist dafür verantwortlich, dass sich die Dauer, das wesenhaft Offenen teilt, differenziert und so zu den Objekten des Ensembles wird und dass sich andererseits die Objekte auflösen und zum offenen Ganzen hinstreben- reine, reale Immanenz, die im Werden zwischen Virtualität des Offenen und Aktualisierung im System besteht. Wenn diese Konzeption von Dauer, Ensemble und Bewegung nun kinematographisch gelesen wird, lassen sich drei verschiedenen Formen von Bildern ausmachen:

I. Es gibt nicht nur Momentbilder, das heißt unbewegte Schnitte der Bewegung [analog den geschlossenen Ensembles; Anm. K.H.]; 2. es gibt Bewegungs-Bilder, bewegliche Schnitte der Dauer [gemäß der Bewegung; Anm. K.H.]; 3. es gibt schließlich Zeit-Bilder, das heißt Bilder der Dauer, Veränderungsbilder. Relationsbilder, Volumenbilder, jenseits noch der Bewegung...¹³⁹

Während die erste Form das Vorgehen der Fotografie beschreibt, erweisen sich die Bewegungs- und Zeit-Bilder als Formen der Filmkunst. An dieser Stelle wird nun ersichtlich, weshalb Deleuze zwei Kinobücher verfasst hat und es wird noch zu erläutern sein, welche Eigenheiten das Zeit-Bild besitzt und welche Gründe sich für eine derartige Unterscheidung vom Bewegungs-Bild verantwortlich zeichnen.

Es wäre jedoch irreführend zu meinen, dass die Wirkungen der Dauer nur auf das Zeit-Bild beschränkt seien. Vielmehr wurde schon angedeutet, dass die Bewegung bereits in einer Kommunikation zwischen Ensemble und dem Offenen besteht und dieses Ganze bereits im Bewegungs-Bild ausgedrückt wird- jedoch auf indirekte Weise. Das genaue Vorgehen des Films soll nun den Blick öffnen für die spezifische Anwendung der von Deleuze mithilfe von Bergson theoretisch verorteten Dreierheit der Momente, welche neben Einheitlichkeit und chaotischer Diversität, das schöpferische Moment der Bewegung in die kinematographische Begrifflichkeit einführt. Die neuartige Verknüpfung, welche durch die Kommunikation der

¹³⁸ K1, S. 26

¹³⁹ K1, S. 26

philosophischen Theorie und der Praxis des Films entsteht, veranschaulicht die von Bergson geforderte und schließlich von Deleuze realisierte neue Philosophie, die das Zustandekommen von Neuem nicht nur analysiert, sondern auch selbst vollzieht.

2.1.2 Das Bildfeld, die Einstellung und die Montage als drei Ebenen des Bewegungsbildes

In einer filmischen Szene kommt es zur technischen Bearbeitung dreier Elemente, des Bildfeldes, der Einstellung und der Montage, welche sich bei näherer Betrachtung als die Bergsonschen- Deleuzeanischen ontologischen Momente des Ensembles, der Bewegung und des Offenen erweisen.

„Die Kadrierung [*das Bildfeld; Anm. von mir, K.H.*] sei die Festlegung eines – relativ – geschlossenen Systems, das alles umfaßt, was im Bild vorhanden ist – *Kulissen, Personen, Requisiten.*“¹⁴⁰ Dieser Definition gemäß lässt sich das Bildfeld als Ensemble mit den zuvor besprochenen Charakteristika einer ersten Ebene bestimmen: es hat unterschiedene Teile zwischen denen sichtbar Bewegung stattfindet, welche sie innerhalb einer Rahmung einer Eingrenzung unterzieht.

Die Bewegung zwischen den Gegenständen der Bildfeldes ist Gegenstand der Einstellung, deren Gesamtheit wiederum Thematik der Szenenaufgliederung ist: „Die Szenenaufgliederung (*découpage*) ist die Festlegung der Einstellungen, während die Einstellung Festlegung der Bewegung ist, die in einem geschlossenem System *zwischen Elementen oder Teilen des Ensembles entsteht.*“¹⁴¹

Der Bereich des Offenen erweist sich schließlich als das kinematographische Off, als *hors-de-champ*, und wird anhand der Einstellung auf zweierlei Weise seinen Eingang ins Bildfeld finden, welches seinerseits immer schon mit diesem nicht sichtbaren Außerhalb konfrontiert ist und in Kommunikation tritt. Das Off vermag sich zunächst als weiteres, umfassenderes Ensemble zu zeigen und treibt in dieser Ausprägung die Geschlossenheit des Bildfeldes immer weiter ins Unendliche – denn jede Kadrierung hat neben sich eine Mannigfaltigkeit anderer möglicher Formationen. Die Dimension der Unendlichkeit ist eine somit erste, relative Funktion des Off, des Offenen, welches das Ensemble als eine Art Faden durchzieht und es immer weiter über sich hinausweisen lässt: „*Ein geschlossenes System ist niemals absolut geschlossen; es ist mit anderen Systemen im Raum vermittelt eines mehr oder weniger »feinen*

¹⁴⁰ K1, S. 27

¹⁴¹ K1, S. 36

Fadens« verbunden. Zugleich ist es in ein Ganzes integriert oder reintegriert, das ihm entlang dieses Fadens Dauer überträgt.“¹⁴²

Der zweite, absolute Aspekt des Hors-de-champ macht diese Öffnung hin zur Dauer geltend, indem es auf kein anderes, nebenbei existierendes Ensemble mehr verweist, sondern die unsichtbare, in großem Maße beunruhigende Gegenwärtigkeit dieses Offenen spüren, und so die Räumlichkeit zugunsten einer mentalen Ebene hinter sich lässt. Das technische Mittel der Montage kann mit dieser mentalen Ebene gleichgesetzt werden, denn auch sie lässt sich nicht innerhalb eines geschlossenen Ensembles ausdrücken, sondern gewährleistet vielmehr die Strukturierung des ganzen Films. Natürlich darf diese Aufteilung in zwei Aspekte wiederum nicht zu strikt gelesen werden; es kommt zu Vermischungen, jedoch nicht zur Vereinheitlichung der Beziehungen zu anderen Ensembles in ihrer Aktualität einerseits und der virtuellen Präsenz des Ganzen auf der anderen Seite.

Neben dem Off in seinen zwei Ausprägungen erweist sich, wie bereits oben erwähnt, die Einstellung selbst als vermittelnde Bewegung in einer eigentümlichen Doppelgesichtigkeit.

Von daher läßt sich die Einstellung in einer abstrakten Definition als Vermittlung zwischen Kadrierung des Ensembles und der Montage des Ganzen erfassen. Bald kehrt sie sich der Kadrierung zu, bald wiederum der Montage. Die Einstellung ist Bewegung unter einem Doppelaspekt: Verlagerung von Teilen eines räumlich ausgedehnten Ensembles, Wandel eines sich in der Dauer transformierenden Ganzen.¹⁴³

In ihrer konkreten Form erscheint die Einstellung demnach als nie endende Interaktion zwischen dem System und dem Ganzen, welchem gegenüber sich jenes als immer schon geöffnet erweist. Aber wie kann dieser unaufhörliche Übergang von einem zum anderen anders sichtbar gemacht werden, als durch einen beweglichen Schnitt in der Dauer? Die Einstellung zeigt in ihrer Bestimmung als beweglicher Schnitt ihre Doppelgesichtigkeit, indem sie den Aspekt der Geschlossenheit des Bildfeldes – versinnbildlicht durch den Schnitt – und jenen der Montage, als bewegte Offenheit und Dauer, in Resonanz bringt, ohne ihre Gegensätzlichkeit aufzulösen. Und was ist in Folge jener bewegliche Schnitt anderes, als das Bewegungs-Bild selbst? „*Die Einstellung ist das Bewegungs-Bild. Insofern sie die Bewegung auf ein sich veränderndes Ganzes bezieht, ist sie der bewegliche Schnitt einer Dauer.*“¹⁴⁴

Der Film leistet als Bewegungs-Bild ein Herauslösen der reinen Bewegung aus ihrer Verankerung innerhalb der bewegungstragenden Objekte des Ensembles, indem er das Bewegtsein in seiner kontinuierlichen Form sichtbar macht. Der bewegte Schnitt welches nichts anderes als das Schema der kinematographischen Wahrnehmung vorstellig macht.

¹⁴² K1, S. 33

¹⁴³ K1, S. 37

¹⁴⁴ K1, S. 40

Es ist nur »als ob«: denn die natürliche Wahrnehmung bringt Unterbrechungen, Stockungen, Fixpunkte und gesonderte Gesichtspunkte, ganz unterschiedliche Träger, wenn nicht Beförderungsmittel, mit sich, wohingegen die kinematographische Wahrnehmung kontinuierlich verfährt, in einer einzigen Bewegung, in der die Unterbrechungen – die nur Vibration in sich sind – als integrale Bestandteile dazugehören.¹⁴⁵

Somit nimmt sich das Bewegungs-Bild eine kontinuierliche Wahrnehmungsbewegung zum Gegenstand und setzt sie in Szene. Die Kontinuität verweist gemeinsam mit der Reinheit, der Unabhängigkeit der Bewegung auf den Ausdruck der Dauer, welche das Bewegungs-Bild im Gegensatz zur Photographie leistet. Denn während nämlich diese in ihrer Darstellung einen unbeweglichen Schnitt im Sinne eines schlichten Formabgusses liefert, vermag es die Einstellung einen Schnitt in seiner wesenhaft fortdauernden Modulation vor Augen zu führen: ein bewegtes Bild, eine Wahrnehmung. In einer paradoxen Bewegung ist sie imstande, ihre beiden Aspekte des Geschlossenen und des Offenen in Form eines bewegten Schnittes darzustellen: „(...) sie [die Einstellung; Anm. K.H.] ist ein beweglicher Schnitt, das heißt eine zeitliche Perspektive oder Modulation.“ Und weiter: „Der Film aber bringt das Paradox fertig, sich der Zeit des Objekts anzupassen und außerdem noch einen Abdruck von dessen Dauer vorzunehmen.“¹⁴⁶ Deleuze differenziert an dieser Stelle zwischen Zeit und Dauer und führt damit eine Verdoppelung in die Zeitlichkeit ein, welche der Entgegensetzung von chronologischer und äonischer Zeitkonzeption Folge leistet.

Das technische Vorgehen der Montage im Film besetzt als Komposition, welche mithilfe der Anschlüsse und Schnitte das Ganze des Films gewährleistet, die dritte Ebene des offenen Ganzen, der Dauer. Demgemäß wird sie definiert als „die Anordnung der Bewegungsbilder als Organisation eines indirekten Bildes der Zeit.“¹⁴⁷ Die Dauer vermag es lediglich mittels des sie ausdrückenden Bewegungsbildes wahrgenommen zu werden, auf indirekte Weise. Sie ist nichtsdestotrotz eine eigenständige Ebene, in einer ständig zirkulierenden wechselseitigen Voraussetzung stehend mit den zwei komplementären Ebenen des Bildfeldes und der Einstellung.

Um die Wirkungsweise der Montage verständlicher zu machen, rekurriert Deleuze auf vier große Schulen, welche die Montage jeweils in einer anderen Form konzipieren und derart zu differenten Anschauungen des Offenen, des Ganzen gelangen, und ihre Weltwahrnehmungen, -auffassungen auf diese Weise jeweils voneinander abweichen lassen: die amerikanische Schule der aktiv-organischen und empiristischen Montage, die sowjetische mit ihrer noch organischen, aber bereits materiell und dialektischen Komposition, die psychisch-quantitative Montageform der französischen Schule der Vorkriegszeit mit ihrer Abwendung vom

¹⁴⁵ K1, S. 40/41

¹⁴⁶ K1, S. 43

¹⁴⁷ K1, S. 50

Organischen und schließlich die Schule des deutschen Expressionismus der spirituell-intensiven Komposition.¹⁴⁸ Es würde den Rahmen der Arbeit sprengen, eine genauere Wiedergabe dieser vier großen Modulationsformen der Montage vorzunehmen. Für den Moment soll es reichen, die Möglichkeit der vielfältigen Ausprägungen zu artikulieren, welche die Konzeption der Montage in ihrem Aspekt des offenen Ganzen wesentlich begleiten.

2.1.3 Bergsons maschinelles Weltbild und die drei Spielarten des Bewegungsbildes

Als Vermittlung zwischen Kadrierung und Montage bewegt sich die Einstellung als Bewegungsbild somit in einem Dazwischen, das niemals in einer starren Einheitlichkeit zur Ruhe kommt, sondern vielmehr eine universelle Veränderlichkeit ausdrückt. Im kinematographischen Bild zeigen sich zwei über lange Zeit hinweg nicht zu vereinbarende Momente erstmals in einer Kommunikation: das Bild und die Bewegung, die Begrenzung und das Entgrenzende. Wiederum ist es Bergson, der, obwohl er das Kino in dieser Eigenheit missversteht, in seiner Ontologie zu einer entsprechenden Feststellung kommt:

Tatsächlich befinden wie uns vor der Exposition einer Welt, in der BILD = BEWEGUNG ist. [...] Alle Dinge, das heißt alle Bilder fallen mit ihren Aktionen und Reaktionen zusammen: das ist die universelle Veränderlichkeit. [...] *Jedes Bild wirkt auf andere und reagiert auf andere, in »allen seinen Ansichten« und »durch all seine Grundbestandteile«.* »In Wahrheit sind die Bewegungen als Bilder sehr deutlich, und es gibt keinen Grund dafür, in einer Bewegung etwas anderes zu suchen als das, was man an ihr sieht.«¹⁴⁹

Bergson referiert hier auf die menschliche Wahrnehmung und zeichnet auf seine Art, einem Regisseur nicht unähnlich, ein Wahrnehmungs-Bild. Sein maschinelles Weltbild zeichnet das Universum jedoch zunächst als vor menschlicher Wahrnehmung bestehende, unbegrenzte Menge aller Bilder, als Immanenzebene, welche die automatische Anordnung ihrer bildlichen Teile gewährleistet. Als Teile sind die Bilder jene Elemente, denen Materie und somit Bewegung zukommt, oder besser, welche von der Materie nicht zu unterscheiden sind: *„Das Bild existiert an sich, auf dieser Ebene. Dieses An-sich des Bildes ist die Materie: nicht irgendetwas, das hinter dem Bild verborgen wäre, sondern im Gegenteil die absolute Identität von Bild und Bewegung.“*¹⁵⁰ Das Bild als bewegte Materie, als beweglicher Schnitt erweist sich demnach als materieller Raum-Zeit-Block, der neben anderen auf der Immanenzebene aufgereiht seine automatische Anordnung erfährt. Das Universum lässt dieser Reihe in einer Unabschließbarkeit die Bilder aufeinander folgen. Der Status des An-sich-Seins des Bildes

¹⁴⁸ K1, S. 53 ff

¹⁴⁹ K1, S. 86/87

¹⁵⁰ K1, S. 87

zeigt es in einer Komposition, die es - vor jeglicher Wahrnehmung einer objektiven Körperlichkeit durch ein Subjekt - in einer unendlichen Veränderlichkeit, gleichsam in einem reinen Werden bestehen lässt. Das Bild lässt sich in seiner Ununterscheidbarkeit von der Bewegung nicht als Begrenztes begreifen und scheint so der herkömmlichen Definition des Bildes als punktueller Fixierung entgegenzustehen. Um diesen Zustand aber nicht nur rein negativ als Mangel an festen Bestimmungen, welche erst in Folge durch Eingrenzungen und ein Anhalten der unendlichen Dynamiken gewonnen werden und so die Konzeptionen des Subjekts und Objekts ermöglichen, zu definieren, sieht Bergson die Bilder schließlich als Lichtfiguren, angeordnet auf der Immanenzebene, welche nun ihrerseits, besiedelt von Lichtfiguren, selbst zu Licht wird.

Die positive Bestimmung liegt darin, daß die Ebene der Immanenz ganz und gar Licht ist. Die Menge der Bewegungen, Aktionen und Reaktionen ist sich verteilendes, »ohne Widerstand und Verlust« sich verbreitendes Licht. Die Identität von Bild und Bewegung hat ihren Grund in der Identität von Materie und Licht. Das Bild ist Bewegung, wie die Materie Licht ist.¹⁵¹

Die Negativität der Materie wird hier relativiert durch die Bestimmung der Bewegungen als Licht. Dem Zustand der universellen Veränderlichkeit gemäß, wäre es irreführend, eine klare Abgrenzung zwischen der Ebene selbst und deren bildlichen Teile aufstellen zu wollen, so scheint es nur konsequent, dass die Bergsonsche Begrifflichkeit keine allzu strenge Kategorisierung zulässt und, wenn sie, dem wissenschaftlichen Kontext folgend, doch eine solche aufstellt, deren Konzipierung nicht ohne Überlagerungen auskommt, die zur Auflösung der scharfen Grenzziehung führen. Das ist auch der Grund, weshalb es schwer fällt, kritische Differenzierungen und Analysen der Beziehungen der Ebene zu ihren Teilen und der Teile untereinander in wissenschaftlicher Weise zu katalogisieren, was eben auch im Widerspruch zum beschriebenen Zustand des reinen Werdens stehen würde. Denn dieses Werden zeigt sich nur in einem Bereich vor jeder subjektiven Wahrnehmung und objektiven Körperlichkeit in vollem Ausmaß. Anstatt zu begreifen, reicht es an dieser Stelle wohl aus, zu errahnen, wovon die Rede sein soll, und die Intuition als methodisches Mittel einzusetzen, denn es wird hier mehr an das Vermögen der Einbildungskraft, als an jenes des Verstandes appelliert. Das reine Werden generiert in seiner unendlichen Differenz zwar Punktualität und Einheitlichkeit, maskiert sich selbst jedoch darin und entzieht sich wesentlich bewusster Erkenntnis. Diese Zeilen gemahnen an die Definition des Deleuzeschen Prinzips der Differenz, welches sich einer Einheitlichkeit entzieht und eine virtuelle Offenheit und Mannigfaltigkeit zu Tage fördert, die sich in aktualisierten Formen differenziert. Somit scheint sich das Bergsonsche

¹⁵¹ K1, S. 89

Weltbild in der Konzeption des Chaos widerzuspiegeln, welches als das große „Nicht-“ an eine visionäre Intuition appelliert.

Es bedarf einer punktuellen Zentrierung im nichtzentrierten Universum des Lichts - realisiert in der Bergsonschen Konzeption der Lebensbilder - um zur Konzeption des Subjekts und dessen objektiven Umwelt zu gelangen. Das Lebensbild erreicht nun die menschliche Wahrnehmung und erweist sich dergestalt als identisch mit der Deleuzeschen Konzeption des Bewegungs-Bildes, welches auch nichts anderes, als den Wahrnehmungsvorgang vorstellig macht.

(...) über irgendwelchen Punkten bildet sich ein *Intervall*, ein Abstand zwischen Aktion und Reaktion. [...] Bergson wird sich mit dem Abstand, dem Intervall begnügen, um einen – wenn auch ganz besonderen – Typus von Bildern zu definieren: den der Lebensbilder oder der lebenden Materie. Während die anderen Bilder mit allen ihren Seiten und Teilen wirken und reagieren, liegen hier Bilder vor, die Einwirkungen nur auf einer Seite oder bestimmten Partien erfahren und über andere Teile – oder in anderen Teilen – nur Reaktionen ausführen.¹⁵²

Das zustande kommende Intervall lässt sich in Analogie zur Deleuzeschen Differenz lesen, denn beide sind als Strukturen des Zwischen wesentlich generierend und derart als Ursache jeder bestimmten, in konkreten Grenzen sich bewegenden, Formation anzusehen. Die wesentliche Vorgehensweise des Gründungsaktes besteht nicht in einem einmaligen Anfang, welcher einen Zielpunkt suggerieren würde, sondern die Gründung ist dem Begründeten immanent.

In Analogie zur menschlichen Wahrnehmung arbeitet das Bewegungsbild mit diesem Intervall und den sich ausprägenden Seiten mit unterschiedlichen Funktionsweisen. Vom bewegten Offenen her gelangt die dafür zuständige Seite des Indeterminationszentrums, des Lebensbildes, zu einer Wahrnehmung, welcher nach der Überbrückung des eingeführten Intervalls eine Reaktion folgt, die sich wiederum in Aktion umsetzt und so erneut in Bezug zum Offenen steht. Wenn die Bewegung jedoch nicht in einer Aktion resultiert, kommt es zu deren Stillstand innerhalb eines Affekts, einer eingefrorenen Bewegung.

Dieser Einteilung entsprechend kommt es zur Ausprägung von drei Arten des Bewegungs-Bildes. Auf der einen Seite die Wahrnehmungsbilder, andererseits die Aktionsbilder und zwischen beiden die Affektbilder: „Abschließend können wir sagen, daß sich die Bewegungs-Bilder in drei Arten von Bildern unterteilen, wenn man sie auf ein Indeterminationszentrum als spezifisches Bild, Lebensbild, bezieht: *Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild.*“¹⁵³ Diese drei Bildarten entstehen in der Begegnung des Bewegungs-Bildes, der reinen

¹⁵² K1, S. 91

¹⁵³ K1, S. 97

kontinuierlichen Bewegung, mit der virtuellen Differenz, also der Wahrnehmung mit der ontologischen Prinzipialität, der Bewegung gewährleistenden Differenz, von Deleuze.

2.1.4 Das Wahrnehmungsbild, das Triebbild, das Affektbild und das Aktionsbild

Die Wahrnehmung besteht aus zwei Elementen, dem wahrzunehmenden Objekt und dem wahrnehmenden Subjekt, und erscheint so in einer Doppelheit, welche sich ins Wahrnehmungs-Bild hinein erhält. Weder rein objektiv, noch rein subjektiv konfrontiert das Wahrnehmungsbild – gesehen durch das Kameraauge - somit mit einer halbsubjektiven Sicht, „die Kamera verschmilzt nicht mit der Person, sie ist aber auch nicht außerhalb, sie ist mit ihr. Es ist eine Art kinematographischen Mitseins.“¹⁵⁴ Dieses Subjekt und Objekt übersteigende Mitsein ist es, was zunächst in der vorwiegend verwendeten Einstellung der Totalen, d.h. der Gesamtansicht einer Szene, im Wahrnehmungsbild erfahrbar gemacht wird. Analoges lässt sich auch für das im Film Gesprochene sagen; es wird zur freien indirekten Rede und die Wahrnehmung zur freien indirekten Sicht: „Aber die Kamera gibt nicht einfach die Sicht der Person und ihrer Welt, sie erzwingt eine andere Sicht, in der die erste sich wandelt und reflektiert.“¹⁵⁵ Die freie indirekte Rede und Sicht lassen die Alternative zwischen Subjektivität und Objektivität hinter sich und erheben sich zu einer reinen Form, welche es vermag den Inhalt in einer Reflexivität wahrnehmbar zu machen. In Analogie zur Begriffsperson der Philosophie, welche jegliche Subjektivität einer Wucherung unterzieht, lässt sich nicht mehr länger vom Ich oder Du sprechen: „Wer ist »ich«? Immer eine dritte Person.“¹⁵⁶ Die freie indirekte Rede besteht in Analogie zur Konstruktion des Wahrnehmungs-Bildes in einer Verdoppelung, welche aufgrund ihrer Verwandtschaft mit der menschlichen Rationalität als das kinematographische Cogito bestimmt werden kann, denn auch das empirische Ich verdoppelt sich auf ein transzendentes, reflektierendes Ich hin:

Es handelt sich vielmehr um eine Anordnung von Äußerungen, die gleichzeitig zwei nicht voneinander zu trennende Subjektivierungsakte ausführt, der eine konstituiert eine Person in der ersten Person, während der andere ihrer Entstehung beiwohnt und sie in Szene setzt [die Kantische Vernunft; Anm. K.H.].¹⁵⁷

Diese Heterogenität im Wahrnehmungsbild findet Eingang in ein höheres ästhetisches Bewusstsein, das Kamerabewusstsein, welches als dem transzendentalen Ich analog betrachtet werden kann. Es findet auf verschiedenartige Weise seinen Ausdruck in speziellen Formen der Wahrnehmung, welche sich, dem Wesen der Kunst entsprechend, immer mehr von den

¹⁵⁴ K1, S. 105

¹⁵⁵ K1, S. 107

¹⁵⁶ Ph, S. 73

¹⁵⁷ K1, S. 105

festen Formen der natürlichen Wahrnehmung zu lösen beginnen, um eine Begegnung mit der ontologische Immanenz zu haben. Das höhere Kamerabewusstsein macht eine Wahrnehmung der Wahrnehmung innerhalb der freien indirekten, subjektiven Sicht oder Rede geltend, welche als erstes Kompositionszeichen des Wahrnehmungs-Bildes angesehen werden kann: „*Man könnte es mit einem Pierceschen Begriff »Dicizeichen« nennen.*“¹⁵⁸

So wird sich die menschliche Wahrnehmung im französischen Film der Vorkriegszeit, einem ästhetischen Reflexionsvermögen entsprechend, allmählich verflüssigen und einer feineren, molekularen Wahrnehmung gegenübergestellt sehen – versinnbildlicht in der Vorliebe der Regisseure für das maritime Element. Dieser flüssige Wahrnehmungszustand bildet ein zweites Kompositionszeichen des Wahrnehmungs-Bildes, das Deleuzesche Reuma¹⁵⁹.

Im Anschluss an das materialistische Kino Vertovs gelangt man im amerikanischen Experimentalfilm zu einer molekularen Wahrnehmung, wo es nicht mehr ausreicht, die menschliche Wahrnehmung zur Verflüssigung zu bringen und versucht wird, das Chaos, die Materie selbst zu berühren, welche als der Quell jeglicher Wahrnehmung überhaupt bestimmt wurde:

Wenn der Film die menschliche Wahrnehmung auf eine andere Wahrnehmung hin überschreitet, dann in Richtung auf das *Herkunftselement* jeder möglichen Wahrnehmung, den veränderlichen Punkt, der die Wahrnehmung verändert, das Differential der Wahrnehmung selbst.¹⁶⁰

Das Wahrnehmungsbild verweist demnach immer auf das es ermöglichende genetische Prinzip, das Engramm, als dessen Genesezeichen innerhalb einer molekularen Wahrnehmung, und das Prinzip des Differenz drückt sich im Wahrnehmungs-Bild in einer zunehmenden Molekularisierung des Wahrgenommenen aus.

Das Affektbild kommt zustande, wenn sich die Bewegung zwischen Wahrnehmung und Aktion verfestigt und zum Ausdruck wird. Die Großaufnahme versinnbildlicht diesen eingefrorenen Ausdruck des Affekts: „*Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.*“¹⁶¹ Die expressiv gewordene Bewegung bedarf einer den Affekt spiegelnden, wesentlich starren Oberfläche, mit welcher sie die beiden Aspekte des Affektes bildet. Es ist das Gesicht, welches diese Zusammensetzung des Affekts in Affektbewegung und einer diese spiegelnden Oberfläche am Deutlichsten sichtbar macht:

Das Gesicht ist die organtragende Nervenschicht, die den Hauptanteil ihrer allgemeinen Beweglichkeit aufgegeben hat und die nach Belieben alle Arten lokaler Bewegungen, die der Körper sonst verborgen hält,

¹⁵⁸ K1, S. 109. Während Peirce mit diesem Begriff die allgemeine Proposition bezeichnet, wandelt Deleuze ihn um, und bedeutet damit das freie, indirekte, subjektive Bild.

¹⁵⁹ An dieser Stelle soll die Betitelung dieses Kompositionszeichens genügen. Es wird in Folge noch detaillierter auf die Deleuzesche Klassifizierung der kinematographischen Zeichen und deren Bezug zur Peirceschen Zeichentheorie eingegangen werden. Siehe Kapitel „Zur Semiologie des Films“.

¹⁶⁰ K1, S. 118

¹⁶¹ K1, S. 123

aufnimmt oder ausdrückt. Immer dann, wenn wir an etwas die zwei Pole von reflektierender Oberfläche und intensiven Mikrobewegungen entdecken, können wir sagen: Die Sache ist wie ein Gesicht (*visage*) behandelt worden (...) ¹⁶²

Jede Großaufnahme zeigt demnach unmittelbar ein Gesicht, und es ist dabei nicht notwendig, dass ein tatsächliches sichtbar wird; vielmehr erfährt jeder Gegenstand im Affektbild eine Transformation, die ihn zum Gesicht werden lässt: „[...] *sie [die Uhr; Anm. K.H.] betrachtet uns..., auch wenn sie nicht wie ein Gesicht aussieht (...)*“ ¹⁶³

Anhand der Dominanz des einen oder des anderen Pols des Affekts lassen sich zwei Aspekte desselben unterscheiden: einerseits das Staunen, welches sich im unbewegten, gleichsam erstarrten Gesicht, das von Reflexion überflutet ist, spiegelt und andererseits das Begehren, das die zuvor noch reflektierende Einheit des staunenden Gesichts in seine Bestandteile zerfallen und von einer Mannigfaltigkeit an Mikrobewegungen durchlaufen lässt. Das Staunen drückt eine klare Qualität aus, ein Datum wird wahrgenommen und veranlasst zum reflexiven Innehalten, während das Begehren in seiner fehlenden Einheitlichkeit entlang einer Intensitätsreihe von einem Gesichtsdetail zum anderen übergeht und dadurch ein reines Potential, eine reine Möglichkeit, Dynamik, ohne punktuelle Aktualisierung, sichtbar macht. Im Affektbild variieren Staunen und Begehren in einem zirkulären Spiel, welches in kleiner Form, das Ineinander von Einheitlichkeit und Differenz zu veranschaulichen scheint.

Das Affektbild konstituiert sich innerhalb des Verlustes der mechanischen Bewegung, welche in ihrer Linearität unweigerlich in einer Aktion endet. Die eigentümliche Erstarrung entreißt das ausdrückende Gesicht gleichsam aus dessen senso-motorischen Umgebung, auf die es zu reagieren hätte und es wird unabhängig von den es enthaltenden raum-zeitlichen Bestimmungen, innerhalb deren Ausdehnung sich die ausgeführten Aktionen des zum Gesicht gehörenden Körpers befinden: „[...] *Sie [die Großaufnahme; Anm. K.H.] ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden.*“ ¹⁶⁴ Das Affektbild macht in seinem Verlust der Linearität demnach eine Deterritorialisierung geltend, welche das Gesicht dazu befähigt, sich einer anderen Dimension gegenüber zu öffnen: jener des reinen Affekts.

Der Affekt ist eine Entität, das heißt Potential oder Qualität. Er wird ausgedrückt: Der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, das ihn ausdrückt, auch wenn er sich völlig von ihm unterscheidet. Was ihn ausdrückt ist ein Gesicht (ein sich in ein Gesicht verwandelndes Objekt) oder sogar ein Satz, wie wir später sehen werden. Man nennt »Ikon« das Ensemble von etwas Ausgedrücktem und seinem Ausdruck, von Affekt und Gesicht. ¹⁶⁵

¹⁶² K1, S. 124

¹⁶³ K1, S. 124

¹⁶⁴ K1, S. 134

¹⁶⁵ K1, S. 136

Das Ikon erweist sich als das Kompositionszeichen des Affekt-Bildes und bedeutet dessen sich jeglicher Aktualisierung entziehende reine Qualität oder Potentialität. Der reine Affekt entbehrt jeglicher Aktualisierung und verweist auf die Kategorie des Möglichen, deren schöpferischer Aspekt in der Kunst bereits herausgestrichen wurde. Die inkommensiblen Möglichkeiten suspendieren jegliche Fixierung und lösen die Großaufnahme von den Tendenzen der Individualisierung und der Festsetzung innerhalb eines konkreten Raums.

Das ist das Affektbild: Seine Grenzen finden sich am einfachen Angstaffekt und am Verlöschen der Gesichter im Nichts. Aber seine Substanz ist der aus Begehren und Verwundern zusammengesetzte Affekt, der ihm Leben verleiht, und die Wendung der Gesichter zum Offenen, zum Lebendigen.¹⁶⁶

Das Offene und das Lebendige verweisen als Begriffe in die im vorigen Kapitel besprochene Dimension der schöpferischen Virtualität, welche klare Formen allererst generiert. Ebenso lassen sich die Potentiale und Qualitäten nicht nur als Vorwegnahme eines raum-zeitlichen Geschehens bestimmen, sondern ihnen kommt in ihrer Ausrückstätigkeit selbst Ereignis zu, da deren Virtualität sich jeglicher Aktualisierung innerhalb von Aktion entzieht.

Die Affekte sind nicht individuiert wie Personen oder Dinge, aber deswegen sind sie trotzdem nicht mit der Undifferenziertheit des leeren Raums zu verwechseln. Sie sind Singularitäten, die in eine virtuelle Verbindung treten und dann jeweils eine komplexe Einheit begründen – gleichsam Fusions-, Siede-, Verdichtungs- oder Gerinnungspunkte usw.¹⁶⁷

Weder auf einen leeren, noch auf einen konkreten Raum bezogen, verweist die Großaufnahme auf einen speziellen Raumtypus, der seiner metrischen Verhältnisse verlustig geht, um sich auf eine andere Dimension hin zu öffnen, welche als das Geistige, Spirituelle diesen zu füllen beginnt. Die Konzeption des beliebigen Raumes wird an dieser Stelle fruchtbar: „*Es ist ein Raum virtueller Verbindungen, der als bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird.*“¹⁶⁸ Ein derart beliebiger Raum birgt, Deleuze gemäß, das Genesezeichen des Affektbildes in seiner Begegnung mit dem Deleuzeschen Lebendigen. Während das Gesicht nicht umhin kann, eine Einheit des Ausdrucks zu konstituieren, ist der beliebige Raum eher dazu befähigt, eine Vielfalt an singulären Potentialen in ereignishaften Verknüpfungen variieren zu lassen. Im Ziehen von Fluchtlinien lässt mit originären Potentialitäten begegnen und erscheint so in einer Analogie mit der Bestimmung des absoluten Aspekts des hors-de-champ. In dieser Spezifikation lässt er sich als Herkunftselement des Affektbildes bestimmen:

Im Gegenteil, sobald wir das Gesicht und die Großaufnahme verlassen und komplexe Einstellungen heranziehen, die die allzu einfache Unterscheidung zwischen Großaufnahme, Halbnahe und Totale übersteigen, gelangen wir in ein viel subtileres und differenzierteres »System der Emotionen«, das nicht so leicht zu identifizieren ist und die Eigenschaft hat, nicht menschliche Affekte herauszulösen.¹⁶⁹

¹⁶⁶ K1, S. 141/142

¹⁶⁷ K1, S. 144

¹⁶⁸ K1, S. 153

¹⁶⁹ K1, S. 153/154

Die Quali- oder Potizeichen, die Zeichen der Qualitäten und Potentialitäten, treten als die Genesezeichen des Affekt-Bildes hervor, wenn sie das Gesicht, die Großaufnahme in ihrer Affektbeladenheit in einem beliebigen Raum zeigen, der in seiner Nähe zum Kunstraum die nicht-menschlichen Werdensprozesse spüren lässt.

Bevor nun zum Aktionsbild übergegangen wird, welches die Aktualisierung der Potentialqualitäten bewirkt, die im Affektbild noch in ihrer Virtualität dargestellt werden konnten, entdeckt Deleuze „einen »degenerierten« Affekt oder eine »embryonale« Aktion“¹⁷⁰, ein Bild, welches nicht mehr reiner Affekt ist, aber auch noch keine Aktion darstellt: das Triebbild.

Die beliebigen Räume des Affekts werden hier zu Ursprungswelten, welche die Tiefenschicht jeglichen Aktion gewährleistenden Milieus darstellen. Als Basis existiert eine solche ursprüngliche Welt jedoch nicht, ohne sich eines Milieus als Medium zu bedienen. Sie selbst ist absolute Formlosigkeit und kann nur erfahren werden, wenn sie aus ihrer Verstrickung innerhalb eines Milieus extrahiert wird:

Die Handlungen werden zu Urakten, aus denen sie nicht bestehen, die Gegenstände zu Stücken, aus denen sie sich nicht zusammensetzen, die Personen zu Energien, aus denen sie sich nicht »organisieren«. Die Ursprungswelt existiert und wirkt in der Tiefenschicht eines wirklichen Milieus, nur im Inneren eines solchen Milieus, dessen Gewalttätigkeit und Grausamkeit sie enthüllt; andererseits stellt sich das Milieu auch nur im Inneren einer Ursprungswelt als das Wirkliche dar; es hat den Status eines »abgeleiteten« Milieus, das von der Ursprungswelt eine Zeitlichkeit als sein Schicksal erhält.¹⁷¹

Dieses wechselseitige Aufeinanderverweisen von Ursprungswelt und Milieu entspricht dem Gedanken des Naturalismus, welcher in der Tiefenschicht des Realismus seine surrealen und grausamen Wurzeln aufdeckt. Die im Milieu erscheinenden Symptome verweisen als Genesezeichen des Trieb-Bildes auf die Präsenz der ursprungsweltlichen Triebe in den abgeleiteten Milieus. Diese Triebe sind auf die Form des Symptoms angewiesen, ohne welches sie in ihrer Formlosigkeit nicht wahrgenommen werden könnten, und vermögen in diesem Sinne nicht, die Handlungen des Milieus zu generieren, sondern modulieren diese lediglich.

In seiner eigentümlichen Zeitkonzeption verweist das Triebbild über die Grenzen des Bewegungsbildes hinaus auf ein reines Zeit-Bild. Die Zeit wird in ihrer Grausamkeit als Uranfang und absolutes Ende und dem dazwischen stattfindenden Gefälle gezeichnet, wobei letzteres sich im Milieu ausdrückt und dazu führt, dass dieses eine kontinuierliche Verschlechterung erfährt. Sie stellt sich dementsprechend als das Schicksal des Milieus dar und führt in einer Abkehr vom goldenen Zeitalter hin zum bitteren Ende. Neben dieser

¹⁷⁰ K1, S. 171

¹⁷¹ K1, S. 173

Konzeption der Falllinie die der Deleuzeschen Konzeption der Zeit des Chronos, des kontinuierlichen Ablaufs, zu ähneln scheint, steht eine weitere, welche die Zeit in einer ständigen Wiederholung, in ihrem Kreislauf begreift und derart in einem unaufhörlichen Werden ein ununterscheidbares Nebeneinander von Gut und Böse bedingt: die Wiederholung im Äon.

Zeit der Entropie oder der Ewigen Wiederkehr: in beiden Fällen nimmt die Zeit ihren Ausgang von der Ursprungswelt, die ihr die Rolle eines unerbittlichen Geschicks verleiht. Als sei sie in die Ursprungswelt eingerollt, die gleichsam Anfang und Ende der Zeit ist, so rollt die Zeit in den abgeleiteten Milieus ab. [...] und ohne Zweifel ist es eine der großen Leistungen des Naturalismus im Film, so nah an ein Zeit-Bild herangekommen zu sein.¹⁷²

An dieser Stelle muss der Verweis auf und der Vergleich mit einer direkten Darstellung der Zeit genügen; in Folge wird diese näher erläutert werden. Trotz großer Nähe zu einem Zeit-Bild, bleibt die Zeit an dieser Stelle dennoch in den Schranken der Bewegungen des Triebes gefangen und vermag es lediglich, sich in ihrer Grausamkeit, ihren negativen Aspekten des Verfalls oder des Vergessens spürbar zu machen.

Den Trieb selbst stellt Deleuze anhand dreier Aspekte dar, welche dessen Bewegungen im Triebbild sichtbar machen sollen. Zunächst erweist sich die eigentliche Ursprünglichkeit des Triebes im abgeleiteten Milieu oft als sehr komplex; so ist es meist die Perversion, welche dessen unklaren Ausdruck im Milieu gewährleistet: „*Aber vom perversen Verhalten, das sie [die Triebe; Anm. K.H.] hervorbringen oder animieren, sind sie schon nicht mehr zu trennen: Kannibalismus, Sadomasochismus, Nekrophilie usw.*“¹⁷³ Ein zweiter Aspekt beschäftigt sich mit den Triebobjekten, den Fetischen, welche als formlose Teile der Ursprungswelt aus den realen Objekten des Milieus herausextrahiert werden müssen. Die Fetische, in deren Hinwendung zum Guten, wie zum Bösen, erweisen sich als die Kompositionszeichen des Trieb-Bildes und werden in Folge zu den Objekten, deren sich die Triebhandlungen bemächtigen. Diese Aneignung geht – und dies ist das letzte Merkmal – gewaltsam und mit List von Statten. Die Dynamiken des Triebes kennen keine Sättigung und fahren so lange fort, bis sie sich ein Milieu zur Gänze angeeignet haben, um dann in ein anderes überzuwechseln. Trotz der negativen Prägungen darf jedoch das schöpferische Moment in diesen Dynamiken nicht übersehen werden und Deleuze selbst weist darauf hin, dass es sich an dieser Stelle um einen Drang, ein Milieu zu verändern, Neues hervorzubringen handelt: „[...] *denn im Innersten ist er [der Trieb; Anm. K.H] das Verlangen, das Milieu zu verändern, ein neu zu erforschenden Milieu zu suchen und auseinanderzunehmen (...)*“¹⁷⁴ Dieser Drang erinnert an

¹⁷² K1, S. 176

¹⁷³ K1, S. 177

¹⁷⁴ K1, S. 179

die Deleuzesche Konzeption der Fluchtlinie, welche in ihrem wesentlichen Kontakt mit dem Außerhalb des Chaos, die Deterritorialisierungsbewegung aus einem abgeschlossenem Terrain anleitet. Nichtsdestotrotz handelt es sich jedoch um einen allgegenwärtigen Zerstörungsdrang, einen allgemeinen Todestrieb, dem die Protagonisten des Naturalismus in Buñuels oder Strohheims Filmen verfallen.

Wenn die Milieus eine Eigenständigkeit erreichen, sich von den dunklen Ursprüngen und den affektiven Beliebigkeiten befreien, und die Triebe Verhaltensweisen verkörpern, befindet man sich im Konzept des Aktionsbildes: „*Was den Realismus ausmacht, sind Milieus und Verhaltensweisen: das Milieu aktualisiert, und das Verhalten verkörpert. Das Aktionsbild ist die Beziehung zwischen beiden in allen ihren möglichen Varianten.*“¹⁷⁵

Der amerikanische Film erweist sich als Prototyp dieser Bildform in den Ausformungen des Dokumentarfilms, des psychosozialen Films und des Westerns. Das Milieu wird zum Umfassenden, das in der Aktualisierung jener Potentialqualitäten besteht, die im Affektbild in ihrer virtuellen Reinheit noch vor ihrer Einbindung in bestimmte Raum- und Zeiteinheiten behandelt wurden. Diese Potentiale und Qualitäten werden nun zu realen Kräften innerhalb des Milieus, das sie als globale Synthese umfasst. Der Protagonist ist aufgrund dieser Kräfte nun fähig, eine Aktion auszuführen, auf die umfassende Situation zu reagieren. Das Aktionsbild hat in diesem Sinne zwei Seiten, ein konkretes Milieu und ein mit Kräften ausgestattetes Individuum; es ist, Deleuze zufolge, wesentlich organische Repräsentation:

Das ist das Ganze des Aktionsbildes, zumindest in seiner ersten Gestalt: so verkörpert es die organische Repräsentation. Es ist wie der Atem oder die Atmung, denn es öffnet sich zum Milieu hin, und zur Aktion hin zieht es sich zusammen. Genauer gesagt, es öffnet und schließt sich nach beiden Seiten, je nach den konkreten Zuständen der Situation und den Erfordernissen der Aktion.¹⁷⁶

Diese große einheitliche Bewegung fördert einen Mechanismus zu Tage, der die Willkür zugunsten einer wiederholten Repräsentation bewährter Verhaltensweisen ausschließt. Das Aktionsbild besitzt zwei Formen, von denen die erste die organische, spiralförmige Repräsentation, die große Form, genannt wird, welche sich in ihrem Verlauf anhand des Schemas S-A-S´ darstellen lässt. Das erste S bezeichnet die Situation, auf welche das Individuum in seiner Aktion A reagiert und dabei das ihn umgebende Milieu einer Transformation unterzieht, welches in Folge zu S´, zur neuen Situation wird. Die Veränderung der Situation verweist auf eine spiralförmige Entwicklung, im Zuge welcher das organische Element des Umfassenden sich nicht lediglich reproduziert, sondern aufgrund der Aktion transformiert wird und sich auf eine ethische Dimension hin öffnet. Die Wahl der

¹⁷⁵ K1, S. 193

¹⁷⁶ K1, S. 194

notwendigen Handlung steht unter dem Zeichen der Veränderung der ursprünglichen Situation und verweist so auf eine Reflexion angesichts der Wirkungen des ausgeführten Tuns. Der Held ist dazu gedrängt, in einer Vorbildfunktion, das Richtige für die alles und alle umfassende Gemeinschaft zu tun, wobei dieses Vorgehen keine schöpferische Potentialität in sich birgt, da es lediglich in der Reproduktion festgelegter Normen besteht.

Deleuze führt fünf Gesetze des Aktionsbildes an, wovon das erste die organische Repräsentation in einer rigiden Strukturierung begreift, welche eine konkrete Bestimmung all ihrer Momente gewährleistet. Ein weiteres Gesetz bestimmt den Übergang von S zu A als entscheidende Handlung oder Duell, welche eine Neuverteilung der Kräfte und Veränderung des Milieus möglich machen. Im Zuge einer weiteren Gesetzmäßigkeit in der Konzeption des Aktionsbildes erfährt die Aktion, das Duell eine Auflösung seiner Einheitlichkeit. Statt der einen entscheidenden Handlung kommt es zu einer Aufspaltung in mehrere: *„Das Duell ist kein singulärer und lokalisierter Moment des Aktionsbildes; es bezeichnet auf den Aktionskurven die Momente notwendiger Gleichzeitigkeit.“*¹⁷⁷ Diesem Gedanken entspricht der im fünften Gesetz geforderte große Abstand zwischen der Ausgangssituation und der Aktion des Helden, welcher in vielen kleinen Handlungen und nicht in einer einzigen großen überbrückt werden muss.

Das Aktionsbild ist ein Kino des Verhaltens, welches in stark ausgeprägten sensomotorischen Verbindungen besteht, die den Protagonisten, den Helden mit seiner Umwelt verankern. Die vielen kleinen Aktionen, welche eine Transformation des Milieus nach sich ziehen, sind geprägt von Rückschlägen und Stillständen, führen jedoch nichtsdestotrotz zu einer aktiven Reaktion auf das Milieu.

Die große organische Repräsentation SAS´ muß nicht nur zusammengefügt, sie muß erzeugt werden, einerseits muß die Situation den Protagonisten unaufhörlich und in jeder Faser durchdringen, und andererseits muß die ganz von der Situation geprägte Gestalt in unregelmäßigen Abständen »agieren«, das heißt in Handlungen ausbrechen.¹⁷⁸

Im Gegensatz zum Affektbild verliert der Affekt an dieser Stelle seine Reinheit und wird zum Gefühl, das als innerer Antrieb eines Verhaltens wirkt, welches sich nicht mehr, wie zuvor im Triebbild, in einer obsessiven Aneignung eines Fetisches zeigt, sondern in sensomotorischen Verhaltensbeziehungen zu den Objekten steht: *„In all diesen Fällen gibt es ein Paar Gefühl/Objekt, das nur dem Realismus eigen ist, welches aber auf seine Weise dem von Trieb und Fetisch, von Affekt und Gesicht gleichkommt.“*¹⁷⁹

¹⁷⁷ K1, S. 209

¹⁷⁸ K1, S. 211

¹⁷⁹ K1, S. 216

Oben ist bereits angedeutet worden, dass es zwei Formen des Aktionsbildes gibt, neben der großen Form der organischen Repräsentation existiert konsequenterweise auch eine kleine, die mit dem Schema ASA' bedeutet wird. Entgegen einer Situation, von welcher reaktiv ausgegangen wird, erfolgt nun eine blinde Aktion, die einen Aspekt der Situation zu Tage fördert, welche nun nicht mehr ein umfassendes Gegebenes ist, sondern in Abhängigkeit von den Aktionen erst allmählich aufgedeckt werden muss. Die Repräsentation des Milieus erfolgt dementsprechend nur mehr lokal und verliert die allumfassende Struktur; ebenso gibt sie ihre Klarheit auf und macht einer Zweideutigkeit Platz.

Das senso-motorische Schema hat sich jetzt umgekehrt. Die Repräsentation ist jetzt nicht mehr global, sondern lokal; sie tritt nicht mehr in Form einer Spirale, sondern als Ellipse auf, sie ist nicht mehr struktural organisiert, sondern folgt den Ereignissen. Sie ist auch nicht mehr ethisch, sondern komödisch¹⁸⁰ zu nennen.¹⁸¹

In der Form der Ellipse erweist sich die Repräsentation der Situation einerseits als mangelhaft und abhängig von der Aktion, die sie allererst aufdeckt und sichtbar macht; auf der anderen Seite bedeutet die Ellipse die Doppeldeutigkeit der sichtbar gemachten Situation: „Eine sehr kleine Differenz in der Handlung selber oder zwischen zwei Handlungen hat einen sehr großen Abstand oder Unterschied zwischen zwei Situationen zur Folge.“¹⁸² Dieses Zitat erklärt auch gleich das erste der beiden Gesetzmäßigkeiten, denen die kleine Form des Aktionsbildes unterliegt: das differentielle Gesetz AS, im Zuge dessen die kleinste Differenz in der Aktion ausgeweitet wird, um zwei differente - im Grenzfall sogar sich widersprechende- Situationen aufzudecken. Entgegen einer bloßen Reproduktion lässt sich an dieser Stelle das schöpferische Potential der kleinen Form erkennen: sie trägt zu einer Wucherung der Formen bei und widersteht dabei jeglicher Forderung nach Einheitlichkeit. Dies führt über zum zweiten Gesetz, welches das organische Ganze der großen Form nicht mehr kennt, und sich der gebrochenen, nicht kontinuierlichen Linie der Ereignisse gegenüber sieht: anstatt eines Atemraums, entsteht ein vektorieller Skelett-Raum, der von Unterbrechungen und Umkehrungen heimgesucht wird.

Das Genre der Burleske oder der Slapstick-Komödie hat sich die kleine Form angeeignet und zur Entfaltung gebracht; vor allem Charlie Chaplin und Buster Keaton arbeiten mit großer Vorliebe mit dem differentielle Gesetz AS, einer Mannigfaltigkeit an Details und der Wucherung der Indizes in ihrer Produktion von Doppeldeutigkeiten. Neben den Indizes, welche die Kompositionszeichen der kleinen Form darstellen, bezeichnen die Synzeichen des

¹⁸⁰ „Wir sagen »komödisch«, weil diese Repräsentation Anlaß zu einer Komödie geben kann, obgleich sie nicht notwendig komisch ist und durchaus dramatisch sein kann.“ Ebd. S. 217

¹⁸¹ K1, S. 217

¹⁸² K1, S. 219

großen Aktions-Bildes die Realität eines Milieus, innerhalb welchem die umfassende Situation eine reale Aktion hervorbringt. Das Genesezeichen des kleinen, wie des großen Aktions-Bildes ist hingegen der Abdruck, der den inneren Zusammenhang von Aktion und Situation gewährleistet.

Zusammenfassend unterscheidet Deleuze nun vier Bildarten des Bergsonschen Lebensbildes, des Bewegungs-Bildes, welches in seiner konstitutiven Beziehung zum Intervall selbst bereits Wahrnehmung in sich schließt. Dieses Intervall ist notwendig, um Wahrnehmung zu gewährleisten und bedeutet immer einen Schnitt innerhalb der unendlichen Bewegung des Bergsonschen maschinellen Universums. Somit bedeutet das Wahrnehmungs-Bild, als erste Spezifikation des Bewegungs-Bildes, eine Wahrnehmung der Wahrnehmung und geht in seinem Bezug zum Intervall direkt zum Affektbild über, innerhalb welchem die kontinuierliche, mechanische, Bewegung erstarbt und zum reinen Ausdruck wird. Es bedarf eines Zwischenschrittes, um von der angehaltenen Bewegung zum Aktions-Bild und dessen Dynamiken überzugehen: das Trieb-Bild, welches eine Vermittlung in Gestalt seiner wesentlich affektgeladenen Bewegungen darstellt.

Deleuze macht in Folge noch zwei weitere Bildtypen geltend, die jedoch aus einer fundamentalen Krise des Bewegungs-Bildes resultieren.¹⁸³

2.1.5 Die Krise des Aktionsbildes: das Reflexionsbild und das mentale Bild

Das Ding, Potentialqualitäten, Energien und Kraftakte erweisen sich jeweils als die Gegenstände des Wahrnehmungs-, Affekt-, Trieb- und Aktionsbildes. Doch bereits innerhalb des Aktionsbildes lässt sich eine Dynamik erkennen, welche im Wechsel zwischen kleiner und großer Form einen Bildtypus ermöglichen wird, der sich von den senso-motorischen Bezügen auf eine Realität löst, um Reflexion, Diskursivität als Gegenstände ins Bild einzuführen. Im Spiel des Übergangs von einer Form der Aktion zur anderen bedienen sich die Film Autoren im Zuge eines neuen Bildtypus, des Reflexionsbildes, der Transformationsform der Figur. Das direkte Verhältnis von Situation und Aktion löst sich auf, es wird etwas zwischen beide gestellt: *„Auf jeden Fall gibt es keine direkte Beziehung mehr zwischen einer Aktion und einer Situation beziehungsweise einer Situation und einer Aktion: zwischen die beiden Bilder oder zwischen zwei Bildelemente tritt etwas Drittes, das die*

¹⁸³ Im Zuge des Kapitels über die Semiologie des Films findet sich eine Tabelle, die alle analysierten Bildtypen mit ihren jeweiligen Kompositons- und Genesezeichen in sich schließt.

*Formumwandlung besorgt.*¹⁸⁴ Der Abdruck als Zeichen der unmittelbaren Übereinstimmung von Situation und Aktion fehlt an dieser Stelle, zwischen beide schiebt sich die Figur, welches sich als das Dritte auf zweierlei Art in Szene setzt: im Falle der großen Form schiebt sie sich in Gestalt einer fiktiven theatralischen Aktion zwischen die Ausgangssituation und die reale Aktion, deren Zeichen, Figur, sie von nun an darstellt. Innerhalb der kleinen Form wird die zuvor sich direkt durch die Aktionen aufgedeckte reale Situation ersetzt durch ein bildnerisches Ensemble, durch welches hindurch die situative Realität in Folge erkannt werden kann. Dieser Bruch in der direkten Interaktion von Situation und Aktion hat, neben dem Auftauchen der Figur, eine Diskursivität zur Folge, welche auf einen weiteren Bildtypus verweist, der, durch die vermittelnde Instanz des Reflexionsbildes ermöglicht, den Namen des mentalen Bildes, des Relations-Bildes trägt:

(...) es [das mentale Bild; Anm. K.H.] ist ein Bild, das Gegenstände, die eine Eigenexistenz außerhalb des Denkens haben, als Gedankenobjekte behandelt, so wie ja auch die Wahrnehmungsgegenstände durchaus eine Eigenexistenz außerhalb der Wahrnehmung haben. *Es ist ein Bild, das sich Relationen zum Gegenstand nimmt*, symbolische Akte, intellektuelle Gefühle.¹⁸⁵

Die im Reflexions-Bild zwischen Aktion und Situation gestellte Figur erweist sich zwar noch als im umgebenden Umfeld verankert, aber appelliert bereits an eine Interpretationsfähigkeit, welche im mentalen Bild nun ihre volle Entfaltung erlangt. Wenn auch bereits in den vorherigen Bildtypen Reflexion ihren Eingang fand, so wird das Denken an dieser Stelle erstmals an sich, direkt zum Gegenstand genommen. Die Verknüpfungstätigkeiten, welche das Denken wesentlich bewerkstelligt, gemahnen an die schöpferische Potentialität des Offenen, welches sich innerhalb von Formation als kontinuierliche Bewegung maskiert, an sich jedoch ein generierendes Werden vollzieht. Gemäß der philosophischen Tradition lassen sich dementsprechend zwei Arten von Relationen ausmachen: die natürliche Relation bewirkt eine gewöhnliche Reihe von Bildern, die sich im Zuge einer endlichen Wirkung herstellt – wie zum Beispiel in der Bedeutungsrelation, wo ein Bild in natürlicher Folge auf das nächste verweist; die abstrakte Relationsform ist bezogen auf die Differenz, die es möglich macht, zwei Bilder miteinander zu vergleichen, die sich nicht natürlicherweise ähneln, und schließt Gesetzmäßigkeit und Sinnhaftigkeit mit ein.

Diesen beiden Formen entsprechend wird die Relation als Gegenstand des mentalen Bildes auf zweierlei Art angedeutet: die Markierung erweist sich als das der natürlichen Relation entsprechende Zeichen, das sich innerhalb einer Reihe von aufeinander übergehenden Elementen ausdrückt, während die abstrakte Relation durch die Demarkierung bezeichnet

¹⁸⁴ K1, S. 246

¹⁸⁵ K1, S. 266

wird, im Zuge derer das Ganze in keiner abgeschlossenen Ordnung mehr repräsentiert wird, sondern eine Offenheit geltend macht, die Widersprüchlichkeiten generiert. Mit der Entstehung des mentalen Bildes wird die senso-motorische Ebene immer brüchiger und es kommt zur Krise des Wahrnehmungs-Bildes, das die vermehrt im Bild ausgedrückten virtuellen Intensitäten, die Demarkierungen, nicht mehr in sein vorgegebenes Schema eingliedern kann und derart notwendig scheitern muss.

Deleuze hält sich an Peirce¹⁸⁶, wenn er dessen Einteilung der Bildtypen aufnimmt und der Erstheit des Affektbildes, welches lediglich die Wahrnehmung ausdrückt, und der Zweitheit, des Reiz-Reaktionsschemas, des Aktionsbildes nun die Drittheit, das Mentale hinzufügt: „*Die Drittheit ist ein Ensemble, in dem ein Term vermittelt eines anderen oder anderer Terme auf einen dritten verweist. Fälle, in denen diese dritte Instanz sichtbar wird, sind Bedeutung, Gesetz und Relation.*“¹⁸⁷ Die sichtbar werdende dritte Instanz bedeutet Mentales, Schöpferisches im Zuge der Verknüpfungstätigkeit und das Bild lässt erstmals jenes sichtbar werden, das sich im Bewegungs-Bild noch der Bewegung unterordnen musste: die Dauer in ihrer Mannigfaltigkeit. Die Beziehung zwischen diesen drei Bildtypen von Peirce ist keine bloße Aneinanderreihung, sondern die Drittheit ist gleichsam die umschließende Rahmung der beiden anderen, da sie in ihren schöpferischen Neuverkettungen erstmals die generierende Differenz direkt zum Ausdruck bringt. So lässt sich leicht erkennen, dass das mentale Bild, das Aktionsbild an sein Ende treibt, indem in dessen senso-motorische Zusammenhänge immer mehr Brüche, tote Zeiten und leere Räume Eingang finden:

Dies sind die fünf Merkmale des neuen Bildes: *die dispersive Situation, die absichtlich schwachen Verbindungen, die Form der »balade«, die Bewußtwerdung der Klischees und die Denunziation des Komplotts.* Von der Krise sind gleichermaßen das Aktionsbild und der amerikanische Traum betroffen.¹⁸⁸

Das synthetische Ganze, die Globalstruktur der Situation in der großen Form des Aktionsbildes sieht sich dazu gezwungen, auf das Ereignis des Augenblickes in Form von Spontaneität zu reagieren, welche eine Abgeschlossenheit unmöglich macht. Der Zufall bemächtigt sich der Kontinuität des sich Ereignenden und lässt Lücken und Brüche entstehen, welche die senso-motorischen Verbindungen teilweise auflösen. Ohne diese Verbindungen fällt es den Protagonisten schwer, klare Ziele anzuvisieren; ohne Plan streifen sie in beliebigen Räumen umher, die ihrer konkreten Koordinaten verlustig gegangen sind. Mit der Enttarnung der zunehmenden Überflutung mit Klischees, der im Bewegungs-Bild entdeckten bloßen Reproduktion von vorgefertigten Schemen, erwacht außerdem der Argwohn: man –

¹⁸⁶ Auf die Peircesche Semiologie und deren Aneignung durch Deleuze wird in einem eigenen Kapitel zu sprechen kommen.

¹⁸⁷ K1, S. 264

¹⁸⁸ K1, S. 281

nicht nur der Protagonist, sondern auch der Zuschauer- fühlt sich als Spielball einer Macht, die steuert und mit vorgefertigten Bildern und Klischees füttert.

Dies alles bedeutet eine schwere Krise, welche nur überwunden werden kann, wenn sich positive Bedingungen für einen neuen Bildtypus finden lassen können, denn die bisher genannten Merkmale verfügen nicht über genug schöpferische Kraft, um etwas Neues generieren zu können.

Das mentale Bild dürfte sich nicht damit begnügen, ein Beziehungsgeflecht zu knüpfen, sondern müßte eine neue Substanz bilden. Es müßte tatsächlich Gedanke werden, zu denken anfangen, selbst wenn es dadurch »schwieriger« werden würde. *Zweierlei wäre dafür vorausgesetzt:* einerseits die Infragestellung des Aktionsbildes, des Wahrnehmungs- und des Affektbildes, und zwar um den Preis, überall »Klischees« zu entdecken. Die zweite Voraussetzung wäre die, daß die Krise des Aktionsbildes keinen Wert hat, nicht als solche bestehen kann, sondern nur die negative Bedingung dafür ist, daß das neue, denkende Bild entsteht, selbst wenn man es jenseits der Bewegung suchen müßte.¹⁸⁹

Diese Zeilen führen meine Analysen nun in den Bereich des neuen, denkenden Bildes der Zeitlichkeit. Die Bewegungen haben ihre Linearität verloren und lassen in ihren Brüchen die direkte Darstellung der Zeit sichtbar werden.

2.2 Das Zeitbild

2.2.1 Im Bruch mit dem Bewegungsbild: die Anfänge einer direkten Darstellung der Zeit

Die aktive Reaktion auf eine klar definierte Situation macht im italienischen Neorealismus einem Realitätskonzept Platz, welches sich keiner kontinuierlichen Umwelt mehr gegenüber sieht, sondern vielmehr mit Brüchen im allzu Alltäglichen konfrontiert wird. Das Reale ist nicht mehr direkt gegeben, sondern muss in seiner nun wesenhaften Vieldeutigkeit gezeigt und interpretiert werden; es wird nunmehr „gemeint“ und eröffnet im Bruch mit den sensorischen Strukturen eine mentale Ebene, die zu denken, anstatt reproduktiv zu handeln, nötigt. Der Protagonist ist demnach kaum mehr fähig, zu agieren und wird in die Position des Betrachters verwiesen; die Situation verliert ihren senso-motorischen Charakter und wird rein optisch.

Nun aber kehrt sich die Identifikation tatsächlich um: die Figur wird selbst gewissermaßen zum Zuschauer. Sie bewegt sich vergebens, rennt vergebens und hetzt sich vergebens ab, insofern die Situation, in der sie sich befindet, in jeder Hinsicht ihre motorischen Fähigkeiten übersteigt und sie dasjenige sehen und verstehen läßt, was nicht mehr von einer Antwort oder Handlung abhängt. Kaum zur Reaktion fähig, registriert sie nur noch. Kaum zum Eingriff in eine Handlung fähig, ist sie einer Vision ausgeliefert, wird von ihr verfolgt oder verfolgt sie selbst.¹⁹⁰

¹⁸⁹ K1, S. 288

¹⁹⁰ K2, S. 13

Die Situation verweist mit optischen und akustischen Mitteln auf Unbekanntes, Neues, und fordert nicht nur den Zuschauer, sondern auch den Protagonisten zur Interpretation auf. Die Realität des Umfeldes, genauso wie jene der diese besetzenden Figuren, bleibt gewährleistet; es ist lediglich der Bezug zwischen beiden, der anstatt eines kontinuierlichen und unmittelbaren Übergangs nun eine Distanz, ein Intervall einführt. Somit werden im Neorealismus keine Phantasma inszeniert, es ist, neben der außergewöhnlichen Situation, auch das Alltäglichs, welches nicht mehr auf gewohnten Schienen vorüberzieht, sondern in seiner spektakulären, fremdartigen Dimension gezeigt wird. Die gestörten senso-motorischen Verbindungen ziehen eine Beliebigkeit des Raumes, die sich über die Abgetrenntheit der Räume bis hin zu deren Leere ausweiten kann, mit sich und ersetzen so die konkreten, bestimmbareren Milieus des Aktionsbildes.

Die neue Bildstruktur beinhaltet konsequenterweise auch eine neue Kategorie von Zeichen: Opto- und Sonozeichen, von denen ersteres eine Differenzierung zweier Bilder in sich trägt: die subjektiven und die objektiven Bilder. *„In dieser Hinsicht könnte man Antonionis kritischen Objektivismus Fellinis sympathetischem Subjektivismus gegenüberstellen. Es gibt also zwei Arten von Optozeichen: die Konstativa [objektive Bilder; Anm. K.H.] und die »Instativa« [instats] [subjektive Bilder; Anm. K.H.]“*¹⁹¹ Doch diese Differenzierung verliert sofort ihr striktes Diktum, wenn Deleuze ein Ununterscheidbarkeitsprinzip auslotet, welches mit dem Verschwinden der senso-motorischen Funktionen zunimmt. Es scheint auch keine Bedeutung mehr zu haben, eine klare Unterscheidung zwischen real und imaginär, objektiv und subjektiv, oder alltäglich und außergewöhnlich zu treffen, da das Primat nicht mehr länger auf einer auszuführenden Handlung liegt, welche nur innerhalb der Kategorisierung von Subjekt und Objekt gedacht werden kann. Das Intervall birgt die Möglichkeit innerhalb des Zwischenraums viele verschiedene Dynamiken auszudrücken, welche ein Werden geltend machen und, anstatt auf Subjekt und Objekt, auf die Virtualität des Ereignisses verweisen.

Rein optische und akustische Situationen können demnach zwei Pole haben: einen objektiven und einen subjektiven, einen realen und einen imaginären, einen psychischen und einen mentalen. Aus ihnen ergeben sich Opto- und Sonozeichen, welche die Pole fortwährend miteinander kommunizieren lassen und die, in der einen oder anderen Richtung, die Übergänge und Umwandlungen gewährleisten, die zu einem Ununterscheidbarkeitspunkt (nicht aber zu einer Vermengung) tendieren.¹⁹²

Entgegen dieser Pionierfunktion des italienischen Neorealismus ist es jedoch der Japaner Ozu, welchen Deleuze als Erfinder der Opto- und Sonozeichen ausweist. Die Bal(l)adenform¹⁹³, das ziellose Hin und Her der Protagonisten, das Alltägliche der Situationen, die toten Zeiten

¹⁹¹ K2, S. 17

¹⁹² K2, S. 21

¹⁹³ Die Bal(l)adenform verweist einerseits auf die literarische Gattung der Ballade, andererseits auf das französische Verb „balader“, welches ein zielloses Umherstreifen meint.

und leeren Räume sehen sich in dessen Filmen in Szene gesetzt: [...] *das Aktionsbild verschwindet zugunsten des rein visuellen Bildes dessen, was die Figur ist, und zugunsten des akustischen Bildes dessen, was sie sagt.*¹⁹⁴

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. Die Zeit ist »der visuelle Vorrat der Ereignisse in ihrer Reinheit« [justesse].*“¹⁹⁵

Anhand dieser Erläuterungen zum Begriff der Zeit lässt sich erkennen, dass diese in ihrer äonischen Konzeption als weiterer Name für das Prinzip der Differenz verstanden werden muss.

Was durch die Opto- und Sonozeichen erstmals direkt sichtbar wird, sind die mentale Ebene der Interpretation, das Denken, die Zeit und das Werden. Durch diese Zeichen hindurch soll etwas begreifbar gemacht werden, das für eine schlichte Repräsentation zu mächtig, zu groß, zu gewaltsam ist und sich dergestalt einer punktuellen, einheitlichen Wiedergabe entzieht. Und es bedarf einer Vision, eines dritten Auges, um dieses Unerträglichen gewahr zu werden; der Protagonist, wie auch der Zuschauer und der Autor selbst, werden zu Visionären, müssen über eine Art von Hellsicht verfügen, um die chaotischen Kräfte wahrzunehmen, welche durch die gebrochenen senso-motorischen Verbindungen ins Bild Einzug halten. Diese Distanz zur Aktion befähigt die Protagonisten, das am Ereignis wahrzunehmen, was sich einer Aktualisierung verwehrt und in seiner reinen Virtualität die Dimension des Offenen darstellt: die Dimension der Zeitlichkeit im reinen Werden: „*Und genau hierin liegt die Macht des Ereignisses. Es treibt das Vermögen der Sinnlichkeit an seine Grenze, zwingt es, das zu empfinden, was aus empirischer Sicht nicht empfunden werden kann, aber aus transzendentaler Sicht das ist, was nur empfunden werden kann.*“¹⁹⁶ Dies ist die Deleuzesche Formel seiner Philosophie als transzendentaler Empirismus. Kein Transzendentes stößt das Denken der Differenz an, sondern das *sentiendum*, jenes welches, das empirische Vermögen der Sinnlichkeit an seine Grenze treibt, es in einer gewaltsamen Begegnung zur Auffassung zwingt und es über sich hinaus zu seiner transzendentalen Form treibt. Mit dieser Bewegung wird eine Kettenreaktion ausgelöst, welche nach der Sinnlichkeit, das Gedächtnis und schließlich das Denken affiziert: „*Während als die Sinnlichkeit das Gedächtnis dazu zwingt, das unvordenkliche memorandum zu erinnern, nötigt das Gedächtnis seinerseits das Denken*

¹⁹⁴ K2, S. 27

¹⁹⁵ K2, S. 31

¹⁹⁶ Ruf: *Fluchtlinien der Kunst*. S. 18

dazu das cogitandum zu denken, < das Sein des Intelligiblen als höchste Potenz des Denkens und zugleich das Undenkbare.> (DW, S. 183)¹⁹⁷

Abseits der senso-motorischen Realität, die uns Bilder lediglich in Form von Klischees zu sehen gibt, wird in dieser virtuellen Dimension, welche nichtsdestotrotz an der Realität teilhat, ein reines, buchstäbliches Bild gezeigt, das sich keiner Metapher mehr zu bedienen hat, sondern die Dinge und Situationen in deren Litteralität aufzeigt. Kein Klischee mehr, sondern nur ein Bild: „*Godard hat eine schöne Formel: Nicht ein richtiges Bild, sondern nichts weiter als ein Bild.*“¹⁹⁸ Ebenso wie zuvor in der Charakterisierung des Vorgehens der Kunst, welche den Perzeptionen und Affektionen Perzepte und Affekte entreißen muss, ist an dieser Stelle ein Kraftakt vonnöten, um den Klischees ein wirkliches Bild, ein Bild der Zeit, zu entnehmen.

Um das Klischee zu überwinden, genügt es nicht, es zu parodieren, es zu durchlöchern oder zu entleeren. Ebensovienig reicht es, die senso-motorischen Verbindungen zu stören. Vielmehr kommt es darauf an, dem optisch-akustischen Bild enorme Kräfte *zuzuführen*, die nicht einfach einem intellektuellen oder gar gesellschaftlichen Bewußtsein, sondern einer zutiefst lebendigen Intuition entspringen.¹⁹⁹

Es lässt sich leicht einsehen, dass es zu keinem Entschwinden des Bewegungs-Bildes kommt; dieses ist weiterhin als eine Art Basis vorhanden, als erste Dimension, aus welcher das Zeit-Bild gleichsam herausgeschält werden muss. Drei verschiedene Kräfte beteiligen sich an diesem Prozess der Herausarbeitung eines reinen Bildes: zunächst erfolgt eine Umkehrung des Verhältnisses von Bewegung und Zeit, denn erstere erweist sich nunmehr als eine Perspektive der letzteren und verliert somit ihre Eigenständigkeit. Nicht mehr länger kann die Zeit, der Zeitpunkt, als Zahl der Bewegung aufgefasst werden, denn nun drückt sie sich direkt als das formlose Werden aus, das sie in virtueller Hinsicht ist. Eine zweite Kraft verleiht dem Auge ein visionäres Vermögen, welches es nicht nur dazu befähigt, das Bild zu sehen, buchstäblich aufzufassen, sondern es auch zu lesen, zu interpretieren, denn mit dem Bruch des senso-motorischen Schemas und der natürlichen Kausalität des schlichten Aufeinanderfolgens erscheint das Bild in einer Vieldeutigkeit, welche Reflexion, Denken nötig macht: Das sentiendum zwingt mithilfe des memorandum das cogitandum, das Undenkbare zu denken. Zuletzt wird die Bewegung sich nicht mehr primär im Raume, sondern zunächst im Denken vollziehen: ein Kamerabewusstsein entsteht und stellt Fragen, antwortet, hypothetisiert, das heißt es denkt. „*Es [das reine Bild; Anm. K.H.] mußte ausdrucksstarken und direkten Enthüllungen zugänglich sein: denen des Zeit-Bildes, des lesbaren Bildes, des denkenden Bildes. Somit verweisen die Opto- und Sonozeichen auf »Chrono-«, »Lekto-« und »Noo-*

¹⁹⁷ Ebd. S. 20

¹⁹⁸ U, S. 59

¹⁹⁹ K2, S. 37

Zeichen «. „²⁰⁰ Die Sinnlichkeit ist nun direkt an die Reflexionstätigkeit gekoppelt, in deren beider Begegnung mit dem zutiefst inneren Außen der Virtualität.

2.2.2 Eine Semiologie des Films

Im Bild des Kinos machen akustische und optische Zeichen nicht nur die Zeit, sondern auch eine Lesbarkeit und Denktätigkeit sichtbar. Vor allem letzteres Merkmal bringt das Bild in die Nähe von Sprache, welche ebenso wie jenes mit Zeichen operiert. Lässt sich das Bild in seiner bereits im Bewegungs-Bild wirksamen, doch erst im Zeit-Bild voll entfalten Dimension der Reflexion als Sprache bestimmen? Deleuze versucht diese Frage innerhalb einer Semiologie des Films zu bestimmen.

Die klassische Linguistik unterscheidet mit Saussure zwischen einer Sprache mit System (*langue*) und einer Sprache ohne Sprachsystem (*langage*), worunter zum Beispiel Kommunikation wie Musik oder Gestik fällt. Viele Filmtheoretiker, wie Christian Metz, konzipierten die Bildersprache des Films innerhalb eines Sprachmodells, das in digitaler Hinsicht einem sprachlichen Code, einem Sprachsystem unterliegt, und interpretierten das Bild in Analogie zu einer Aussage. Die Bilder erweisen sich in einer derartigen Konzeption als analoge Zeichen für die darunter liegende digitale Sprachstruktur, welche aus sich heraus die den gesetzmäßigen Verlauf der Erzählhandlung generiere. Deleuze weigert sich, diesem Weg zu folgen, denn das analoge Verfahren der Angleichung des Bildes an eine Aussage abstrahiere wesentlich von der Bewegung, welche im Bild stattfindet, und gleiche das Bild lediglich dem in ihm repräsentierten Gegenstand an. Das mag für die Fotografie wohl passend erscheinen, doch erreicht diese Konzeption kein kinematographisches Bild. Die Erzählhandlung lässt sich somit nicht als ein durch die Sprachstruktur Gegebenes begreifen, sondern ergibt sich vielmehr aus der Dynamik des Bewegungs-Bildes, der Einstellung selbst:

Das Bewegungsbild ist der Gegenstand, es ist die Sache selbst, die in der Bewegung als kontinuierliche Funktion erfaßt wird. Das Bewegungsbild ist die Modulation des Gegenstandes selbst. [...] Das Analoge und das Digitale, die Ähnlichkeit und der Code, kommen zumindest darin überein, daß sie beide *Module [moules]* sind, jenes durch seine wahrnehmbare Gestalt, dieses durch seine intelligible Struktur [...]

Es ist die Modulation, welche die beiden Module speist und sie in untergeordnete Mittel verwandelt, selbst wenn sie aus ihnen neue Kraft schöpft. Dann [sic!] die Modulation ist die Operation des Realen, insofern sie unaufhörlich die Identität von Bild und Gegenstand herstellt und wiederherstellt.²⁰¹

Als Operation des Realen erweist sich das Bewegungs-Bild in seiner Modulationstätigkeit, jenseits sprachlicher Gesetzmäßigkeit, als Sprache der Objekte. Nicht länger wird von einer

²⁰⁰ K2, S. 39

²⁰¹ K2, S. 44

Realität der Gegenstände ausgegangen, welche in einem zweiten Schritt im Bild ausgesagt werden; vielmehr sind die Bewegungsbilder in ihrer Funktionalität nun selbst die Gegenstände der Realität: „So wird bei Kazan der Gegenstand zur Verhaltensfunktion, bei Resnais zur mentalen Funktion, bei Ozu zur formalen Funktion oder zum Stilleben, bereits bei Dovženko und später bei Paradžanov zur materiellen Funktion (...)“²⁰²

Wie bereits erläutert, besteht das System des Bewegungs-Bildes aus zwei Prozessen: aus einer Differenzierung, der zufolge das im Bild ausgedrückte Ganze mithilfe der Einstellung seinen Eingang ins geschlossene Ensemble findet und sich als Bewegung zwischen die Gegenstände stellt, und einer Spezifizierung, welche aus dem Bezug des Bewegungs-Bildes auf das Intervall die sechs Typen des Bewegungs-Bildes geltend macht. Durch diese Spezifizierung wird das Bewegungs-Bild zur Zeichenmaterie, eine nicht-sprachliche Materie, welche sich als semiotisch, ästhetisch und pragmatisch erweist und das Aussagbare darstellt, von welchem Sprache als Basis ausgehen muss, um es in Folge im Zuge von Äußerungen zu transformieren, es in einer wesentlichen Reduktion einem Code zu unterstellen.

Wie Bergson gezeigt hat, ist das Bewegungs-Bild die Materie selbst. Es handelt sich um eine nicht sprachlich geformte Materie, wenngleich sie semiotisch ist und die erste Dimension der Semiotik ausmacht. In der Tat sind die sechs verschiedenen Bildtypen [Wahrnehmungs-, Affekt-, Trieb-, Aktions-, Reflexions- und Relationsbild; Anm. K. H.], die sich notwendigerweise aus dem Bewegungs-Bild ableiten, diejenigen Elemente, die aus dieser Materie eine Zeichen-Materie machen. So sind die Zeichen ihrerseits Ausdrucksmerkmale, welche die Bilder zusammensetzen, sie kombinieren und unaufhörlich neu schaffen, mit der sich bewegenden Materie als Träger.²⁰³

Die nähere Erläuterung dieser Zeichenmaterie des Bewegungs-Bildes unternimmt Deleuze ausgehend von Charles Sanders Peirces Klassifikation der Zeichen. Die Phänomene, d.h. die Bilder und deren Kombinationen bilden den Ausgangspunkt der Peirceschen Untersuchungen. Die Erstheit, als Bild das lediglich auf sich selbst verweist, bildet die erste der drei Bildarten und lässt sich als Qualität, Vermögen bestimmen. Als Existenz oder Aktion/Reaktions-Schema erweist sich die Zweitheit, welche einer anderen Sache bedarf, um eine Selbstreferenz auszuführen. Das dritte Bild, die Drittheit gemahnt an die Relation oder das Gesetz, welches auf sich selbst verweist, indem er den Bezug einer Sache zu einer weiteren herstellt.

Das Zeichen ist es nun, das diese drei Bildarten zusammensetzt, dabei aber selbst als Bild, als Zeichen des Anderen, des Gegenstandes, fungiert und in dieser Abbildfunktion auf die dritte Instanz des Interpretanten verweist: ein dreirelational strukturierter Zeichenbegriff. Der Gegenstand wird nicht vom Zeichen hervorgebracht, „es setzt im Gegenteil die Erkenntnis des

²⁰² K2, S. 45

²⁰³ K2, S. 51/52

*Gegenstandes in einem anderen Zeichen voraus (...)*²⁰⁴ und fügt diesem lediglich neue Erkenntnisweisen, neue Perspektiven, hinzu. Zeichen machen dementsprechend einen offenen Prozess, die Semiosis als kontinuierliche Interpretation von Zeichen durch Folgezeichen, geltend.

Soviel zur Peirceschen Theorie, welche Deleuze, im Zuge der Analyse der Zeichen des Bewegungs-Bildes in seiner Analogie zum Wahrnehmungsvorgang, einer Kritik unterzieht, insofern es dieser Zeichensystematik, trotz der Wahl des Bildes als Ausgangspunkt, eines Nachweises der Ableitung der drei Bildarten aus der Ausgangsmaterie des Bewegungs-Bildes mangelt. Während das Bewegungs-Bild lediglich die reine, kontinuierliche Bewegung, der kinematographischen Wahrnehmung analog, ausdrückt, bedarf es für die geforderte Ableitung eines Bildtypus, welcher die Bewegung auf das Bewegungsintervall bezieht und auf diese Weise die Wahrnehmung der Wahrnehmung ausdrückt. Der Bezug der Bewegung auf das sie ermöglichende Intervall beschreibt in diesem Sinne die Begegnung des Wahrnehmungsapparates mit der Materie als Quelle jeglicher Bestimmbarkeit. Vor der Peirceschen Erstheit muss demnach eine Nullheit angesetzt werden, welche im Kontakt mit dem Außen innere Bewegung und die Abfolge der Bildarten, dem Wahrnehmungsschema gemäß, bewirkt:

Somit entsteht ein besonderes Wahrnehmungsbild, das nicht mehr einfach die Bewegung, sondern das Verhältnis der Bewegung zum Bewegungsintervall ausdrückt. Wenn das Bewegungs-Bild bereits Wahrnehmung ist, dann ist das Wahrnehmungsbild Wahrnehmung der Wahrnehmung, und die Wahrnehmung hat zwei Pole, je nachdem, ob sie sich mit der Bewegung oder mit dem Bewegungsintervall identifiziert. [...] Das Wahrnehmungsbild muß demnach als Nullpunkt innerhalb der Ableitung betrachtet werden, die das Bewegungs-Bild vollzieht: vor der Peirceschen Erstheit muß eine »Nullheit« angesetzt werden.²⁰⁵

Das Wahrnehmungsbild empfängt im Kontakt mit der Materie Kräfte, welche sie in Gestalt von Bewegungen ausdrückt. Diese erstarren im Zuge des Affektbildes, der Erstheit, jedoch und bedürfen des Aktionsbildes, der Zweitheit, um in Form von Aktion an die Umwelt zurückgegeben zu werden. Schließlich ist es das Relationsbild, welches als Drittheit eine Zusammenfassung und Abschließung dieses Bewegungslaufes gewährleistet: *„Auf diese Weise macht das Bewegungs-Bild einem senso-motorischen Ensemble Platz, welches die Erzählhandlung im Bild fundiert.“*²⁰⁶

Neben dieser Abfolge der Bilder, die sich auf natürliche Weise aus der Konzeption des Wahrnehmungsbildes in seiner Zweitseitigkeit ergibt, bedarf es zweier Vermittlungsinstanzen, um den Übergang vom Affekt der Erstheit zur Aktion der Zweitheit

²⁰⁴ K2, S. 48

²⁰⁵ K2, S. 49

²⁰⁶ K2, S. 49/50

und jenen der Aktion zur Relation der Drittheit zu gewährleisten: des Triebbildes und im zweiten Fall des Reflexionsbildes, welche beide die Starrheit mit der Dynamik verbinden, einmal im Zeichen des Triebes und das andere Mal durch den Einsatz der Figur. Deleuze macht somit entgegen der Peirceschen Klassifikation sechs sinnliche Bildarten geltend.

Neben dieser Abweichung von der klassischen Konzeption generiert Deleuze weiters eine eigene Zeichendefinition: das Zeichen ist „*ein besonderes Bild, das entweder von seiner bipolaren Komposition oder seiner Genese ausgehend, auf einen Bildtypus verweist.*“²⁰⁷ In diesem Sinne umfasst ein jeder Bildtypus mindestens zwei Kompositionszeichen – den zwei Seiten, der wahrnehmenden und der agierenden, der Wahrnehmung entsprechend – und mindestens ein Genesezeichen, welches den Ausdruck der generierenden Materialität leistet. Um dies verständlicher zu machen, soll anhand einer Tabelle die Zeichenmaterie des Bewegungs-Bildes nochmals sichtbar gemacht werden, es wird jedoch auf nähere Erläuterungen und Versinnbildlichung verzichtet, da die Analyse der Zeichen ohnehin bereits im Zuge der Charakterisierung der verschiedenen Typen des Bewegungs-Bildes stattfand. Die Tabelle soll eine Ergänzung dazu darstellen.

²⁰⁷ K2, S. 50

	Kompositions-Zeichen	Genese-Zeichen
Wahrnehmungsbild Die Nullheit	Das <u>Dicizeichen</u> bezeichnet die Wahrnehmung der Wahrnehmung und konstituiert einen festen Wahrnehmungszustand. Das <u>Reuma</u> hingegen bezeichnet einen flüssigen Wahrnehmungszustand.	Das <u>Engramm</u> macht einen gasförmigen Aggregatzustand der nunmehr molekularen Wahrnehmung geltend.
Affektbild Die Erstheit	Das <u>Ikon</u> drückt eine nicht aktualisierte Qualität oder ein potentielles Vermögen aus.	Die <u>Quali-/Potizeichen</u> bringen Qualitäten in beliebigen Räumen, die der Bestimmung widerstehen, hervor.
Triebbild	Die <u>Fetische</u> des Guten, wie Bösen erweisen sich als Fragmente, die dem abgeleiteten Milieu entzogen sind.	<u>Symptome</u> einer Ursprungswelt
Aktionsbild Die Zweitheit	Das <u>Synzeichen</u> und der <u>Index</u> bezeichnen ein reales Milieu und die Aktualität einer Situation, welche die Aktion hervorbringt oder einer Aktion, welche die Situation enthüllt (große und kleine Form).	Der <u>Abdruck</u> stellt die innere Verbindung zwischen Situation und Aktion her.
Reflexionsbild	Die <u>Figuren</u> bezeichnen das indirekte Verhältnis zwischen Aktion und Situation.	Das <u>diskursive Zeichen</u> verweist auf die Diskurssituation und Diskurshandlung.
Relationsbild Die Drittheit	Die <u>Markierungen</u> verweisen auf die natürliche Relation zwischen zwei Bildern; die <u>Demarkierungen</u> hingegen auf die Herauslösung des Bildes aus einer natürlichen Serie.	Das <u>Symbol</u> ermöglicht den Vergleich zwischen zwei Bildern.

Diese Tabelle der Zeichen der sechs Bildtypen macht aus der nicht-sprachlichen Materie des Bewegungs-Bildes eine Zeichenmaterie. Das Bewegungsbild ist als Materie die erste Dimension einer Semiotik des Films, eine zweite eröffnet sich nun mit dem Zeit-Bild. Im Bewegungsbild erschien die Zeit lediglich auf indirekte Weise als Zahl einer gleichförmigen Bewegung, einer normalen Bewegung, wobei sich das Prädikat der Normalität auf die Existenz von Zentren bezieht, zwischen denen sich Bewegung vollziehen konnte. Doch nach und nach machen die Abläufe einen Rhythmus geltend, eine Harmonie und intensive Bewegungen, welche von einem Verlust dieser Zentren zeugen, oder vielmehr deren Deformierungen beschreiben. Die Zentren sind nicht mehr länger punktuell, sondern machen das Dazwischen des Intervalls geltend und verweisen so auf die Unmöglichkeit eines deduzierenden Vorgangs. Die senso-motorischen Verbindungen sind gerissen und in den Brüchen erscheint das neue Bild, welches nicht mehr, wie zuvor noch das Bewegungsbild,

allein in der Gegenwart erscheint, sondern eine Koexistenz von Vergangenheit und Zukunft ausbildet. Das, was war und das, was kommen wird sind nunmehr Themen des Kinos. Dieses neue Bild entzieht sich der vorausgesetzten Materialität des Bewegungs-Bildes, es bedarf einer neuen Art von Zeichen, durch welche die transparente Materie des Zeit-Bildes erst konstituiert wird. Das Bewegungsbild erweist sich als Basis des Zeit-Bildes, dessen nunmehr fragile Materialität erst durch die Interpretation, die Entschlüsselung der Opto- und Sonozeichen ersichtlich wird. Die Zeit des modernen Kinos vollzieht ebendiese materielle Konstitution und macht das Zeit-Bild in seiner Virtualität und Singularität geltend.

2.2.3 Das reine Zeit-Bild in seiner Zeitlichkeit

Während das Bewegungs-Bild zunächst in der Gegenwart verankert ist, welche eine punktuelle Darstellung der senso-motorischen Abläufe gewährleistet, erweist sich das Zeit-Bild mit einer Zeitlichkeit konfrontiert, welche jegliche Kontinuität aufbricht. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durchdringen einander in einem nie enden wollenden Spiel; nicht mehr gegenwärtige Aktionen werden sichtbar, sondern Déjà-vus, Flashbacks, Visionen und Wiedererinnerungen. Die chronologische Aufeinanderfolge wird durchbrochen und die äonische Zeitlichkeit kennt nunmehr lediglich Vergangenheit und Zukunft. Deleuze begibt sich auf die Suche nach jener Wahrnehmung, welche als reine Erinnerung keine gegenständliche Einheitlichkeit mehr kennt, sondern eine Vielheit nebeneinander existierender Aspekte erscheinen lässt, welche in einen beständigen Werden Ununterscheidbarkeitsbeziehungen zueinander unterhalten und derart vermögen, die reinen Intensitäten des Virtuellen auszudrücken.

Bereits Bergson widmete sich in seinen Analysen dem Phänomen des Widererkennens und Deleuze nimmt dessen Thesen im Zuge eines dritten Bergson-Kommentars auf. Bergson unterscheidet zwei Arten der Wiedererinnerung, von denen er die erste als das automatische oder habituelle Wiedererkennen beschreibt, welches sich in senso-motorische Vorgänge hinein verlängert: „(...) *die Wahrnehmung setzt sich in gewohnten Bewegungen fort, und die Bewegungen setzen sich in Wahrnehmung fort, um daraus Nutzen zu ziehen.*“²⁰⁸ Diese kontinuierliche Wiedererinnerung wird direkt in Aktion umgesetzt; sie ruft zur Handlung auf. Das attentive Wiedererkennen ist die zweite Form, im Zuge welcher es nicht mehr darum geht, die Wahrnehmung als Antrieb zur Bewegung, zur Aktion zu sehen, sondern eine rein optische Situation zu generieren. Konfrontiert mit einem einzigen Gegenstand – und nicht

²⁰⁸ K2, S. 64

mehr mit einer Reihe von aufeinander verweisenden Gegenständen, welche die Bewegung anregen - wird die Aktion nun durch eine Beschreibung ersetzt.

In diesem Sinne ist das senso-motorische Schema ein Abstraktionsfaktor. Während das rein optische Bild nichts weiter als eine Beschreibung ist und sich eben nur auf die Person bezieht, die nicht mehr auf die Situation zu reagieren weiß, verhelfen die Nüchternheit dieses Bildes und die Knappheit dessen, was es zurückbehält (...) der Sache zu einer essentiellen Singularität und beschreiben, endlos auf andere Beschreibungen verweisend, das Unerschöpfliche. Es ist also das optische Bild, das wirklich rein oder »typisch« ist.²⁰⁹

Bergson scheint im Zuge der zweiten Form der Wiedererinnerung zu jenem, von Deleuze zuvor geforderten, wirklichen Bild zu kommen - befreit von jeglichen Klischees. Dieses rein optische, oder akustische Bild erweist sich im Zuge des attentativen Wiedererkennens als losgelöst von Aktualisierungen innerhalb senso-motorischer Zusammenhänge. Die präsente Realität des rein optischen Bildes eines Gegenstandes verkettet sich nicht im Zuge einer ausgeführten Aktion, das Wahrnehmungs-Bild verweist auf kein Aktions-Bild mehr, sondern sie sieht sich in der betrachtenden Person mit deren Erinnerung, dem Erinnerungsbild, verbunden: „*was miteinander in Beziehung träte, wäre das Reale und das Imaginäre, das Physische und das Mentale, das Objektive und das Subjektive, die Beschreibung und die Erzählhandlung, das Aktuelle und das Virtuelle...*“²¹⁰ Die Interaktion dieser beiden Pole der gegenwärtigen Aktualität und der virtuellen Vergangenheit folgt keiner Hierarchie, sondern beschreibt einen Kreislauf, innerhalb welchem der Gegenstand in seiner Singularität erzeugt wird. Die Mannigfaltigkeit an differenten Aspekten des Objekts resultiert in einer Vielfalt solcher Kreisläufe, welche je einen Aspekt mit einem Erinnerungsbild verknüpfen und derart die Einzigartigkeit des Betrachteten garantieren. Mit dieser Auflösung der Einheitlichkeit des Objekts geht eine Schichtung der Wirklichkeit Hand in Hand:

(...) jedes Mal handelt es sich um eine Einstellung oder einen Kreislauf, und demzufolge gilt für den Gegenstand, daß er eine unendliche Anzahl von Einstellungen und Kreisen durchläuft, die mit seinen eigenen Schichten und Aspekten korrespondieren. Einer anderen Beschreibung korrespondiert nicht nur ein anderes virtuelles Bild, sondern auch – umgekehrt dazu – ein anderer Kreislauf.²¹¹

Der Gegenstand verliert seine Einheitlichkeit und erscheint in einer Mannigfaltigkeit möglicher Aspekte, Details. Trotz der gewonnenen Vielschichtigkeit der Realität ist der Schritt hin zu einer reinen Vergangenheit aber noch nicht getan. Das Erinnerungsbild tilgt seine Virtualität gewissermaßen dadurch, dass es die reine Erinnerung, die es gewesen ist, nun in der Gegenwart vorstellt und sich in Verkettung mit dem optischen Bild aktualisiert; es repräsentiert lediglich eine vergangene Gegenwart, keinesfalls jedoch eine reine Vergangenheit. Es kommt nun scheinbar darauf an, den Kreislauf zwischen den beiden Seiten

²⁰⁹ K2, S. 66

²¹⁰ K2, S. 66

²¹¹ K2, S. 66/67

der Aktualität und Virtualität zu durchbrechen, um die Relativierung des Virtuellen zugunsten des Realen aufzuhalten. Deleuze hält sich an Bergson, wenn jener meint: „(...) *das attentive Wiedererkennen sagt uns mehr, wenn es scheitert, als wenn es gelingt.*“²¹² In diesem Scheitern der Aktualisierungen zeigt das rein optische, oder akustische Bild, erstmals virtuelle Elemente: Déjà-vu-Erlebnisse, Phantasiebilder und theatralische Szenen. Es bedarf somit eines Bruches, eines Risses, um den Spuren der Virtualität Platz einzuräumen und sie in Szene zu setzen.

Daraus lässt sich auch die große Bedeutung des Traumes im modernen Kino erklären. Dieser darf nicht als bloß subjektives, phantastisches, Phänomen ohne Bezug zur äußeren, wirklichen Wahrnehmung verstanden werden, sondern im Traum vermag der Träumende vielmehr seine subjektiven, wie objektiven Wahrnehmungen in einen Zusammenhang zu bringen, der sich einer einmaligen synthetischen Zusammenfassung durch die Aktualisierungs- und Vereinheitlichungstätigkeit des Bewusstseins – so geschehend im Erinnerungsbild – verwehrt, und diese immer weiter hinausschiebt - eine nie enden wollende Reihe von Anamorphosen:

Andererseits aktualisiert sich das virtuelle Bild nicht unmittelbar, sondern in einem anderen Bild, das selbst wiederum die Rolle eines virtuellen Bildes übernimmt, das sich in einem dritten aktualisiert, bis ins Unendliche: der Traum ist keine Metapher, wohl aber eine Serie von Anamorphosen, die einen äußerst weiten Kreis beschreiben.²¹³

Das Virtuelle zeigt sich somit in dieser Reihe von Verwandlungen, obwohl es noch in Bezug zu seiner aktuellen Seite steht, welche jedoch in einer ständigen Verzerrung und Verwandlung begriffen ist. Es ist das Werden in seiner reinen Form, welches der Traum auf diese Weise zum Ausdruck bringt. Der weite Kreis der Anamorphosen, der Verzerrungen erreicht seine Grenze im Übergang zu einer Bewegung, die von keiner träumenden Person mehr eingeschlossen werden kann, sondern die Dynamiken der Welt darstellt. Während der explizite Traum sich in dieser wesenhaften Individualität dem Übergang zur Bewegung der Welt verwehrt, ist es der implizite Traum, welcher jene Verweltlichung beschreibt. Beispiele des impliziten Traumes mit seinen weltlichen Bewegungen sind Wachträume und märchenhafte Zauberezustände, die über das subjektive Empfinden hinausgehend eine Theatralisierung der umgebenden Welt nach sich ziehen und sich in die expliziten Traumerfahrungen nicht einschließen lassen. Während im Zuge des subjektiven Traums vom Narrativen zum Spektakulären übergegangen wird, der normale Lauf einer Handlung sich auf eine ungewöhnliche Situation hin öffnet, beschreibt das Musical, als in Szene gesetzter impliziter Traum, den Übergang vom Spektakulären zum Schauspiel. Nicht mehr nur ein

²¹² K2, S. 78

²¹³ K2, S. 80

Element scheint spektakulär zu sein, sondern die Außergewöhnlichkeit wird zum vorherrschenden Prinzip, um das herum sich die Ereignisse ansiedeln: „*Der Tanz ist nicht mehr die Traumbewegung, die eine Welt entwirft; vielmehr steigert und vertieft er sich, da er der einzige Zugang zu einer anderen Welt ist, das heißt zu einer Welt eines anderen, zum Traum oder zur Vergangenheit eines anderen.*“²¹⁴ Die Entindividualisierung betrifft den Übergang und die Erforschung einer anderen Welt, welche als der Traum des Anderen das Subjekt verschlingt.

Neben all diesen Variationen des Kreislaufes zwischen aktuellem Bild und seiner virtuellen Seite, welche das Erinnerungsbild, den expliziten, wie den impliziten Traum einschließt, bedarf es an einer näheren Beleuchtung des Zusammenspiels von Aktualität und Virtualität an sich. Wie bereits erläutert, ersetzt der Kreislaufgedanke jenen einer hierarchischen Gliederung und eines kontinuierlichen Ablaufs - es kommt, wie bereits anhand des Traumes demonstriert, zu Brüchen, die einerseits ein Sich-Ausweiten nach Außen, eine Verweltlichung nach sich ziehen können, aber auf der anderen Seite ebenso Eingänge, geheime Pforten nach Innen ausbilden. Es lässt sich demnach auch nicht mehr von einem vorher festgelegten Innen und Außen ausgehen; die Basis changiert, je nachdem, welche Stellung man einnimmt; man befindet sich gleichsam in einem Spiegelkabinett:

Das aktuelle Bild, abgeschnitten von seiner motorischen Fortsetzung, tritt in Beziehung mit einem virtuellen Bild, einem mentalen oder Spiegel-Bild. Ich sah die Fabrik und glaubte Verurteilte zu sehen ... Anstelle einer linearen Fortsetzung hat man eine Kreisbewegung, in der die beiden Bilder ständig hintereinander herjagen und einen Punkt umkreisen, wo Reales und Imaginäres nicht mehr zu unterscheiden sind. Man könnte sagen, daß das aktuelle Bild und sein virtuelles Bild sich kristallisieren. Es ist ein immer doppeltes oder verdoppeltes Kristallbild (...)²¹⁵

Deleuze beschreibt, wiederum im Anschluss an Bergson, den elementaren Kreis, der alle weiteren Kreisläufe ermöglicht, als zweiseitiges Bild, als Kristallbild, das sich aus dem Aktuellen und dem Virtuellen zusammensetzt, wobei sich letzteres als Spiegelbild des ersteren erweist. Dem Immanenzgedanken gemäß entdeckt er jedoch aus der unendlich schnellen Zirkulation beider eine Ununterscheidbarkeitszone, welche das beständige Werden beider zur Folge hat. So tauschen die beiden Momente ihre Positionen, indem die virtuelle Seite ein Eigenleben, eine Eigenständigkeit gewinnt und nicht mehr vom Original zu unterscheiden ist, in Folge jedoch diese Autonomie wieder aufgibt, um erneut zur Kopie zu werden:

Es ist, als ob ein Spiegelbild, ein Photo oder eine Postkarte ein Eigenleben gewönne, unabhängig würde und ins Aktuelle überginge, dann aber, sobald das aktuelle Bild im Spiegel wiederkehrte, wieder seinen Platz auf

²¹⁴ K2, S. 88/89

²¹⁵ U, S. 78/79

der Postkarte oder dem Photo annähme, also einer doppelten Bewegung von Befreiung und Verhaftung folgte.²¹⁶

Diese doppelte Bewegung ist konstitutiv für das Kristallbild gibt und gewährt dessen Kreislaufbewegung. Die beiden Bilder, das aktuelle und das virtuelle, kristallisieren, werden ununterscheidbar, ohne jedoch eine Einheit zu bilden; ihre Verschiedenheit bleibt nichtsdestotrotz aufrecht. Denn obwohl Virtualität und Aktualität keinen fixen Platz einnehmen und ihre Rollen tauschen können, sind doch immer beide Seiten in ihrer Verschiedenheit vorhanden; sie sind wechselseitige Bilder, zwischen denen ein Austausch stattfindet, welcher eben die Form des kleinsten, elementaren Kreislaufes annimmt.

Wenn das virtuelle Bild aktuell wird, dann ist es sichtbar und rein wie im Spiegel oder in der Festigkeit des vollendeten Kristalls. Aber das aktuelle Bild wird seinerseits virtuell, sieht sich auf anderes hin verwiesen, unsichtbar, undurchsichtig und dunkel wie ein kaum aus dem Boden gewachsener Kristall.²¹⁷

So erhält die Beziehung zwischen den zwei Seiten des Kristalls neben den beiden differenten Prädikaten des Aktuellen und Virtuellen – versinnbildlicht in den beiden sich gegenüberliegenden Spiegeln - in Folge jene des Reinen und des Undurchsichtigen, welche als Figuren, diesen Austausch des Verschiedenen, aber doch wechselseitig aufeinander Verweisenden, in Form des Kristalls ausdrücken. Es gibt auch noch eine dritte Art der Benennung der beiden Momente des kristallinen Kreislaufs, der die Virtualität als Keim und das Aktuelle als Umwelt begreift: „*Der Kristall ist Ausdruck. Der Ausdruck geht vom Spiegel zum Keim. Es handelt sich um den gleichen Kreislauf, der durch die drei Figuren hindurchgeht: das Aktuelle und das Virtuelle, das Reine und das Undurchsichtige, der Keim und die Umwelt.*“²¹⁸

An dieser Stelle lässt sich nun auch jenes Element auffinden, welchem Deleuze in seiner Suche danach den Namen der reinen Vergangenheit beifügte. Denn während die expliziten und impliziten Traumerfahrungen lediglich mentale Bilder gewährleisteten, welche die Virtualität wieder in eine Aktualität verwiesen haben, welche zwar verworrene, aber doch reale Gegenstände vorstellig machten, tritt die reine Vergangenheit nun als die eine Seite des kristallinen Kreislaufes zutage, in einen Austausch mit seiner zeitgleich existierenden anderen Seite des Aktuellen eingebunden, jedoch ohne seine Virtualität einzubüßen.

Demgegenüber bestimmt sich das im reinen Zustand befindliche virtuelle Bild nicht aufgrund einer neuen Gegenwart, in bezug auf die es (relativ) vergangen wäre, sondern aufgrund einer aktuellen Gegenwart, deren Vergangenheit es absolut und simultan ist: als besonderes hat es dennoch eine »Vergangenheit überhaupt«, insofern es noch keine zeitliche Fixierung erfahren hat.²¹⁹

²¹⁶ K2, S. 95/96

²¹⁷ K2, S. 98

²¹⁸ K2, S. 103

²¹⁹ K2, S. 109/110

Dieses Kristallbild entzieht sich der Bewusstwerdung, der punktuellen Zusammenfassung in einer aktualisierten Form, und es ist allein die Zeit in ihrem reinen Werden, die sich in ihm reflektiert. Es ist die achronologische Zeit im Kristall, welche den kontinuierlichen Ablauf von Gegenwarten aufspaltet und neben dieser Vergangenheit und Zukunft differenziert, und so in dieser Trennung als Ur-Sprung erscheint. Nur der Visionär ist in der Lage, diese Zeit des Äon im Kristall zu erblicken, der Visionär, der seine Bindung an ein Außen verloren hat und nun erkennen kann, dass er als Objektivität nur in Bezug auf die Subjektivität der Zeit existiert: „*Die Subjektivität ist niemals die unsrige, denn sie ist die Zeit, das heißt die Seele oder der Geist, das Virtuelle. Das Aktuelle ist immer objektiv, doch das Virtuelle ist das Subjektive (...)*“²²⁰ Deleuze entwirft hier eine Konzeption der Subjektivität, welche diese als losgelöst von jedem Gedanken der Einheitlichkeit als Mannigfaltiges in seiner Dynamik im Pool der uneingegrenzten Offenheit begreift. Die reine Erinnerung besitzt somit die Kraft eines Neuanfangs, eines Ursprungs und ist nicht von einer Zukünftigkeit zu trennen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie die Bewegung der kreisförmigen Wiederholung die Immanenz des Prinzips der Differenz gewährleistet. In Referenz auf Nietzsche macht Deleuze diese kreisförmige Dynamik als ewige Wiederkehr geltend, welche sich mit der aus dem Kristallbild herausgearbeiteten reinen Erinnerung verbinden lässt: „*Wenn die Wahrheit Gedächtnis ist, so heißt das auch: sie kommt nur, indem sie wiederkommt, sie ist Wiederkehr. Und wenn die Wahrheit nicht zeitlich ist, sondern identisch mit dem Sein der Zeit, so heißt das: ihre Wiederkehr ist ewig.*“²²¹ Das Sein der Zeit, die reine Erinnerung, das ist die Dauer, das Chaos, die Differenz, die in ihrer Lebendigkeit die unaufhörliche Schöpfung, im Sinne der ewigen Wiederkehr Nietzsches, gewährt und so Gegenstand der fortwährenden Bejahung ist:

Das sehr schwierige Axiom heißt: »Die ewige Wiederkehr ist das einzige Selbe« [...] Es gibt »das Selbe« nur insofern die absolute Differenz bejaht wird, zum Beispiel das Chaos als Name des Offenen. Aber die Bejahung ist die Wiederkehr selbst.

Die Wiederkehr ist weder Identität des Einen noch externes Gesetz des Vielen, sie ist *Schöpfung* des Selben für und durch das Verschiedene.²²²

Zusammenfassend lässt sich nun sagen, dass weder das Erinnerungsbild, noch die mentalen Bilder des impliziten und des expliziten Traumes in der Lage waren, die reine Vergangenheit in ihrer Virtualität vor Augen zu führen. Sie alle setzen bereits den kristallinen Kreislauf voraus, der erst im Kristallbild ein Eigenleben gewinnt und die Virtualität als reine Vergangenheit sichtbar macht, ohne sie wiederum in einer Gegenwart zu aktualisieren. Innerhalb dieser Zeitkristalle wird die Zeit in ihrer achronologischen Formation zwar direkt

²²⁰ K2, S. 113

²²¹ Alain Badiou: *Deleuze. »Das Geschrei des Seins«* S. 95

²²² K2, S. 101

sichtbar, jedoch stellen die Kristallbilder die Dauer noch nicht direkt dar: „*Dennoch sind Bilder, in denen sich solchermassen Zeit ‚kristallisiert‘, noch keine direkten Zeitbilder, weil in ihnen die Potenzen des Virtuellen im Kristall eingeschlossen bleiben und noch nicht die gesamte Ordnung des Films infiziert haben.*“²²³ Der Kristall wird somit Anlass zu einer Dynamik geben, welche die geforderte direkte Darstellung der Zeitlichkeit bewerkstelligen wird.

2.2.4 Zwei Zeitbilder als Strahlen des Ur-Sprungs im Kristall

Der Kristall lässt nun erstmals eine uneinheitliche, äonische, Konzeption der Zeit sichtbar werden und die Deleuzesche Ontologie findet an dieser Stelle ihre Prinzipialität einer ursprünglichen Differenz: im Ur-Sprung wird der verborgene Grund der Zeit in Gestalt einer Spaltung in zwei Strahlen sichtbar: „*Der Kristall enthüllt den verborgenen Grund der Zeit, das heißt ihrer Differenzierung in zwei Strahlen [...] Die Zeit lässt die Gegenwarten vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich.*“²²⁴ Ein erstes Chronozeichen mit zwei verschiedenen Ausformungen wird in dieser Konzeption der Differenzierung in zwei Strahlen sichtbar:

Das erste Chronozeichen betrifft die *Ordnung der Zeit*: diese Ordnung ist nicht durch Sukzession geprägt und fällt ebenso wenig mit dem Intervall oder dem Ganzen der indirekten Repräsentation zusammen. Sie betrifft die inneren Bezüge der Zeit in topologischer oder Quantengestalt.²²⁵

Der zuvor konstatierten Subjektivität der Zeit gemäß verlässt menschliches Erinnern seinen individuellen Bewusstseinsort und muss in die Strukturen der Zeit eindringen, um jener Virtualitäten gewahr zu werden, die eine aktualisierte Erinnerung allererst möglich machen. Den getrennten Zeitstrahlen folgend, lassen sich nun zwei Zeit-Bilder ausmachen.

Das erste Bild der vorübergehenden Gegenwarten lässt die Zeit in der Vergangenheit gründen, welche als allgemeine Präexistenz eines Welt-Gedächtnisses konzipiert wird: nur durch die Voraussetzung eines umfassenden, ent-individuierten Welt-Gedächtnisses lässt sich das Phänomen des menschlichen Erinnerns erklären, denn die Erinnerung ist nichts in uns Bewahrtes, vielmehr sind wir es, die sich in der Subjektivität der Zeit befinden: „*Das Subjektivste wird das Objektivste sein.*“²²⁶ Das menschliche Erinnern muss in die Virtualität der Zeit eindringen, um seinem Werden zu begegnen und dieses in einem Erinnerungsbild zu aktualisieren. Die Vergangenheit erscheint in der Form eines Schon-da [*déjà- là*] und lässt in

²²³ Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. S. 128

²²⁴ K2, S. 132

²²⁵ K2, S. 350

²²⁶ Ph, S. 17

dieser Präexistenz alle anderen Zeitformen aus sich heraus entstehen. Somit besitzt die im Bewegungs-Bild noch dominierende Gegenwart nur als unendlich zusammengezogene Vergangenheit ihre Berechtigung und erweist sich als äußerste Grenze, Spitze einer Koexistenz verschiedener Vergangenheitskreise. Ohne diesen Bezug zur Vergangenheit wäre die Gegenwart als punktuelles Zentrum außerstande, Bewegung zu generieren, zu vergehen, vorüberzuziehen. Die reine Vergangenheit vollzieht ihre wesentlichen Bewegungen in einer Kreisform, welche keinen einzigen großen Kreislauf beschreibt, sondern einer Topologie gehorcht, die eine Vielzahl von Vergangenheitskreisen zwischen der gründenden Vergangenheit und der äußersten Spitze der Gegenwart zirkulieren lässt.

Zwischen der Vergangenheit als allgemeiner Präexistenz und der Gegenwart als unendlich zusammengezogener Vergangenheit gibt es die Gesamtheit der Vergangenheits-Kreise, die eine Vielzahl von ausgedehnten oder verengten *Regionen, Sedimenten, Schichten* bilden: jede Region mit ihren Eigenschaften, ihren »Schattierungen«, ihren »Aspekten«, ihren »Singularitäten«, ihren »Glanzpunkten«, ihren »Dominanten«.²²⁷

Diese Struktur einer präexistenten Vergangenheit, einer am meisten zusammengezogenen Stufe als Gegenwart und der Koexistenz einer Vielzahl zwischen beiden liegenden Vergangenheitskreisen lässt die zeitliche Ordnung in topologischer Gestalt erkennen.

In einem zweiten Strahl bescheint die Zeit die Gegenwart und lässt diese als das Anwesen von etwas erscheinen. Das Ereignis erweist sich als von drei verschiedenen Gegenwarten ausgefüllt, der Gegenwart der Zukunft, der Gegenwart der Gegenwart und von jener der Vergangenheit: „(...) *man entdeckt eine dem Ereignis innerliche Zeit, die sich aus der Simultaneität dieser drei Gegenwarten zusammensetzt, dieser de-aktualisierten Spitzen der Gegenwart.*“²²⁸

Während die Aktualisierung eine Festsetzung nach sich ziehen würde, welche eine Einheitlichkeit suggeriert, vollzieht das anwesende Ereignis an dieser Stelle - entgegen einem kontinuierlichen und chronologischen Ablauf – eine Schichtung, welche auf dessen innere Konzeption einer Koexistenz dreier Gegenwarten aufmerksam macht: „(...) *jedes Ereignis ist sozusagen in der Zeit, in der sich nichts ereignet*«, *es ist die leere Zeit, in der wir die Erinnerung antizipieren, in die wir dasjenige, was aktuell ist, auflösen und die einmal gebildete Erinnerung hineinversetzen.*“²²⁹ Gegenüber den Aspekten, Schattierungen und Glanzpunkten, welche im ersten Zeit-Bild die Chronozeichen bildeten, sind es in diesem Fall die Akzente und Blickpunkte, welche das Ereignis in seinem unaufhörlichen Werden erkennen lassen. Abgelöst von Räumlichkeit und Aktualisierung zeigt sich das virtuelle

²²⁷ K2, S. 133

²²⁸ K2, S. 135

²²⁹ K2, S. 135

Ereignis in der paradoxen Situation vergangen zu sein, anzuwesen und erst einzutreten- und das alles gewissermaßen „zeitgleich“. Es lässt sich einsehen, dass eine solche achronologische Zeitkonzeption innerhalb der beiden Zeit-Bilder in eine immerwährende Krise führt, denn während die Vielzahl der Vergangenheitsschichten in eine auswegslose Relativität führen, die sich in keiner Wahl für eine der vielen als endgültig wahre Sichtweise entscheiden lässt, stellen die Gegenwartsspitzen vor nicht aufzulösende Differenzen. Halluzinationen nehmen den Platz von geglückten Erinnerungen ein, welche sich nur in einer Verknüpfung von Vergangenen mit einer aktuellen Gegenwart herstellen können, die von nun an nicht mehr gewährleistet ist. Den Protagonisten des Films gelingt das Memorisieren nicht mehr, sie fallen dem Wahnsinn anheim, der sie in einer mächtigen Welle fort trägt, wobei es die Zeit ist, welche als gewaltsames und mächtiges Werden in ihren kristallinen und vielschichtigen Spiegelung keinen Halt mehr garantiert.

Wiederum bedarf es eines Abstands zu jeglichem Transzendenzgedanken, denn die so verstandene Zeit als reine Virtualität und reines Werden ist keine übernatürliche Idee, welche hoch oben in einer Intelligibilität schweben würde; vielmehr bedeutet sie einen immer schon anwesenden Grund: die Erde erweist sich als Ur-Zeit: *„Natürlich haben wir es nicht mit einem transzendenten Element zu tun, sondern mit einer immanenten Gerechtigkeit: der Erde und ihrer achronologischen Zeit.“*²³⁰ Eine Geologie der Zeitschichten findet an dieser Stelle scheinbar ihren Ursprung: es ist nichts Himmlisches, sondern die Erde selbst, welche jene Halluzinationen produziert, die den Protagonisten zum Visionär werden lassen; zu demjenigen der mit roten Augen zurückkommt.

2.2.5 Exkurs: Alain Resnais Gedächtnis

Das Werk Resnais macht den Verlust eines fixen Punktes besonders deutlich sichtbar und lässt die koexistenten Vergangenheitsschichten in ihrer Relativität zu Tage treten. Jede Schicht bildet ein relatives Gedächtnis, das neben sich noch andere erkennt, mit denen es jedoch nicht gemeinsam bestehen kann, ohne in Konflikt zu treten: *„Wir haben es mit einem auf mehrere Personen und auf mehrere Ebenen verteilten Welt-Gedächtnis zu tun, die sich gegenseitig widersprechen, denunzieren oder einander bekämpfen.“*²³¹

Der Regisseur macht das erste Zeit-Bild der Vervielfältigung der Vergangenheitsschichten sichtbar, von welchen jede beliebige die Funktion der Gegenwart gegenüber den anderen

²³⁰ K2, S. 154

²³¹ K2, S. 157

annehmen kann. Es wird somit verhindert, von einer fixen Basis aus eine Memorisierung vorzunehmen, vielmehr wird alles einer Relativität überantwortet, welche eine klare Antwort auf die Fragen des „Was war?“, „Was ist?“ und „Was wird passieren?“ nicht mehr zulässt.

Alain Resnais sprengt die Grenzen des Gedächtnisbegriffs, denn es gibt nicht mehr nur eine Person, die ihre Vergangenheit rekapituliert, sondern auch zwei oder mehrere Vergangenheitsschichten innerhalb eines Individuums, oder auch ein singuläres Gedächtnis zweier Personen: „(...) *Gedächtnis zu zweit, zu mehreren, Welt-Gedächtnis, Epochen-Gedächtnis der Welt.*“²³² Bei dieser Wucherung von Vergangenheitsschichten bedarf es einer näheren Erläuterung deren Konzeption. Eine Vergangenheitsschicht umfasst ein Kontinuum, das jedoch nicht innerhalb klar abgesteckter Grenzen verfährt, sondern Transformationen überantwortet ist, welche die Dehnbarkeit des Kontinuums, der Ebene, gewährleisten. Diesen Transformationsbewegungen entsprechend, die innerhalb einer Zeitlichkeit ablaufen, kann Deleuze nun von einer Mannigfaltigkeit an Epochen sprechen. Die Wucherungen betreffen nicht nur die Schichten, sondern auch die Zeiten in Form von Epochen:

Aus diesem Grund ist der Begriff der Epoche, der Welt-Epochen, der Gedächtnis-Epochen fest in den Filmen Resnais' verankert: die Ereignisse folgen nicht nur aufeinander, sie haben nicht nur einen chronologischen Verlauf; sie erfahren entsprechend ihrer Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Vergangenheitsschicht, dem einen oder anderen Epochenkontinuum, welche alle koexistent sind, eine fortwährende Veränderung.²³³

Es gibt somit verschiedene Epochen eines singulären Ereignisses, welches somit einer Vieldeutigkeit der Interpretationen den Weg weist. Es wird eine Topologie der Schichten gezeichnet, die jedoch keineswegs vor Brüchen geschützt ist; vielmehr ist ein Kontinuum nur als Fragment wahrzunehmen und weist so über ihre eigenen kontinuierlichen Transformationsbewegungen hinaus auf andere Epochen, innerhalb derer es wiederum anders erscheint: „*Kurz, die Kontinua oder Schichten fragmentieren sich unaufhörlich, während sie sich gleichzeitig, von einer Epoche zur anderen, verändern.*“²³⁴

Diese uneinheitliche, geologische Beschreibung der Erinnerungen erstreckt sich auf die Biographie von Resnais' Protagonisten. Deren Lebenslauf erweist sich weniger als chronologischer Ablauf, als vielmehr ebenso einer Schichtung, einer Kartographie überantwortet. Die einzelnen Ereignisse, Steckdaten können in Diagramme eingezeichnet werden; es ist jedoch leicht einzusehen, dass diese Diagrammzeichnung keine Repräsentation einer objektiven Wirklichkeit vorstellig machen möchte, sondern darauf zielt, mentale, zerebrale Daten und Richtungen festzuschreiben. Für Resnais bedeutet ein Individuum keine

²³² K2, S. 158

²³³ K2, S. 159/160

²³⁴ K2, S. 160/161

einheitliche Form mehr, sondern eine mentale Funktionsweise; somit ist es das Gehirn, das Denken, welches ihm die Daten für seine Karten und Diagramme liefert:

Aufgrund dieses Funktionalismus ist die Kartographie im wesentlichen [sic!] mental und zerebral und Resnais hat schon immer bestätigt, daß ihn das Gehirn, das Gehirn als Welt, als Gedächtnis, als »Welt-Gedächtnis« interessiere. Resnais erschafft auf höchst konkrete Weise ein Kino, bei dem es nur noch eine einzige Person gibt: das Denken.²³⁵

Wenn sich die mentale Funktionsweise schließlich als das Weltgedächtnis erweist, scheint es unweigerlich die Differenz von Erinnerungsbild und reiner Erinnerung wieder einzuführen und sich letzterer zuzuwenden. Während die reine Erinnerung in ihrer Virtualität vor jeglicher Aktualisierung zurückweicht und somit mit jeder beliebigen von jenen sich in der Zeit bewahrenden Vergangenheitsschichten identifiziert werden kann, entsteht ein Erinnerungsbild, wenn auf der Suche nach einem bestimmten Punkt, einer bestimmten Vergangenheitsschicht, diese auch gefunden wird und sich aktualisieren lässt. Jedoch nimmt das Erinnerungsbild in Form der Rückblende in Resnais' Werk eine untergeordnete Stelle ein, vielmehr sind es die Formen des Imaginären, die virtuelle reine Erinnerung ausgedrückt durch Träume, Halluzinationen und Phantasien, die ihn fesseln und er somit in Szene setzen muss.

Neben dem Erinnerungsbild und der reinen Erinnerung gibt es jedoch noch eine dritte Form des Gedächtnisses, welche eine zwischen Fragmenten verschiedener Epochen verlaufende Transformationsschicht darstellt. *„Auf diese Weise gelangen wir zur achronologischen Zeit. Wir erhalten dabei eine Schicht, die, durch alle anderen hindurch, den Verlauf der Punkte und die Entwicklung der Regionen bestimmt und fortsetzt.“*²³⁶ Die achronologische Zeit erweist sich als Transversalschicht, welche vermag, die aus den beiden Zeit-Bildern resultierenden Relativitäten und Differenzen eine schöpferische Produktivität zu ziehen. Dieses Verfahren gleicht jenem des Kunstwerkes, welche in der Versinnbildlichung jener Transversal-Schicht gleichzeitig mit der Vergangenheit auch eine Zukünftigkeit in Form einer zu-künftigen Vergangenheit entstehen lässt. Damit entsteht ein drittes Bild der Zeit, das nicht mehr die topologische Ordnung der Zeit betrifft, sondern diese als Serie konstituiert: *„Das direkte Zeit-Bild erscheint hier nicht mehr in einer Ordnung von Koexistenzen oder Simultaneitäten, vielmehr in einem Werden als Potentialisierung, als Serie von Mächten.“*²³⁷

Das filmische Werk Resnais löst sich von einer Konzeption des metrischen Raumes und eines Bewegungsbildes und schafft es im Zuge eines direkten Zeitbildes eine Topologie mitsamt einer Zeitkonzeption vorzuführen, welche an die Ausführungen über das Vorgehen der Kunst im ersten Kapitel dieser Arbeit gemahnen.

²³⁵ K2, S. 162

²³⁶ K2, S. 164

²³⁷ K2, S. 352

2.2.6 „Jenseits von Wahr und Falsch enthüllt sich das Werden als Macht des Falschen.“²³⁸ - Das dritte Bild der Zeit

Mit dem Übergang vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild erfolgt auch eine Änderung der Ordnung des Bildes. Während das Bewegungs-Bild mit seinem senso-motorischen Schema in einer organischen Beschreibung des Bildes einen unabhängigen Gegenstand voraussetzt, von welchem Wahrnehmung ausgeht und auf den hin reagiert werden kann, folgt das Zeit-Bild einer kristallinen Beschreibung, welche – wie bereits im Zuge der Erläuterungen zum Kristallbild angedeutet – in der Beschreibung selbst ihren Gegenstand findet und eine Ununterscheidbarkeit zwischen dessen beiden Momenten, d.i. des aktuellen und des virtuellen Bildes, geltend macht.

Der Umbruch in der Ordnung des Bildes findet auch in die Erzählhandlung Eingang und bewirkt, dass die Aktionen in Form geregelter Bewegungen im Zeit-Bild an ihr Ende kommen, erstarren und Anomalien in den Vordergrund treten lassen. Kein chronologisches Aktions-Reaktionsschema kann mehr ausgebildet werden; die Bewegungen sind nun primär verworren und generell falsch. Die metrischen Verhältnisse des Raumes verschwinden zusehends und machen einer Konzeption Platz, die es endlich erlaubt eine unmittelbare Darstellung der Zeit zu gewährleisten: reine akustische, taktile, optische, beliebige, leere und halluzinatorische Räume erscheinen, innerhalb welcher das reine Werden der Zeit, die Relationen sichtbar werden.

Das Spezifische dieser Räume besteht nun darin, daß sich ihre Eigenschaften nicht allein auf räumliche Weise äußern können. Sie implizieren nicht-lokalisierbare Relationen, nämlich unmittelbare Darstellungen [*présentations*] der Zeit. [...] Wir haben es nicht mehr mit einer chronologischen Zeit zu tun, die durch möglicherweise anormale Bewegungen erschüttert werden kann, sondern mit einer chronischen, achronologischen Zeit, die notwendigerweise »abweichende« und ihrem Wesen nach »falsche« Bewegungen hervorbringt.²³⁹

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. Die Suche nach der Wahrheit wird abgelöst von der Macht des Falschen, die ab sofort beginnt, die Erzählhandlung zu beherrschen: „*Eine Macht des Falschen substituiert und verdrängt die Form des Wahren, weil sie die Gleichzeitigkeit der inkompossiblen Gegenwarten oder die Koexistenz der nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten setzt.*“²⁴⁰

Die Relativität und Vielschichtigkeit, welche aus den Zeit-Bildern resultieren, verunmöglichen eine richtige Handlung, welche einer Konzeption des Höchsten und Wahren

²³⁸ K2, S. 352

²³⁹ K2, S. 172/173

²⁴⁰ K2, S. 174

entgegenstrebt. Der Fälscher wird zum neuen Held der Handlung, seine Fähigkeit zur Maskenbildung und zur Täuschung macht ihn einem Kameläon gleich und unterstreicht die von der kristallinen Beschreibung geltend gemachte Ununterscheidbarkeit von Realem und Virtuellem. Eine Identität, die sich mit der Metapher des Kernes beschreiben lässt, geht verloren und Einheitlichkeit wird durch eine Vieldeutigkeit zersetzt, welche in Folge das Urteilssystem erschüttert, da nicht mehr klar entschieden werden kann, wer nun der Fälscher und wer der Rechtstreue ist; Der Protagonist ist gezwungen zu gestehen: „*Ich ist ein anderer [je est un autre]*.“²⁴¹

Damit geht jegliche Kontinuität verloren; das reine Werden erreicht nun endlich die Macht, sich innerhalb einer Wucherung verschiedener Serien auszudrücken. Fixe Punkte werden von Kräften abgelöst, die in qualitativen Verhältnissen zueinander stehen und dergestalt Antagonismen auf Verbindungen folgen lassen. „*Natürlich gibt es in dem einen Leben nicht mehr Leben als in dem anderen; es gibt einzig das Werden, und das Werden ist im Leben die Macht des Falschen, der Wille zur Macht.*“²⁴² Nietzsche gemäß ist der Wille zur Macht in jedem Willen vorhanden, jedoch in seiner höchsten Form in jenem Willen, der die Wandlungsfähigkeit, das Werden am Kräftigsten bejaht. Und in Referenz zu den Ausführungen im ersten Kapitel lässt sich dieser Wille als jener des Künstlers, in dessen Schöpfung neuer Ausdrücke der Kräfte, entziffern. Die platonische Frage nach Wahrheit und Schein verliert ihre Bedeutung innerhalb einer Macht des Falschen, welche eine Ununterscheidbarkeit ins Zentrum rückt, die aus dem immanenten Werden, der beständigen Bewegung resultiert. Und allein die Kunst vermag es, sich von den Formen und Figuren zu lösen und jenes reine Werden in der Gestaltung des Wahren auszudrücken.

Der Künstler ist der *Schöpfer der Wahrheit*, denn die Wahrheit kann weder erlangt oder gefunden noch reproduziert werden, sie muß geschaffen werden. Keine andere Wahrheit gibt es als die Schöpfung von Neuem: die Kreativität und das Hervorbringen nannte Melville *Gestalt [shape]* im Gegensatz zu *Form*. Die Kunst ist die unaufhörliche Produktion von Gestalten, Umrissen, Projektionen.²⁴³

In diesem Sinne hält das Fabulieren Einzug in die Konzeptionen des neuen Kinos, wozu das *cinéma direct* von John Cassavetes ebenso zählt, wie das *cinéma vécu* von Perrault und das *cinéma-vérité* von Jean Rouch. In der Fabulation wurde schon im ersten Kapitel der politische Aspekt entdeckt, der sich auf eine Zukünftigkeit hin richtet, welche in einer utopischen Vision Ort eines neuen Volkes sein soll. Doch wird durch diese freie indirekte Rede, die auf das kommende Volk zielt, keine Einheitlichkeit produziert, welche wiederum eine fixe Form und konkrete Figuren zur Folge haben würde; das Fabulieren erschafft Serien und es ist dieser

²⁴¹ K2, S. 177

²⁴² K2, S. 187

²⁴³ K2, S. 194

serielle Zug, der auf die offene Lebendigkeit als Dimension des Wahren, des Schöpferischen referiert. Durch diese Schöpfungskraft, die die Konzeption des neuen Kinos erlangt, lässt sich Gilles Deleuze zu Worten hinreißen, die eine Analogie zu seinem Enthusiasmus der Tätigkeit der Kunst gegenüber zulassen:

Das Kino kann sich nun mit Fug und Recht *cinéma-vérité* nennen, um so mehr, als es jedes Modell des Wahren zerstört haben wird, um Schöpfer und Erschaffer von Wahrheit zu werden: dies ist dann kein Kino der Wahrheit mehr, sondern die Wahrheit des Kinos.²⁴⁴

Ein drittes Zeit-Bild entwickelt sich aus dieser Macht des Falschen und 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.*“²⁴⁵ Resnais Konzeption machte eine Transversale geltend, welche durch alle Schichten hindurch eine Produktivität nach sich zieht, welche im Gerichtet-Sein auf die Zukünftigkeit der Schöpfungskraft des Künstlers analog zu sein scheint. In diesem Sinne muss auch das Paradox der andauernden Intervalls, welches das künstlerische Werk in sich schließt, verstanden werden: das Kunstwerk vermag im Ausdruck des Intervalls für sich selbst zu bestehen, anzudauern.

2.2.7 Schockierendes Kino- ein Anstoß des inneren Denkers

Das Kino nimmt, entgegen den kritischen Stimmen zu Beginn der kinematographischen Entwicklung, einen fixen Platz inmitten der Künste ein. Dies zeigt sich vor allem in der Wirkung, die ein Film vermag, hervorzubringen, wenn er in die menschliche Wahrnehmung Eingang findet. Im Bewegungs-Bild tritt dem menschlichen Geist das Kino als Phänomen gegenüber, das einen Erkenntnisschock herbeiruft.

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 veranlasst nämlich selbst die Bewegung, es führt das aus, was die anderen Künste zu fordern (oder zu sagen) sich begnügen, es versammelt das Wesen der anderen Künste, es baut auf ihnen auf, es ist wie eine Gebrauchsanweisung für die anderen Bilder, es verwandelt dasjenige in Vermögen, was zuvor lediglich als Möglichkeit existierte.²⁴⁶

²⁴⁴ K2, S. 199

²⁴⁵ K2, S. 204

²⁴⁶ K2, S. 205

Die automatisierte Bewegung, in welche das Kino das Bild versetzt, wirkt auf das menschliche Gehirn demnach als Art schockierender Anstoß, welcher notwendig wird, um das Denken, das, Deleuze gemäß, zunächst lediglich innerhalb von Möglichkeiten verharret, in Dynamik, Vermögen umzuwandeln und so einen geistigen Automatismus anzuregen, „(...) *den Kreislauf, in den sie [die Gedanken; Anm. K.H.] zusammen mit dem Bewegungs-Bild eintreten, die gemeinsame dynamis [puissance] dessen, was zum Denken zwingt, und dessen, was unter Einwirkung des Schockes denkt: ein Erkenntnisschock [noochoc].*“²⁴⁷ Dieser im Menschen entstandene Automatismus löst jegliche subjektive Einheitlichkeit zugunsten eines gemeinsamen Kreislaufs mit dem es Anstoßenden auf.

Eine erste Bewegung vollzieht sich vom Bild zum Denken. Zunächst erinnert der Schock, welchen das Kino verursacht, an das Zuviel, mit welchem die Einbildungskraft in der Kantischen Ästhetik in der *Kritik der Urteilskraft* konfrontiert ist, wenn sie vor sich etwas zu Großes oder zu Mächtiges wahrnimmt. Es ist das Erhabene, welches, indem es über die natürliche menschliche Auffassung hinausweist, dazu zwingt, innerhalb einer Selbstreflexion, eines Denken des Ganzen, seine eigene Vernunftbegabtheit zu erkennen und sich in Kantischer Manier als Teil der intellegiblen Welt wahrzunehmen.

Mit dieser ersten Bewegung wird demnach ausgehend von einem Bewegungs-Bild der Begriff erreicht, der jedoch in der zweiten Bewegung wieder an einen Affekt rückgekoppelt werden muss, um entgegen einer schlichten Leerheit des Begriffs dessen Ausdruck innerhalb einer Materie, einer Figur zu erreichen: „*Es geht darum, dem geistigen Prozess seine »emotionale Fülle« oder seine »Passion« zurückzuerstatten.*“²⁴⁸ Schließlich muss noch ein drittes Moment des Kreislaufes geltend gemacht werden, welches sich in der Bewegung zwischen denkendem Menschen und Welt, in der Aktion des einen innerhalb der anderen, ausdrückt:

Es ist wahr, daß die drei Beziehungen von Film und Denken im gesamten Kino des Bewegungs-Bildes wiederzufinden sind: *die Beziehung zu einem Ganzen, das nur in einer höheren Stufe des Bewußtseins gedacht werden kann; die Beziehung zu einem Denken, das nur im unterbewußten Verlauf der Bilder dargestellt werden kann; die sensomotorischen Beziehungen zwischen Welt und Mensch, Natur und Denken.*²⁴⁹ Kritisches Denken, hypnotisches Denken, Aktions-Denken.

Doch gibt es neben diesen gelingenden Beziehungen zwischen Welt und menschlicher Reflexionstätigkeit, auch noch jene Macht des Falschen, welche zunächst kleine Risse in die Aktionen einführt, um diese letztendlich zur Gänze dem Bruch zu überlassen, und zum Stillstand führen. Die sensomotorischen Verbindungen des Bewegungs-Bildes weichen Bildern des Sehens, den Zeit-Bildern, visionären Bilder geboren aus Halluzinationen und

²⁴⁷ K2, S. 205/206

²⁴⁸ K2, S. 208

²⁴⁹ K2, S. 213/214

Wahn. Einer solchen Bildkomposition entsprechend ändert sich auch das Bild des Denkens, welches nicht mehr zu erhabenen Begriffen eines Ganzen führt und auch keine handelnde Einheit mit der Umwelt mehr zulässt; es hat auch wenig mit den leidenschaftlichen Bildern des Affektbildes zu tun, welches seinen Ausgang immer noch von einer allzu starken Reflexivität nimmt. Es ist Artaud, den Deleuze zu Wort kommen lässt, um das neue Bild des Denkens zu skizzieren; dieser beschreibt die Leistung des Kinos in der Enthüllung dessen innerer „(...) Ohnmacht, die nicht auf das Kino zielt, sondern statt dessen das wahrhaftige Subjekt-Objekt des Kinos bestimmt. Durch das Kino wird nicht die Macht des Denkens, sondern sein Unvermögen befördert.“²⁵⁰ Das Kino macht nunmehr einen Riss, einen Bruch, geltend, der durch Aktivität nicht mehr gekittet werden kann. Die Ohnmacht macht sich breit und wird sichtbar für den Sehenden, den Visionär, der sich diesem Undenkbaren, Offenen, gegenüber sieht. Dieses Undenkbare, Unerträgliche bedeutet keinen einzelnen Schock mehr, der sich in Aktion umwandeln ließe und so die Einheit von Denken und Natur wiederherstellen würde, sondern er bleibt präsent und vermengt sich mit der schrecklichen Banalität des Alltäglichen.

Muten diese Zeilen beinahe zu pessimistisch an, lässt Deleuze seine Leser jedoch nicht mit dieser Hiobs-Botschaft allein, sondern verheißt Linderung. In Kierkegaardscher Manier macht er in Folge den Glauben stark, der es vermag, das gerissene Band zwischen Welt und Mensch nicht trotz, sondern vielmehr aufgrund eines Paradoxons neu zu knüpfen. In einer paradoxen Bewegung vermag das Denken nämlich, konfrontiert mit dem, den Riss auslösenden Anderen des Denkens, dem Undenkbaren, dieses in Nietzscheanischer Manier zu bejahen. Die entmachtende Begegnung mit dem Anderen des Denkens wird kraft des Glaubens zu einer schöpferischen Potentialität. Der Verlust des Bezugs macht die schöpferische Tätigkeit des Neu-Knüpfens geltend, welche an die Schöpfungskraft der Kunst erinnert. Diese gemahnt in ihrem produktiven Spiel mit den Lebendigkeiten, welche in der Singularität eines sich bewahrenden Werkes ihren Ausdruck finden, an den Glauben: „(...) »etwas Mögliches, oder ich erstick«. Dieser Glaube macht aus dem Ungedachten die dem Denken eigene Macht, durch das Absurde und kraft des Absurden.“²⁵¹ Die Äquivalenz von Glauben und Kunst wird in einem weiteren Schritt angedeutet, wenn die Körper in ihrer Fleischlichkeit, und wohl auch in ihrem Kräftespiel, als Gegenstände des Glaubens bestimmt werden. Der fleischliche Körper ist das Andere, das als Ausdruck der virtuellen Kräfte erscheint: „Wir müssen an den Körper glauben, jedoch im Sinne eines Lebenskeims, eines Samenkorns, das die Pflastersteine

²⁵⁰ K2, S. 217

²⁵¹ K2, S. 222

*aufsprengt.*²⁵² Und was ist Kunst denn anderes als dieses schöpferische Aufsprengen von Beharrlichem, Alltäglichem?

Das Eintreten des Denkens in die Struktur des Zeit-Bildes führt zum Verschwinden der im Bewegungs-Bild vorherrschenden Figuren; der Ablauf des Filmes gleicht keiner Bilderfolge mehr, sondern der Entwicklung eines Theorems oder besser, eines Problems - denn der wesentliche Konstruktivismus des Problems grenzt sich von einer strikten Axiomatik ab und verbürgt ausgehend von, und in Kommunikation mit, einem ereignishaften Außen eine Lebendigkeit, welche der reinen Innerlichkeit eines Theorems mangelt. Das Außen bedeutet an dieser Stelle keineswegs die physische Umwelt außerhalb eines Subjekts, sondern gemahnt an die Äußerlichkeit eines dem Denken inhärenten Ungedachten, jener Ohnmacht, welche nur durch den Glauben positiv bewältigt werden kann.

Die problematische Deduktion [in Abgrenzung zu einer reinen Theorematisierung; Anm. von mir, K.H.] gibt keinesfalls dem Denken das Wissen oder die fehlende Sicherheit zurück, sondern versetzt das Ungedachte ins Denken, da sie es jeglicher Innerlichkeit entkleidet, um in seiner Höhlung ein Außen, eine irreduzible Kehrseite zu ergründen, welche seine Substanz verzehren. Das Denken findet sich durch die Äußerlichkeit eines »Glaubens« aus jeglicher Innerlichkeit eines Wissens versetzt.²⁵³

Das Anders-Werden des Denkens ist Thematik des Problems und resultiert im Ziehen von Fluchtlinien, welche die Substanz durchlöchern. Das Innen und das Außen begegnen einander im Begriff der Immanenz: *„Sie ist das Innerste im Denken und doch das absolute Außen. Ein noch ferneres Außen als alle äußere Welt, weil sie ein tieferes Innen als alle innere Welt ist: Das ist die Immanenz.*“²⁵⁴ Das Denken begegnet im modernen Kino der dunklen uneinsehbaren Kehrseite seiner selbst, es hat die Vision eines Unerträglichen und verfällt einer tiefen Ohnmacht, aus der es nur kraft des zuvor bereits angesprochenen Paradoxons gerettet werden kann: das unerträgliche Außen entpuppt sich auch als Quell des Glaubens. Es lässt sich an dieser Stelle besonders deutlich erkennen, wie sich Deleuze in seinem Denken vor jeglicher zu starren Hierarchisierung und Wertung scheut, denn jenes Element, welches zuvor noch das Unheil barg, ist es jetzt, von dem ausgehend Linderung zu erwarten ist. Das innere Andere macht uns einem Außen gleich, welches seine konstitutive Weite entdeckt und bejahen muss, um seine schöpferische Macht zu erlangen.

Gemäß der Kierkegaardschen Konzeption des Glaubens macht Deleuze ebenfalls die Wahl der Existenzweisen geltend. Denn obwohl einer autarken Innerlichkeit beraubt, sieht sich das menschliche Wesen durch die Möglichkeit der Bejahung immer noch mit der Freiheit versehen, seinen Glauben, seine Existenzweise frei zu wählen:

²⁵² K2, S. 226

²⁵³ K2, S. 229

²⁵⁴ Ph, S. 69

Kurz: die Wahl deckte einen ebenso großen Bereich wie das Denken ab, denn sie reichte von der Nicht-Wahl bis zur Wahl und vollzog sich zwischen Wählen und Nicht-Wählen. Kierkegaard wird daraus sämtliche Konsequenzen ziehen: die sich zwischen Wahl und Nicht-Wahl (und all ihren Varianten) vollziehende Wahl verweist uns auf einen absoluten Bezug zu einem Außen, das jenseits des intimen psychischen Bewußtseins, aber auch jenseits der relativen Außenwelt ist, während allein sie in der Lage ist, uns sowohl die Welt als auch das Ich wiederzugeben.²⁵⁵

Die Passivität des Anstoßes hinter sich lassend, wählt sich das Denken in seiner Lebendigkeit. Das moderne Kino liefert somit eine Begegnung mit dem Anderen, welches zu einem Werden anleitet: die sensomotorischen Verbindungen einer Aktion verfehlen ihr Gelingen, werden brüchig und konfrontieren mit einem rein optischen Bild, die den Handelnden zum Sehenden machen. Interagiert mit dem Außen entsteht ein Denken, das sich, im Spiel mit seiner nicht zu denkenden Seite, von nun an als geistiger Automat begreift: *„Der Automat ist vom Außen abgeschnitten, und trotzdem gibt es ein viel weitreichenderes Außen, das ihn beleben wird.“*²⁵⁶ Dieses Außen, ein weiterer Name für das Ganze der Dauer, welches im Bewegungs-Bild noch das Offene war, gemahnt an das Chaos der Kunst, das einerseits von einer Ebene durchschnitten werden muss, um die unendlichen Bewegungen zu zügeln, jedoch in Folge als jener Bereich Geltung erlangt, der als „Möglichkeiten-Himmel“ schöpferische Tätigkeit immer wieder von Neuem gewährleistet.

Die neue Konzeption des Außen scheint nun entgegen jener des Bewegungs-Bildes keine Verknüpfung der Bilder mehr zu garantieren. Die Kontinuität macht einer Wucherung der Bilder Platz, welche in der Differenzierung besteht: Keine Aneinanderreihung mehr, sondern eine Konstitution eines Zwischenraumes: *„(...) zu einem gegebenen Potential [im kinematographischen Fall, ein Bild; Anm. K.H.] muß man ein anderes, aber nicht irgendeines wählen, und zwar derart, daß sich eine Potential-Differenz zwischen beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas Neuem ist.“*²⁵⁷ Es lässt sich hier wiederum die bedeutende Stellung der Serienbildung innerhalb der dritten Konzeption eines Zeit-Bildes erkennen. Die Differenz, das Zwischen, wird sichtbar und resultiert in einer Infragestellung des Bildes, der Wahrheit des Bildes und entspricht so der neuen Herrschaft der Macht des Falschen. Im Kino herrschen nun falsche Anschlüsse, irrationale Schnitte und ein Verschwinden der klassischen Konzeption des Off, welches durch die instantiierten Zwischenräume nun direkt im Bild sichtbar wird. Ebenso verliert der innere Monolog als Technik seine Wirkung, da es nicht mehr um die Individualität einer einzigen Person, sondern um deren Auflösung zugunsten einer Wucherung der Stimmen geht, welche sich in einem Maskenspiel ausdrückt. Die freie indirekte Rede gewinnt an Bedeutung: *„Es entsteht eine*

²⁵⁵ K2, S. 231

²⁵⁶ K2, S. 233

²⁵⁷ K2, S. 234

»freie indirekte Rede«, eine freie indirekte Sicht, die von einer zur anderen Figur übergeht (...).²⁵⁸ Die Fabulation kennt keine Grenze...

2.2.8 Körperlichkeit und Denken

Der Antagonismus von Denken und Körperlichkeit, dieser klassische Dualismus der Philosophiegeschichte findet im modernen Kino eine neue Konzeption. Schon im vorherigen Kapitel wurde darauf hingewiesen, dass mit dem Verlust des sicheren Wissens und der Präsenz der Kehrseite des Denkens, seinem Ungedachten, nur der Glaube im Akt der Wahl es noch vermag, das scheinbar Verlorene, den schöpferischen Bezug zur Welt, das produktive Ich, wieder zurückzugeben. Die starre Identität eines Subjekts hat sich jedoch nun zugunsten eines Kreislaufes zwischen Automatismus und dem gespaltenen Denken aufgelöst, einer Bewegung zwischen Körperlichkeit und Denken.

(...) es [das Denken; Anm. K.H.] muß sich sogar in ihn [den Körper; Anm. K.H.] versenken, um das Ungedachte, das heißt das Leben zu erreichen. Zwar denkt der Körper nicht, doch unnachgiebig und unbeugsam zwingt er zum Denken und zwingt das zu denken, was sich dem Denken entzieht – das Leben.²⁵⁹

Das Leben oder vielmehr ein Leben, das sich in die aktualisierten, individualisierten und punktuellen Zuständen differenziert und die Virtualität in sich schließt, die reinen Ereignisse, welche die Bestimmung allererst ermöglichen: „*It is a haecceity no longer of individuation but of singularization: a life of pure immanence, neutral, beyond good and evil, for it was only the subject that incarnated it in the midst of things that made it good or bad.*“²⁶⁰

Der Körper erweist sich als die innere Kehrseite des Denkens, welche jedoch trotz dieser Innerlichkeit als das Äußerste, Entfernteste erkannt wird. Vor jeder Begrifflichkeit nimmt sich das Kino nun der Kategorien des Lebens an, um einen neuen Weg des Zusammens von Körper und Denken zu bestreiten, der seinen Anfang beim Zwang des Fleisches nimmt. Die körperliche Fleischlichkeit bringt in ihren dem Denken oft unzugänglichen Bewegungen die kosmischen Kräfte zu Ausdruck und bildet mit den daraus resultierenden Stellungen die neuen, lebendigen Kategorien: „*Denken heißt begreifen, wozu ein nicht-denkender Körper in der Lage ist, nämlich begreifen, was seine Fähigkeit, seine Verhaltensweisen oder Stellungen sind.*“²⁶¹ Es gilt nun diese Stellungen des Körpers in Szene zu setzen und es ist die Bewegung der französischen nouvelle vague, die sich dieser Aufgabe besonders hingibt.

²⁵⁸ K2, S. 238

²⁵⁹ K2, S. 244

²⁶⁰ PI, S.29

²⁶¹ K2, S. 244

Ob man nun vom alltäglichen Körper oder vom grotesken, theatralischen ausgeht, es bedarf eines Gestus, welcher die Funktion innehat, die einzelnen Verhaltensweisen in einen Bewegungsablauf zu integrieren. Es ist Brecht, der den Begriff des Gestus prägt und damit den Übergang der Stellungen und eine darauf folgende „*unmittelbare Theatralisierung der Körper*“²⁶² beschreibt, welche, der modernen Konzeption von Bewegung entsprechend, keine herausgehobenen intellegiblen Momente beschreibt, sondern ein Gleichwertigkeit der Posen vorstellig macht. Die Theatralisierung des Kinos der Körper unterscheidet sich bedeutend von jener des Theaters, welches mit Figuren und deren Rollen operiert. Die Körper der Filme von Rivette decken Stellungen, Verhaltensweisen auf, die in ihrer Reinheit, weder als real, noch als imaginär zu bestimmen sind und in dieser Ununterscheidbarkeit den Ausdruck der Virtualität gewährleisten.

Folglich legen sie einen Gestus an den Tag, der weder real noch imaginär, weder alltäglich noch zeremoniell ist, sondern an der Grenze beider liegt und seinerseits auf die Äußerung eines wahrhaft visionären oder halluzinatorischen Sinn verweist [...] Man könnte sagen, daß die Figuren von den Brettern des Theaters abprallen und reine Verhaltensweisen entdecken, die von der Theaterrolle ebenso wie von einer realen Handlung unabhängig sind, obgleich beide darin mitschwingen.²⁶³

Die Körper reproduzieren keine vorgefertigten Bilder, sondern machen durch ihre reinen Stellungen hindurch das Leben sichtbar, welches sich nur einem visionären und halluzinatorischen Sinn gegenüber erschließen lässt. Dies gemahnt wiederum an eine Schöpfungskraft, welche auf die Körper einwirkt, sie deformiert und ungeahnte Wirkungen hervorbringt, die sich auf eine Zukünftigkeit hin öffnen.

Die Kraft des Neuen ist nötig, damit das Kino des Körpers seine Schöpfungsmöglichkeiten bewahrt und in jedem Film einen neuen, singulären Ausdruck liefert, welcher nicht bloß in einer Reproduktion einer schon bestehenden Figur besteht. Garrel, zum Beispiel, führt demnach eine Neuheit in das Kino der Körper ein, wenn er nach deren Erschaffung, deren Genese fragt. Die Abwesenheit des Körpers, vor seiner Präsenz, kulminiert in der Abwesenheit des Bildes im Schwarzfilm, d.h. das unterbelichtete Bild, und im Weißfilm, als überbelichtetes Bild:

Wenn uns das Kino aber nicht die Präsenz des Körpers gibt und geben kann, dann vielleicht auch deswegen, weil es ein anderes Ziel verfolgt: es breitet über uns »experimentelle Nacht« oder einen weißen Raum aus, es arbeitet mit »tanzenden Körnern« und »aufleuchtendem Staub«, es verwirrt das Sichtbare und hält die Welt in der Schwebe, was jeder natürlichen Wahrnehmung widerspricht.²⁶⁴

In diesem Sinne sind der Schwarzfilm und der Weißfilm generierendes Kino: sie konstituieren die unbekanntes Körper, sie generieren das Sichtbare überhaupt und rühren so an die

²⁶² K2, S. 248

²⁶³ K2, S. 250

²⁶⁴ K2, S. 259

schöpferische Bejahung, die es vermag, nach dem Zusammenbruch der Wahrnehmungen und Handlungen einen produktiven Zugang zur Welt im Akt der Wahl wiederherzustellen.

Der Ruf nach einem Gehirn erweist sich neben dem Kino der Körper als eine weitere Figur des modernen Kinos, welche beide in enger Verbindung zueinander stehen: „*Es gibt im Körper ebensoviel Denken, wie im Gehirn Schock und Gewalt.*“²⁶⁵ Die Figur des Automaten dient dazu, die Identität des Gehirns und der Welt zu versinnbildlichen, darf jedoch nicht als synthetisches Ganzes beider gelesen werden, sondern bildet vielmehr deren Grenze vergleichbar mit einer Membran, die beide Seiten, das Äußerste der Welt und das Innerste des Gehirns als zwei verschiedene Kräfte aufeinander bezieht und entgegenstellt. Das Innere des Gehirns, „*die Vergangenheit und die Involution, eine ganze Tiefenpsychologie, die das Gehirn untergräbt*“ und das kosmische Äußerste der Galaxien, der Evolution und des übernatürlichen, explosiven Bereichs der Zukünftigkeit erweisen sich als zwei Arten von Todeskräften, welche in ihrem Zusammenspiel jedoch eine produktive Tätigkeit ausüben. Das Leben errichtet sich in seiner Potentialität in dem Zwischen von innerer Gehirnuntergrabung und äußerer Weltexplosion:

All das ist das genaue Gegenteil eines Todeskultes. Zwischen den beiden Seiten des Absoluten, zwischen den beiden Toden, dem Tod des Inneren oder der Vergangenheit, dem Tod des Außen oder der Zukunft, vermengen sich die inneren Schichten des Gedächtnisses und die äußeren Schichten der Wirklichkeit, setzen einander fort, schließen sich kurz und bilden ein ganzes bewegtes Leben, das zugleich dasjenige des Kosmos und des Gehirns ist, die beide von einem Pol zum anderen Blitze schleudern.²⁶⁶

Die Konzeption des Gehirns folgt keiner klassischen der Einheitlichkeit mehr, vielmehr ist es als eine Art Zwischen, als Schnittstelle und Differenz zu betrachten, welches Einschnitte und Brüche in Form kleiner Gehirntode erfährt, jedoch in dieser direkten Konfrontation mit dem Innersten – tiefer als jede Innenwelt- und dem Äußersten – entfernter als jede Umwelt, immer wieder neue Schöpfungskraft aufbringt.

Es mutet freudianisch an, wenn Deleuze von der Todeskraft spricht, doch nimmt er eine entscheidende Verdoppelung des Todestriebes vor, welche das Subjekt zugunsten eines Relationsgefüges, eines Automatismus, auflöst und sogar sein vermeintliches Gegenstück, das Leben, in sich birgt. Das Zwischen, das in dieser Konzeption einer verunmöglichten Totalität einen neuen Wert bekommt, lenkt die Aufmerksamkeit nicht mehr auf die verbindende, summierende, vereinheitlichende Tätigkeit, welche auch gar nicht mehr zustande kommen kann, sondern rückt Fehlleistungen ins Zentrum: „*(...) gibt mir eine Fehlleistung, eine Fehlhandlung, und ich werde daraus ein Gehirn rekonstruieren.*“²⁶⁷ Es ist weniger die

²⁶⁵ K2, S. 265

²⁶⁶ K2, S. 269

²⁶⁷ K2, S. 274

Psychoanalyse, in deren Nachbarschaft sich das neue Kino ansiedelt, sondern vielmehr rekuriert man auf einen Konstruktivismus des zerebralen Spiels. Entgegen des bloßen Verfolgens einer Reihe, deren Glieder, die Bilder in strikter Weise genealogisch aufeinander verweisen, bricht nun jegliches innere Reglement zugunsten einer Schöpfungskraft, welche immer wieder von Neuem eine Verkettung produzieren muss und diese selbst wiederum als Schnitt, als Intervall, sichtbar werden lässt, wie es am Beispiel der schwarzen und der weißen Leinwand geschieht: *„Es ist insgesamt eine neue Rhythmik, ein serielles oder atonales Kino, eine neue Konzeption der Montage. Der Schnitt kann sich also ausbreiten und als solcher erscheinen, sei es als schwarze oder weiße Leinwand oder als deren Abwandlungen und Zusammensetzungen.“*²⁶⁸

Das neue Bild des Denkens, in seinem wesentlichen Kontakt mit dem „Nicht-“, schließt einen Kreislauf von drei Aspekten in sich: den irrationalen Schnittpunkt, die Neuverkettungen unabhängiger Bilder und die schwarze und weiße Leinwand. Die Topologie des absoluten Innen und des absoluten Außen macht den Schnitt als deren Zwischen geltend, der die zerebrale Struktur als Membran präsentiert, zu keiner der Seiten mehr gehört und diese somit auch nicht mehr fixierend bestimmt. Unaufhörliche Neuverkettungen, produziert von irrationalen Schnitten, machen eine eindeutige Unterscheidbarkeit unmöglich. Die schwarze oder weiße Leinwand erscheint, wenn sich der Schnitt immer weiter ausdehnt und alle Bilder in sich aufsaugt. Die moderne Konzeption des Denkens macht eine Noosphäre geltend, welche vom Denken innerhalb des Bewegungs-Bildes differiert: *„Es sind diese drei Aspekte, der topologische, der probabilistische und der irrationale, welche das neue Bild des Denkens konstituieren. Jeder leitet sich mühelos von den anderen her und bildet mit ihnen einen Kreislauf: die Noosphäre.“*²⁶⁹ Die Topologie des neuen Kino-Denkens erscheint in einer Weite, welche durch Neuverknüpfungen erst geschaffen werden muss und sich so einer bereits festgelegten Geographie widersetzt. Die Verkettungen folgen keiner Gesetzmäßigkeit, sondern sind dem Spiel des Zufalls überantwortet und verweisen so auf eine notwendige Irrationalität, welche sich lediglich durch die Methode der Intuition fabulierend nachvollziehen lässt.

²⁶⁸ K2, S. 275

²⁶⁹ K2, S. 277

2.2.9 Die Lesbarkeit des Bildes

Der Stummfilm verband das die Natur widerspiegelnde visuelle Bild mit der Diskursivität des Geschriebenen; mit dem Tonfilm verändert sich das Verhältnis zwischen naturalisiertem visuellem Bild und künstlichem geschriebenen Diskurs der Zwischentitel und der akustische Bereich wird selbst visuell, hält Einzug in das Bild und bewirkt so eine Denaturalisierung des Visuellen:

Seit diesem Zeitpunkt wurde es wahrscheinlich, daß der Tonfilm das visuelle Bild verändert: insofern er gehört wird, *macht* er etwas im Bild *sichtbar*, das im Stummfilm nicht offen erschien. Man könnte sagen, das visuelle Bild sei denaturalisiert. Es übernimmt in der Tat den ganzen Bereich dessen, was man die *menschlichen Interaktionen* nennen könnte, die sich sowohl von den vorgängigen Strukturen als auch von den daraus hervorgehenden Aktionen oder Reaktionen unterscheiden.²⁷⁰

Der Sprechakt wird in das Bild eingeführt und beraubt das Visuelle seiner Natürlichkeit und Eindeutigkeit. Die Interaktionen sind nicht mehr lediglich an eindeutige visuelle Verhaltensweisen und Rollen geknüpft, welche im Stummfilm die Funktion hatten, das Wesen des Menschen sichtbar zu machen, vielmehr zeigen sie sich ab sofort auch in den Sprechakten und produzieren auf diese Weise eine Zweideutigkeit. Mit der zusätzlichen Dimension des Diskurses, der Theorie öffnet sich das Bild einer Interpretation, welche die Möglichkeit der Verfehlung in sich birgt: „*Doch jetzt, wo die Rede hörbar wird, müßte man vielleicht sagen, daß sie etwas Neues sichtbar macht und daß das sichtbare, denaturalisierte Bild als sichtbares oder visuelles seinerseits lesbar wird.*“²⁷¹

Entgegen einer augenscheinlichen Kausalität, welche im Stummfilm den Sprechakt noch an körperliche Verhaltensweisen knüpfte und jenen als natürliche Verlängerung der letzteren konzipierte, entwickelt der Sprechakt im Tonfilm eine Eigendynamik, welche in einer autonomen Zirkulation und Ausbreitung besteht und nun ihrerseits die Interaktionen, die Verbindungen zwischen zwei Individuen oder zwei Gruppen nach sich zieht. Das Verhältnis hat sich umgekehrt und der Sprechakt ist nicht mehr bloße Verlängerung der Verhaltensweisen, sondern vermag nun vielmehr als deren Basis, Quelle zu agieren.

Diese neue hörbare Komponente des visuellen Bildes bildet nun das akustische Kontinuum, welches in seinem Bezug zum hors-champ jedoch immer schon über die Kadrierung des Bildes hinausweist. Wie das Off selbst, so verfügt auch die akustische Komponente über zwei verschiedene Möglichkeiten, dieses Mehr, das Darüber-Hinaus auszudrücken. Gemäß der relativen Form wird meist eine Stimme hörbar, deren Sender man zwar nicht sieht, der sich aber als in einem anderen, außerhalb des gegebenen vorhandenen Raumes befindlich

²⁷⁰ K2, S. 291

²⁷¹ K2, S. 294

vorstellig macht. Die Musik hingegen verweist auf den absoluten Aspekt des hors-champ, dem entsprechend ein offenes Ganzes spürbar, hörbar wird:

Das andere Mal zeugt das *hors-champ* dagegen von einer andersartigen Macht, die jeden Raum und jedes Ensemble übersteigt: es bezieht sich nun auf das Ganze, das sich in den Ensembles äußert, auf die Veränderung, die in der Bewegung, auf die Dauer, die im Raum, auf den lebendigen Begriff, der im Bild, und auf den Geist, der in der Materie zum Ausdruck kommt. In diesem Fall besteht das Off eher aus Musik und aus ganz besonderen, reflexiven und nicht mehr dialogischen Sprechakten (...).²⁷²

Trotz dieser Verbindung zu einem Ganzen und der Tendenz des akustischen Kontinuums, eine Autonomie zu erreichen, gelingt dies erst in der Konzeption des modernen Kinos, welche in Gestalt der freien indirekten Rede die lebendige Rhythmik zum Ausdruck bringt. Der Sprechakt wird zur Fabulation, überantwortet sich der Macht des Falschen und macht dergestalt eine Schöpfungskraft geltend, die ihrerseits politische Dimensionen annimmt. Nicht mehr handelt sich um ein schon gegebenes Wesen eines präsenten Volkes, welches in der Aussage natürliche Verhaltensweisen verlängert - das senso-motorische Band ist bereits gerissen - sondern mit dem Fabulieren wird ein Volk angerufen, das erst entstehen muss, geschaffen werden muss; die Wahrheit muss generiert werden. Der Sprechakt löst sich immer mehr vom visuellen Bild, welches seinerseits ebenso eine Wandlung durchmacht und keine konkreten Räume mehr sichtbar machen kann, sondern von abgetrennten, beliebigen und leeren bevölkert wird, die eine Brüchigkeit sichtbar machen, welche das visuelle Bild einer Schichtung unterzieht:

Während sich die Rede aus dem Bild zurückgezogen hat, um zum Gründungsakt [des neuen Volkes; Anm. K.H.] zu werden, hat es den Anschein, als ob das Bild seinerseits die Fundamente des Raumes legte, die »Grundlagen« [*assises*], jene stummen Mächte vor und hinter der Rede, vor und hinter den Menschen. Das visuelle Bild wird *archäologisch, stratigraphisch und tektonisch*.²⁷³

Diese Tektonik des Bildes bedeutet keine Aufforderung zur Ursprungssuche, vielmehr kommt es darauf an, in der Brüchigkeit der Ebenen, die verschiedensten Verbindungsmöglichkeiten der Schichten sichtbar zu machen, was den Gedanken eines schöpferischen Umgangs damit prägt: „Die fehlende Übereinstimmung ist lediglich das Sichtbarwerden einer Verbindung, die auf unendlich viele Weisen hergestellt werden kann.“²⁷⁴ Die Neuverkettungen unabhängiger Bilder verwehren sich der Kontinuität und eröffnen sich in ihrer Lesbarkeit dem Auge und führen jetzt, wo die natürlichen Kausalitäten Risse erleiden, eine Diskursivität in das Bild ein und ziehen so die neue Ordnung des Bildes nach sich: das Zeit-Bild.

Die Konzeption des Zeit-Bildes eröffnet Deleuze die Möglichkeit, seine theoretische Ontologie innerhalb von Bildern auszudrücken und sich gleichsam als Regisseur zu betätigen:

²⁷² K2, S. 302

²⁷³ K2, S. 312

²⁷⁴ K2, S. 314

seine Taxinomie bildet in diesem Sinne ein, zwei Teile, Bewegung und Zeit umfassendes, kinematographisches Bild.

3 Kunst oder Philosophie? Im Ununterscheidbarkeitspunkt darüber hinaus!

Kunst und Philosophie sind in ihrer Vorgehensweise zwar verschieden, in dieser Verschiedenheit jedoch notwendig aufeinander bezogen! Gilles Deleuze appelliert in seinem Schreiben an die menschliche Produktivität, welche in ihrer originären Schöpfungspotentialität dazu fähig ist, die gewohnten Bahnen des Denkens, das allzu fixierte Bild des Denkens aufzubrechen um im Riss verknüpfend Neues zu generieren.

Deleuzes Philosophie der Differenz, welche die Identität des Einen nicht anerkennt, und stattdessen eine Prinzipialität aufstellt, welche die Vielheit als „*neues Substantiv*“ setzt, endet nicht in einer Relativität. Das philosophische Schaffen wird nicht in seinem Kern bedroht und nichtig gemacht. In seiner Abkehr vom Dogmatismus und seiner Hinwendung zu einer kosmischen, schöpferischen Potentialität, welche nicht als das große Unbestimmte einer reinen Negation anheim fällt, sondern, als die Mannigfaltigkeit gewährleistend, die Verschiedenheit der Bestimmungen fundiert, wird philosophische Tätigkeit bereichert: „*Als ob das Denken nur durch die Befreiung vom Bild und von den Postulaten zu denken beginnen und immer von Neuem beginnen könnte.*“²⁷⁵

Deleuze suggeriert ein bilderloses Denken im Kampf gegen verhärtete Meinungen und reproduzierte Klischees. Das gedankliche Zeichnen von Bildern ist aber dennoch ein wesentlicher Bestandteil des Deleuzeschen Denkens, darf aber nicht mit einer Metaphorisierung oder Analogisierung verwechselt werden, welche beide in einer vereinheitlichen Synthetisierung durch das Bewusstsein enden, was Deleuze versucht, zugunsten der Diversität einer methodischen Intuition zu umgehen.

»Die Metaphern«, sagt Kafka einmal, »sind eines in dem vielen, was mich am Schreiben verzweifeln läßt«. Bewusst zerstört Kafka alle Metaphern, alle Symbolismen, jede Bedeutung und jede Designation. Die *Metamorphose* [Hervorhebung von mir; K.H.] – das heißt die Verwandlung – ist das Gegenteil der Metapher. Es gibt keinerlei Sinn mehr, weder primären noch übertragenen, es gibt nur noch Verteilung von Zuständen über das aufgefächerte Wort.²⁷⁶

Die Deleuzesche Philosophie versucht, dem künstlerischen Vorgehen der Musik gleich, diese Verwandlungen auszudrücken, indem sie in einer Rhythmisierung das Denkens den Wogen des Meeres angleicht, welche in einer unaufhaltsamen Bewegung Ebbe auf Flut folgen lassen. Eine starre Klassifikation und Kategorisierung widerspricht der Deleuzeschen Methode der Intuition: „*Die wahre philosophische Methode muss sich jeder Teilung der Bedeutung des Seins durch kategoriale Verteilungen und jede Annäherung an dessen Bewegung durch vorangehende formale Zuschnitte, so raffiniert sie auch sein mögen, absolut untersagen.*“²⁷⁷

Das Zeichnen eines Diagramms, welches in seiner Topologie das Einzeichnen dieser

²⁷⁵ DW, S. 173

²⁷⁶ K, S. 32

²⁷⁷ Alain Badiou: *Deleuze. »Der Geschrei des Seins«* S. 48

beständigen Metamorphosen gewährleistet, bedeutet ein Bild, das an dieser Stelle nicht mehr länger die Funktion innehat, als Leitstern zu fungieren, wie dies noch in der griechischen Philosophie geschah, die sich in die Suche nach der einen schönen Wahrheit, dieser höchsten Idee, welche das irdische Leben als Figur leiten sollte, verwoben fand. Deleuze folgt vielmehr der Nietzscheanischen Wende hin zur Konstruktion von Lebensweisen, die kein Wesen des Menschen mehr zum Ziel haben, sondern darin bestehen, sich immer wieder der mannigfaltigen Neuheit zu öffnen, welche das menschliche Denken vor Stagnation bewahrt und es immer in Bewegungen hält. Eine lebendige Mannigfaltigkeit an Weisen entsteht aus einer unaufhörlichen Verknüpfungstätigkeit auf der topologischen, diagrammatischen Ebene, welche gleichsam als immanente Oberfläche das Zirkulieren ihrer Elemente ermöglicht.

Deleuze zeichnet die Vielfalt an Formen in der Gestalt von Phantasiebildern, die sich der Konzeption eines einzigen und wahren Urbildes entziehen:

Das Trugbild [das Phantasiegebilde; Anm. K.H.] funktioniert von alleine, indem es die dezentrierten Zentren der ewigen Wiederkehr immer von Neuem durchläuft. Dies ist nicht mehr das platonische Bestreben, den Kosmos dem Chaos gegenüberzustellen, als ob der Kreis Abdruck einer transzendenten Idee wäre, die ihre Ähnlichkeit einer widerspenstigen Materie aufzudrücken vermag. Gerade das Gegenteil ist der Fall: die immanente Identität des Chaos mit dem Kosmos, das Sein in der ewigen Wiederkehr, ein weiter eher unwuchtiger Kreis.²⁷⁸

Das Zirkulieren innerhalb dieses unwuchtigen Kreises muss in unendlicher Geschwindigkeit gedacht werden, sodass eine klare Unterscheidung zwischen Chaos und Kosmos nicht mehr möglich ist. Mithilfe des Immanenzgedankens entgeht Deleuze einer Dualität des Prinzips und vermag derart das Differenzdenken zu seiner Entfaltung zu bringen. Eine Lebensweise schließt die Möglichkeit vieler anderer, neben ihr bestehender Formationen, in sich: es lässt das hierarchische Denken des Besten und Höchsten hinter sich und bejaht in jedem Augenblick die Vielheit und das beständige Werden: *„Es geht um ein Werden, das, ganz im Gegenteil, die größtmögliche Differenz umfaßt, die Intensitätsdifferenz, das Überschreiten einer Schwelle, Aufstieg oder Fall, Niedergang oder Erhebung, Wortbetonung.“*²⁷⁹

Die Konzeption der Oberfläche, auf der Ereignisse in ihrer Virtualität und Reinheit spielend zirkulieren, untermauert die Deleuzesche Abkehr vom Einheitsdenken und dem in der Tiefe stattfindenden Graben nach der einen Wahrheit.

»Das Tiefste, das ist die Haut« ist also durchaus biologisch zu verstehen. Die Haut verfügt über eine genuin oberflächliche, potentielle vitale Energie. Und wie die Ereignisse die Oberfläche nicht besetzen, sondern auf ihr herumspuken, ist die Oberflächenenergie nicht auf der Oberfläche *lokalisiert*, sondern mit ihrer Bildung und Neubildung eng verbunden.²⁸⁰

²⁷⁸ DW, S. 168

²⁷⁹ K, S. 32

²⁸⁰ LS, S. 136

Entgegen einer einzigen Wahrheit, einer richtigen Lebensweise, lässt er die Mächte des Falschen in sein Denken einkehren und zieht aus diesen die konstitutive Wandlungsfähigkeit des Prinzips, der Differenz, die sich anhand einer Wucherung an Trugbildern differenziert und somit aktualisiert. Denn Wahrheit ist nicht mehr länger ein bereits existierendes Prinzip, sondern sie muss vielmehr erst produziert werden: „*Das Falsche ist nicht Irrtum oder Verwirrung, sondern eine Macht, die das Wahre ununterscheidbar macht.*“²⁸¹ Denn in jedem Augenblick lässt sich alles umkehren, die zuvor gestellten Weichen verfolgen eine Deterritorialisierung und bezeichnen eine Fluchtlinie, die jegliche Stabilität mit sich reißt. Es kommt nunmehr darauf an, dem Leben schöpferisch zu begegnen und nicht mehr, ein einziges Prinzip bis zur Bewegungslosigkeit zu reproduzieren.

Die Bilder, welche Deleuze im Zuge seiner philosophischen Tätigkeit zeichnet, scheinen gerade jene Aspekte zum Gegenstand zu haben, die in einer allzu klassischen Analyse keinen Eingang finden, da er in der Begegnung mit der jegliches Aktualisierte, Objekthafte, fundierenden Virtualität das reine Ereignis in seinem Werden ausdrückt. Das Ereignis ist Gegenstand einer gewaltsamen Begegnung und verwehrt sich, in seiner Dynamik und eigentümlichen Zeitlichkeit, einer synthetischen Zusammenfassung innerhalb des Bewusstseins:

Denn wenn der infinitesimale, endlos teilbare Augenblick niemals jetzt geschieht, sondern stets vergangen oder noch nicht eingetreten ist und damit in der Schwebelage hält, was geschah oder geschehen wird, löst sich aus dem öligen Gegenwartsfleck, dem Chronos, die Zeit des »Äon« heraus.²⁸²

In der Begegnung vollzieht sich das Ereignis des Anstoßes, der das mechanische, in gewohnten Bahnen verlaufende, Denken einer Transformation unterzieht und es mit sich reißt. Nichts Transzendentes stößt das menschliche Denken an, sondern der Auslöser ist das Leben selbst in seiner lebendigen Immanenz. Es macht die künstlerische Produktivität allererst möglich, indem es in seiner Widersprüchlichkeit, in seiner Gewalttätigkeit dem menschlichen Hang zur Einheitlichkeit gegenüber, aber ebenso in seiner Potentialität immer wieder mit Neuartigem konfrontiert, das den heilsamen Schock verbürgt, durch welchen menschliches Denken wachgerüttelt wird.

Dem Bergsonschen Schema des Wahrnehmungsvorganges in seinem Bezug auf das Intervall gemäß, welches das Andere als antwortende Reaktion - die Politik als Bereich der Wirkungen- ermöglicht, befördert das Leben, das menschliche Tun. Das Intervall stellt in gleichsam überfordernden Situationen jenen Schnitt dar, den die herausfordernde Begegnung in der menschlichen Auffassung verbürgt. Das mechanische Reiz-Reaktions-Schema, das

²⁸¹ U, S. 97

²⁸² Joseph Vogl: *Was ist ein Ereignis?* in *Deleuze und die Künste*. S. 76/77

innerhalb der Gewohnheit, lediglich bereits bewährte Aktionen reproduziert, erfährt in dieser Konfrontation mit dem unendlichen Chaos einen inneren Zusammenbruch: das Intervall tritt als solches hervor, wird nicht mehr reflexartig überbrückt, sondern erstarrt gleichsam erstmals in der reinen Potentialität des Affekts.

An dieser Stelle beginnt das künstlerische Vorgehen einzusetzen: es scheint gerade in diesem Schnitt, in diesem Anhalten des alltäglichen Weltenlaufs, seine Genese zu finden. Das zu Große, zu Schnelle, das „Nicht-“, wird zum Ausgedrückten in der künstlerischen Schöpfung, welche wesentlich darin besteht, die chaotischen Geschwindigkeiten der Mannigfaltigkeiten in einen Rahmen zu fassen, der es vermag, ein Monument darzustellen, ohne die kosmischen Kräfte jedoch anzuhalten - das Paradox des andauernden Intervalls.

Deleuze scheint die klassische Trennung von Sinnlichkeit und Verstandestätigkeit aufzulösen, wenn er die Differenz als jene Vielheit ansetzt, welche Philosophie und Kunst in gleichem Maße umspielt, und von welcher beide Disziplinen allererst den Anstoß zur Potentialität erhalten. Das sentiendum rührt das memorandum, welches das cogitandum anstößt.

Auch in der Deleuzeschen Konzeption des Gehirns, welches traditionell immer für die Denktätigkeit stand, scheinen sich die beiden Aspekte der Sinnlichkeit und des Verstandes zu verzweigen. Das Denken erweist sich in jenen außergewöhnlichen Momenten des Angestoßen-Werdens, die zur Genese von Schöpfungskraft notwendig sind, nicht mit dem Lebendigen als empirisches Außen, als gleichsam transzendenten Bereich, der sich rund um die menschliche individuelle Subjektivität herum anordnen würde, konfrontiert. Ein Leben, das Leben in seiner virtuellen Intensität, welches gemeinsam mit den aktualisierten Formen die beiden Seiten der Medaille bildet, tritt vielmehr in Gestalt des Anderen des Denkens, des Ungedachten auf, welches jedoch als das Äußerste immer schon, innerhalb des Denkens, der Denktätigkeit seine Ohnmächtigkeit entgegenstellt. Das Gehirn beschreibt Deleuze nunmehr als geistigen Automaten, der die Idee einer subjektiven Innerlichkeit auflöst und einen Kreislauf zwischen Denken, dessen Kehrseite des Ungedachten und dem Angestoßen-Werdens durch die Begegnung mit dem offenen Ganzen geltend macht. Das scheinbare Außen des Chaos vermag es, mit dem immer schon inneren Anderen begegnen zu lassen, das jedoch, dem menschlichen Drang nach Einheitlichkeit gemäß, in der Alltäglichkeit überdeckt wird, beziehungsweise sich selbst darin maskiert. Auch wenn es so scheint, als ob mit dieser Konzeption eines immanenten aktiven Chaos, welches als Anstoß zum Denken, die freie, individuelle Entscheidung hinter sich lässt, die menschliche Autonomie einem Automatismus weichen muss, der eine vollständige Determination mit sich bringt, scheint diese Differenzierung in den Begriffsgegensatz von aktiv und passiv in eine Sackgasse zu führen

und kein fundiertes Argument gegen die Deleuzesche Ontologie darzustellen. Die unendliche Geschwindigkeit, welche für das Chaos, das offene Ganze, konstitutiv ist, lässt keine Unterscheidung zwischen Aktivität und Passivität mehr zu: zu schnell und zu viel! Deleuze zeichnet ein Feld – und bereits dieses Wort fixiert zu sehr –, das Unentscheidbarkeit birgt. Philosophie muss als menschliches Denken, als Denken im Menschen, immer, in ewiger Wiederkehr, ein Denken für den Menschen bergen und wirkt unweigerlich auf menschliches Tun. In diesem Sinne muss von jeglicher Auffassung einer vollständigen Determiniertheit des Menschen Abstand genommen werden - Deleuze zeichnet ein Wesen, welches gerade darin besteht, beständig zu werden. In der Bejahung des Undenkbaren, welches jedoch nur gedacht werden kann, findet der Mensch seine Macht und vermag damit, die zuvor noch unüberbrückbare Differenz in schöpferischen Verkettungen produktiv umzuwandeln.

Der Film scheint ein besonderes Mittel zu sein, gerade die Begegnung mit dem Ungedachten im Zuge des Ausdrucks der virtuellen Intensitäten zu bewerkstelligen. Er verbürgt in seiner automatisierten Bewegung den notwendigen Schock und zwingt das Gehirn dazu, sich seiner bewusstlosen Ohnmacht auszusetzen und, in einer weiteren Bewegung, durch sie hindurch den Anstoß für die eigene Produktivität zu erlangen, Neuverkettungen zu knüpfen und so mit dem bedrohlichen Schnitt schöpferisch umzugehen.

Kunst ist eines jener Felder, innerhalb welcher das angestoßene Funktionieren, der Mensch als geistiger Automat, Aktionen vollbringt, die imstande sind, das Leben in seiner Chaotie zu berühren, eine Art Kraft aufzubringen, in es zu dringen und schaffend zu beeinflussen. Ein Kontakt stellt sich her, der nicht den Menschen in seiner alltäglichen Vorgehensweise betrifft, sondern jenen denkenden Automaten, der mit dem Schock, in den das ausgedrückte Leben ihn versetzt, konfrontiert wird. In der Begegnung mit der eigenen Wandlungsfähigkeit bekommt das menschliche Denken seine immanente Andersheit zu spüren: „*Ich, das ist ein Anderer.*“

Der Film lässt Bildlichkeit und Sprache miteinander spielen, er verschränkt die Sinnlichkeit des Bildes mit der Logizität der Sprache und überwindet auf diese Weise, ebenso wie Deleuze in seiner Philosophie, den Dualismus von Verstand und Sinnlichkeit. Es wurde darauf hingewiesen, wie im Zuge des dritten Zeit-Bildes die Macht des Falschen ihre Geltung erlangt und somit die Idee vom platonischen Urbild in die Nietzscheanische Mannigfaltigkeit der Trugbilder, der Maskierungen, verwandelt. Das Postulat der richtigen Darstellung eines Sachverhaltes, wie es eventuell noch im Bewegungs-Bild mit dessen konstitutiven, sensorischen Verknüpfungen herrschte, macht einer Vieldeutigkeit des Erscheinenden Platz, welche unmittelbar das Hirn-Denken stimuliert.

Es scheint vor allem das Verdienst der neuen Konzeption von Zeitlichkeit zu sein, diese Vielschichtigkeit der Welt nun ins Bild gebracht zu haben. Wie am Beispiel des filmischen Schaffens von Alain Resnais verdeutlicht, deckt sich der Verlust einer chronologischen Form mit der Deleuzeschen Konzeption der Zeit des Äon, welche nicht mehr länger einen Ablauf, sondern eine Schichtung, mit Brüchen, zirkulären Bewegungen und unbeugsamen Wucherungen, erkennen lässt. Das bewegte Bild des Kinos erweist sich somit als prädestiniert dafür, die theoretischen Thesen von Deleuze in Szene zu setzen: das Gehirn als Automaten, welcher Geistigkeit, wie auch Leidenschaft und Passion in sich birgt, die äonische Zeitkonzeption des reinen Ereignisses, die Virtualität des Einen Lebens und dessen Immanenz, aber auch die Differenz in der Irrationalität des Schnitts. Das Intervall, der irrationale Schnitt scheint das Schlüsselwort zu sein, wenn Deleuze damit den Verlust des synthetischen Bewusstseins und somit sein Prinzip der Differenz direkt versinnbildlicht.

Kein Ende der Philosophie ist in Sicht, sondern ihre Explosionskraft in Bezug auf das Durchdenken all dieser unausschöpflichen Wege, die zwar nie an ein Ziel kommen, jedoch Ungeahntes passieren lassen. Das kinematographische Theater überrascht in seiner Lebendigkeit, das Leben in seiner Theatralität, eine Verschiedenheit, aber nichtsdestotrotz ununterscheidbar. Mit dem Begriff der Ununterscheidbarkeit meint Deleuze nicht, alles sei gleich, eins, indifferent, sondern das genaue Gegenteil: die Vielheit ist das neue Substantiv, das Werden im reinen Ereignis die Realität. Der Mensch gleicht nicht mehr länger der Vorstellung eines Strichmännchens in seinen klaren Umrissen; er ist keine fixierte Wesenheit, er *wird* permanent. In diesem Werden offenbart sich die politische Dimension der Zukünftigkeit, indem der gegenwärtige Zustand unaufhörlich suspendiert und in Schwebelage gehalten wird.

Die Deleuzesche Philosophie erweist sich als Philosophie der Kunst.

Die beiden großen Bücher über den Film erweitern diese Konstruktion einer Philosophie, für die die Kunst gleichzeitig die materielle Tiefe und die Projektionsfläche bietet. [...] Und andererseits dehnen sich die Einvernahme und Verschmelzung von Kunst und Philosophie, die schon lange betrieben wird, bis zur Ununterscheidbarkeit aus.²⁸³

Denn die Gewohnheit beschreibt die Aktualität und lässt sich entlang der sich bewährenden Bahnen transportieren und allein Kunst, verstanden als die schöpferische Produktion par excellence, vermag den Hieb zu versetzen, der abweichen lässt und sehend wird. Ob Kunst der Malerei, der Logik oder jene philosophische Kunstfertigkeit, es spielt keine Rolle, welches Mittel man sich bedient, um dieser Erfahrung des Schocks angesichts der Fülle an

²⁸³Raymond Bellour: *Das Bild des Denkens: Kunst oder Philosophie, oder darüber hinaus?* in *Deleuze und die Künste*. S. 16/17

Potentialität Ausdruck zu verleihen. Man kehrt mit roten Augen zurück, und man kehrt zurück, denn nur wenige vermögen es nicht mehr, von der Alltäglichkeit gerettet zu werden und fallen den unendlichen Bewegungen anheim - dem Wahnsinn. Jedoch kehrt man nicht zurück zur beständigen Suche nach dem Objekt x, dem Sinn, der Identität, ohne die Potentialität an den sich erneut formenden Rändern des Subjekts kleben zu haben. Sie zirkuliert gleichsam auf der sich restaurierenden Oberfläche und lässt Brüche entstehen, Intervalle, die die gewohnte Reflexaktion stoppen und einer Rhythmisierung unterziehen, die im schöpferischen Ausdruck resultiert, der seinerseits wiederum in der Lage ist, eine Revolution zu gewährleisten. Die Politik, als Moment des Werdens, der Revolution, ist der gesellschaftliche Aspekt, den Deleuze in seinen Zeichnungen zu Tage fördert. Deleuze formuliert keine Dogmen, er kennt Wahrheiten nur, insofern sie erst produziert werden müssen. Dementsprechend kennt auch die Revolution kein Ziel, sie besteht wesentlich in ihren Vollzügen und macht ein Ereignis geltend, das es vermag, in originärer Virtualität Wirkungen auszusenden.

Bilder entschleiern eine Mannigfaltigkeit an Dimensionen, die sich jenem denkenden Automaten eröffnen, dessen Funktionieren Deleuze zuvor in *Was ist Philosophie?* und anhand seiner Skizzierungen des filmischen Schaffens herausgestrichen hat. Es bedarf des Verständnisses seiner Definition von Denken, welches, die in der Tradition angenommene Begrifflichkeit der menschlichen Seele ersetzt, um das Gedanken-Bild des schöpferischen Umgangs mit der Uneinheitlichkeit des Chaosmos in seiner endlosen und rätselhaften chaotischen Bewegung zu visualisieren. Das Maschinenhafte des geistigen Automaten verknüpft sich mit der Kierkegaardschen Wahl und verweist in ihrem Bezug zu einem anstoßenden Außen auf ein Paradox, das wiederum in die Ununterscheidbarkeit des reinen Werdens führt:

Von da gelangt man leicht zu dem bekannten Thema von Kierkegaard: Eine authentische Wahl ist niemals eine Wahl von diesem oder jenem, sie ist die Wahl zu wählen, die Wahl zwischen der Wahl und der Nicht-Wahl. Derart von jeglichem Inhalt abgetrennt, verweist uns die Wahl »auf einen absoluten Bezug zum Außen« [...] Daraus folgt, dass die Wahl dann besonders »rein« ist, wenn sie eine automatische ist, dass es in Wirklichkeit wir sind, die gewählt werden, und wir nicht, wie die Philosophie der Repräsentation vorgibt, der Schauplatz oder der Brennpunkt einer Entscheidung sind: »Nur der wählt richtig und in Wirklichkeit, der gewählt wird.«²⁸⁴

Es bedarf des unfreiwilligen Anstoßes von Außen, durch welchen das Denken in Konfrontation mit dem Undenkbaren erst dazu befähigt wird, seine Potentialität zu bejahen. Die Subjektivität wird zugunsten des geistigen Automaten aufgelöst, der obwohl erst durch

²⁸⁴ Alain Badiou: *Deleuze. »Der Geschrei des Seins«* S. 21

den Anstoß zu dieser Wahrnehmung fähig immer schon vom anorganischen Leben durchdrungen ist.

Deleuze erfindet in einem unstillbaren Verlangen Zeichen, welche sich in einer Offenheit für seine formende, kreative und intuitive Potentialität zeigen und vermag dies nur, durch den belebenden Anstoß des Noo-Schocks. Die Begegnung mit dem ganz Anderen, dieser Vielheit, die sich jeglicher Synthesis entzieht, lässt ihn sich verlieren im Verlust seiner Kategorien und Subjektivität: „*Die Bewegung hat alles erfaßt.*“

Dies ist der Moment der Revolution, der Fluchtlinien, der unendlichen Bewegungen jenes Chaosmos, welcher einen Kosmos an Formen ebenso bietet wie das Chaos der unendlichen Geschwindigkeiten. Er befindet sich an keinem Ort, in keiner Hinterwelt, er ist der Erde immanent, ebenso wie alles andere auch, und nur die bildlichen Visionen zeugen von diesem Gewahrwerden der potenziellen Verknüpfungen, bevor sich die zuvor noch wuchernde und verkerbte Struktur der Erde erneut glättet und einen Standpunkt wieder möglich macht. Der Spurensucher kehrt zurück als rotäugiger „Geosoph“ und „Gedankenmaler“. Sein Material ist die Gegenwärtigkeit des Anstoßes zur Vision, sein Werk die Zukunft. Sein Wirken ist demnach nicht mehr zu trennen von Politik:

Das Problem des Künstlers liegt also darin, daß die moderne Entvölkerung des Volkes zu einer offenen Erde führt, und zwar mit den Mitteln der Kunst oder mit Mitteln, zu denen die Kunst beiträgt. Anstatt das Volk und die Erde von allen Seiten in einem Kosmos zu bombardieren, der es eingrenzt, müßten Volk und Erde so etwas wie die Vektoren eines Kosmos sein, der sie mitreißt. Dann wäre der Kosmos selber Kunst. Aus der Entvölkerung ein kosmisches Volk machen, und aus der Deterritorialisierung eine kosmische Erde, das ist der Wunsch des Handwerker-Künstlers, hier und da, punktuell.²⁸⁵

²⁸⁵ TP, S. 472

4 Die Fluchtlinie der Politik

Deleuze entwirft in seiner Philosophie ein Denken, das unweigerlich in die Politik zu führen scheint. Sein Appell an die menschliche Produktivität ist nicht zu trennen, von den Wirkungen, die eine solche notwendigerweise nach sich zieht. Fasst man Politik nun als die Veränderungen, die jene Wirkungen innerhalb der von Deleuze konstatierten Stagnation, die ebenso wie das Werden, die Veränderlichkeit selbst, ein wesentlicher Teil der menschlichen Erfahrungen ist, hervorbringen, so scheinen diese keinem vorherbestimmten Plan mehr zu folgen, der als ein Sammelsurium an Kriterien und Postulaten, lediglich umgesetzt werden müsste, sondern vielmehr sich von jeglicher Theoretisierung abzuwenden und in die Praxis überzuleiten. Dies ist auch der Grund für den Ununterscheidbarkeitspunkt, den Philosophie und Kunst in ihrem Wirken beschreiben.

Das Tun würde sich in Verbindung mit einem zu erreichendem Ziel wiederum einer Vereinheitlichung verschreiben, welche doch gerade durchlöchert werden soll. Der Begriff der Fluchtlinien scheint dieses Vorgehen in besonderem Maße zu veranschaulichen. Die Abkehr von fixen Punkten und eine Freilegung der Topologie aus Linien, denen man folgt, ohne an ein Ankommen zu denken, vielmehr um sich der Bewegung zu verschreiben, welche sich ohnehin schnell genug in fixe Formationen ausdifferenziert, um ein eingegrenztes Territorium zu besetzen.

Ein Punkt ist immer ein Ursprungspunkt. Aber eine Linie des Werdens hat weder Anfang noch Ende, weder Ausgangspunkt noch Ziel, weder Ursprung noch Bestimmung. Es ist Wortklauberei, vom Fehlen des Ursprungs zu sprechen und das Fehlen des Ursprungs zum Ursprung zu machen. Eine Linie des Werdens hat nur eine Mitte. Die Mitte ist kein Mittelwert, sondern eine Beschleunigung, die absolute Geschwindigkeit der Bewegung.²⁸⁶

Deleuze verpflichtet sich dem Denken der Mitte, als das den unendlichen Geschwindigkeiten überantwortete Dazwischen, verfolgt keine Ableitung, sondern versucht den Weg der gotischen Linie zu gehen, welche ihn in ihren Krümmungen und Brüchen vollständig den Dynamiken des Ereignisses verschreibt. Politik ist nicht mehr länger Sammelsurium an Reglements, sondern wesentlich Revolution, die weniger darin besteht, einen Zustand zu verwirklichen, sondern eher den Aufbruch zu leisten, der Fluchtlinie zu folgen, um Dynamiken in Form von vielgestaltiger Neuheit auszudrücken.

In diesem Sinne muss es auch verstanden werden, wenn Deleuze das Volk, welches wesentlich fehlt, anruft. Denn dieses Volk wird immer fehlen, es besteht gerade darin, nicht zu sein, sondern zu werden. Die Bewegung des „hin...zu“ drückt das unaufhörliche Werden aus, welches philosophische, wie künstlerische Tätigkeit ermöglicht. Denn nur durch dieses

²⁸⁶TP, S. 400

Anders-Werden, welches durch die Suche nach dem fehlenden Volk angeleitet wird, vermag sich Revolution zu vollziehen.

Deleuze erlebte wie viele seiner Zeitgenossen die Umbrüche von 68 mit großer Enttäuschung. Nichts Bleibendes schien sich davon bewahrt zu haben und Hoffnung auf eine neue, bessere Gesellschaftsform entpuppte sich als Illusion. Doch ist der Sieg nicht das Entscheidende, die Bewegungen zählen und es wird nie ein Ende, im Sinne eines utopischen Weltzustandes, in Sicht sein. Desillusioniert bedeutet jedoch keineswegs apathisch und indifferent, denn es bedarf eines Aufwandes, einer Begegnung, einer Vision, um von den Dynamiken mitgerissen zu werden, und sie in einer Bejahung innerhalb von Neuverkettungen auszudrücken. Die Dynamiken müssen in die menschliche Produktion führen, welche es im besten Falle ihrerseits vermag, den gewaltsamen Schock als Wirkung hervorzurufen: die ewige Wiederkehr des Gleichen, als Sein der Differenz.

Jacques Rancière nimmt im Zuge seines Vortrages mit dem Titel *Ist Kunst widerständig?* auf das politische Denken von Gilles Deleuze Bezug, wenn er anhand der Darstellung des Vorgehens von Kunst, welche an dieser Stelle das Paradebeispiel für den menschlichen Schöpfungsakt darstellen soll, deren gesellschaftspolitische Dynamiken aufzeigt. Das künstlerische Werk besteht für sich, es vermag eine Ewigkeit auszudrücken und in diesem Ausdruck zu bewahren, sodass es selbst in einer Autonomie und Autarkie den Anschein vom Ausschluss jeglicher Bewegung und Veränderlichkeit birgt. Rancière bemerkt in dieser Beharrlichkeit ein Paradox: „*Wie kann die Kraft dessen, was „sich in sich hält“ zur gleichen Zeit die Kraft dessen sein, was aus sich herausgeht, dessen, was interveniert, um genau die Ordnung zu ändern, die seine eigene „Konsistenz“ sichert?*“²⁸⁷

In *Tausend Plateaus* unterscheiden Deleuze und Guattari zwei verschiedene Ebenen: den Organisationsplan und die Kompositionsebene. Während ersterer ein geistiges Prinzip impliziert und zur Genese von Formen und Subjekten beiträgt, erweist sich letztere als die Ebene der Immanenz, welche bereits oben charakterisiert wurde:

Es gibt nur Diesheiten, Affekte, Individuationen ohne Subjekt, die kollektive Gefüge bilden. Nichts entwickelt sich, sondern die Dinge kommen zu spät oder zu früh und bilden je nach Geschwindigkeitszusammensetzungen dieses oder jenes Gefüge. Nichts subjektiviert sich, sondern es bilden sich Diesheiten, den Zusammensetzungen von Macht und von Affekten entsprechend. Diesen Plan, auf dem es nur Längen- und Breitengrade, Geschwindigkeiten und Diesheiten gibt, bezeichnen wir als Konsistenz- oder Kompositions-Ebene (im Gegensatz zum Organisations- und Entwicklungs-Plan).²⁸⁸

Es scheint also keinen Widerspruch mehr zu geben, wenn man die Konsistenz des Kunstwerkes auf das Wirken jener Immanenz- und Konsistenzebene zurückführt, welche in

²⁸⁷ Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?* S. 9

²⁸⁸ TP, S. 362/363

Deleuzes Ontologie die Schnittstelle darstellt. Eine solche Ebene vermag, die Beharrlichkeit eines Schnittes mit den darauf in unendlichen Geschwindigkeiten zirkulierenden Singularitäten und Diesheiten zu vereinbaren. Diese Interpretation scheint auch den Thesen des Vorgehens von künstlerischer Produktion, wie sie in *Was ist Philosophie?* skizziert wurden, zu entsprechen und keinerlei Bruch darzustellen. Rancière selbst geht auf die Konzeption dieser Konsistenzebene zwar nicht ein, löst jedoch den von ihm aufgedeckten Widerspruch nichtsdestotrotz auf, indem er den Deleuzeschen „Wechsel der Gezeiten“, den immerwährenden Kreislauf von Bewegung und Formation, als Ursache dieses Paradoxons entdeckt: *„Das Chaos muss widerständige Form werden, die Form muss wieder widerständiges Chaos werden. Das Monument muss Revolution werden und die Revolution muss wieder Monument werden.“*²⁸⁹

Die Dynamiken des Werdens erweisen sich als essentielles Zwischenglied, das nicht nur das Monument und die Revolution, sondern auch die beiden Arten von Ebenen miteinander verbindet. Nur durch sie sind Kunst, aber auch Philosophie und jegliche andere schöpferische Produktivität, als Politik denkbar:

Werden heißt, ausgehend von Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man wird, *am nächsten* sind.²⁹⁰

Die festen Formen von Identität beginnen sich durch dieses Herauslösen der Partikel aufzulösen und es kommt dem topologischen Denken von Gilles Deleuze entsprechend zur Anordnung von Nachbarschaftsverhältnissen, welche in ihrer wesentlichen Beweglichkeit an die schöpferische Tätigkeit des Neu-Verkettens appellieren. Das Werden ist der zündende Funke für Politik als schöpferischer Akt: *„Jedermann, alle Welt werden heißt Welt machen, eine Welt machen.“*²⁹¹ Im Verlust der individuellen Identität gewinnt man virtuelle Singularität, durch welche man vermag, dem Appell zu Konstruktivismus nachzugehen und derart Realität für die Zukunft zu produzieren.

Deleuze lässt seine Leser nicht in völliger Unbestimmtheit, wenn es darum geht, den Begriff des Werdens darzulegen, denn wie bereits erwähnt, führt seine Philosophie nicht in einen schlichten Relativismus, welchem entsprechend es völlig einerlei wäre, was man nun wird und auf welche Weise. Man wird nicht Mehrheit, denn diese besteht schon die längste Zeit. Man fügt sich also nicht lediglich als Partikel einer bereits feststehenden und einförmigen

²⁸⁹ Rancière: *Ist Kunst widerständig?* S. 12

²⁹⁰ TP, S. 371

²⁹¹ TP, S. 381

Masse hinzu. Deleuze propagiert vielmehr ein Minoritär-Werden, welches wiederum nicht als schlichtes Einfügen in eine bereits bestehende Minderheit verstanden werden darf:

Ein minoritäres Werden existiert nur durch ein deterritorialisertes Medium und ein deterritorialisertes Subjekt, die so etwas wie seine Elemente sind. Ein Subjekt des Werdens gibt es nur als deterritorialisierte Variable der Mehrheit, und ein Medium des Werdens gibt es nur als deterritorialisierte Variable einer Minderheit.²⁹²

Ein solches Werden ist nicht zu trennen von einem gehörigen Kraftaufwand und aktiver Politik. Die Gefahren einer Reterritorialisierung lauern in jedem Moment und bedrohen politisches Vorgehen von innen, denn keine Deterritorialisierung, ohne die gegenläufige Bewegung der erneuten Besetzung eines Territoriums. Deleuze zeichnet keineswegs eine Philosophie, welche Identitäten, Formationen und Einheitlichkeiten verbannt, vielmehr untersucht er beide Seiten, Starre und Dynamik, in ihren gegenseitigen Kommunikationen.

Das Denken Gilles Deleuzes darf nicht als Dogmatik verstanden werden, es bedeutet kein Ankommen am Ziel, vielmehr ist es vergleichbar mit einer Stufe der Leiter, deren Ende lediglich den Tod, das endgültige Ende der Bewegungen, darstellt. Nach der Lektüre seiner Gedanken, wie auch seiner Bilder, verhält es sich so, wie Ludwig Wittgenstein seinen „*Tractatus logico-philosophicus*“ beendet: „*Er [der verständige Leser; Anm. K.H.] muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.*“²⁹³ Das Ende der Lektüre der Deleuzeschen Theorie stellt keinen Zielpunkt dar, sondern macht den Anfang des eigenständigen Denkens geltend. Es scheint, als ob es selbst Anstoß sein wollte für all jenes Denken, das in singulärer und originärer Weise auf die Rezeption seiner Philosophie, auf das Hinaufklettern der Sprossen, nun notwendigerweise folgen muss. Die weiteren Stufen der Leiter müssen nun selbst entworfen werden, um der Gefahr der bloßen Reproduktion zu entgehen. Es kommt nunmehr darauf an, seine eigene Topologie, sein eigenes Denkgefüge zu entwickeln.

²⁹² TP, S. 397

²⁹³ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. S. 85

5 Zu guter Letzt...

Was ist Philosophie? Gilles Deleuze beantwortet diese Frage mit dem Verweis auf deren wesentliche Konstruktionstätigkeit. Philosophisches Denken erschafft Neues und steht damit mitten im Leben. Der Suche nach ewigen Wahrheiten zuwiderlaufend richtet Deleuze seinen Blick auf die Lebendigkeit in ihren Dynamiken. Ist die Philosophie als Grundlagenforschung an ihrem Ende? Muss sie einer künstlerischen Praxis Platz machen, die ihre einzige Forderung im schöpferischen Schaffen findet und die Frage nach ihrer Rechtfertigung unter dem Tisch fallen lässt?

Die Frage nach dem Grund lässt sich mit dem Deleuzeschen Denken nicht mehr stellen, es gibt das letzte Urteilskriterium lediglich im individuellen Geschmack. Schön, richtig und gut ist jenes, das vermag, das Denken aus seinen gewohnten Bahnen zu schleudern und derart das Interesse anzuregen, dem erlebten Phänomen gerecht zu werden. Deleuze fragt nach den Bedingungen realer Erfahrung und macht so seinen transzendentalen Empirismus geltend, welcher Denken als Wirkung einer gewaltsamen empirischen Begegnung begreift. Das sentiendum, das den Anstoß der Denkbewegungen darstellt, widersteht der automatischen Auffassung mittels gewohnheitsmäßig verfahrenender Empirie. Die alltägliche Wahrnehmung wird an ihre Grenzen getrieben, denn das Leben konfrontiert menschliches Denken mit einer Singularität, welche sich unter keine vorgefertigten Kategorien ordnet. In diesem Sinne erweist sich das singuläre Ereignis in keiner Einheitlichkeit, vielmehr erscheint es in einer Mannigfaltigkeit, welche die empirische Auffassungskraft in ihre transzendente Ausübung treibt. Der transzendente Bereich eröffnet sich somit nicht der reinen Reflexionstätigkeit, im Sinne der Voraussetzungsreflexion, sondern es bedarf des konkreten empirischen Inhalts, um über gewohnheitsmäßiges Denken hinauszukommen. Transzendentes Denken kann nicht mehr im Kantischen Sinne als Grundlage verstanden werden, sondern verweist wesentlich auf jene Wirkungen, welche das angestoßene Denken in Folge real werden lassen wird.

Deleuze lässt die Fragen nach den Möglichkeiten unbeantwortet und stürzt sich mitten ins Leben. Den Anspruch, den Anfang zu denken, stellt er nicht, er versucht vielmehr aus der Mitte heraus zu philosophieren und entgeht damit der Leerheit blasser Begrifflichkeit. Seine Philosophie liefert keine Allgemeinheiten, die den richtigen Weg hin zur Wahrheit weisen und derart jegliches Tun begründen können, und verlässt damit den philosophischen Forderungskatalog. Doch scheint es mit Deleuze möglich zu sein, die Frage nach dem Nutzen der Philosophie zu beantworten: sie liefert Neuverknüpfungen in Gestalt von Begriffen, die vermögen, den Dynamiken der Welt zu folgen und etwas davon auszudrücken. Mit Deleuze lässt sich nicht alles denken, es lässt sich das Gesagte nicht einmal richtig denken, weil er

Wahrheit nicht als Aufzufassendes konzipiert, sondern sie nur als produzierte kennt, welche neben einer Mannigfaltigkeit möglicher anderer existiert.

Der Vorwurf der Relativität ist in Folge auch nur dann zu machen, wenn von einer Ursprünglichkeit ausgegangen wird, welche als Kriterium gilt und als solches ein Ziel und den richtigen Weg dahin vorgibt. Einen solchen Anfang verwirft Deleuze vehement, hindert ihn jedoch nicht daran, sein singuläres Credo zu formulieren: der Glaube an die menschliche Produktivität lässt den Blick von den Anfängen hin zu jenem gleiten, das in seiner Potentialität noch kommen wird. Das bewegte Leben kennt Beharrliches nur augenblicklich, Formation ist der Zeit überantwortet und diese erweist sich in ihrer unendlichen Bewegtheit als einzig Andauerndes. In der Zeitkonzeption des Äons finden sich diese Gedanken formuliert, wenn der gegenwärtige Augenblick sich grenzenlos in Vergangenheit und Zukunft teilt und zur Dynamik per se transformiert. Das Gedächtnis, als Vermögen der Vergangenheit, obliegt ebenso wie die Zukunft den Gewalten der Modulation, denn nur in den dynamischen Verzweigungen beider lässt sich gegenwärtige Konstruktionstätigkeit denken.

Intuitiv lässt sich erahnen, dass eine solche philosophische Konzeption nah an jenem liegt, was man gemeinhin unter Lebendigkeit versteht. Und kritischen Geistern wird es nicht reichen, das Denken auf der Oberfläche zirkulieren zu lassen. Doch wenn sich eine Lehre aus der Deleuzeschen Philosophie ziehen lässt, dann ist es jene der Schöpfungskraft des Menschen. Das Leben besteht aus schöpferischen, wie produzierten Bewegungen, doch allzu schnell entziehen diese sich der menschlichen Auffassungskraft. Mit Deleuze werden sie nun Thema, jedoch nicht, ohne das Denken zu affizieren. Dynamiken zu denken bedeutet ein Risiko, vom Weg abzukommen, Wirrnissen zum Opfer zu fallen, zu schnell zu sein und Auslassungen und Brüche zu generieren. All das findet sich im Deleuzeschen Werk und macht es anfällig für die Kritik jenes Denkens, das sich auf der Suche nach Ursprüngen strikten Regeln verschreibt. Neben all diesen Mängeln vermag das Werk jedoch seine dynamische Thematik auf eine Weise auszudrücken, welche ein anregendes Weiterdenken zur Folge hat.

Die Praxis der Kunst ist imstande, diese philosophischen Theorien besonders deutlich zu versinnbildlichen. Das künstlerische Schaffen, ebenso wie das philosophische Werk Deleuzes, verschafft den endlosen Dynamiken des Lebens einen Ausdruck innerhalb einer Form und versinnbildlicht damit die Kommunikation von Ruhe und Bewegung. Das künstlerische Vorgehen des Kinos eignet sich in besonderer Form dafür, diese Kommunikation in der Form eines bewegten Bildes zu verdeutlichen.

Deleuze findet für sich eine Antwort auf die Frage nach dem Wie? und entwirft eine entsprechende Ontologie, doch scheint diese, wie ein Rückfall anmutende, Aufnahme einer klassischen Prinzipialität nur die geforderte Konstruktionstätigkeit von Philosophie unter Beweis zu stellen und eine Mannigfaltigkeit möglicher anderer Begrifflichkeiten neben sich bestehen zu haben. In diesem Sinne nimmt die Deleuzesche Philosophie nicht nur ihren Anfang in der Mitte des Lebens, sondern lässt auch in ihr enden. Seine Ideen, seine Begrifflichkeit waren ihm Werkzeuge und keine ewigen Wahrheiten. Er hat jenes in seinem Denken ausgedrückt, welches auf singuläre Weise wachrüttelnde Anstöße verursacht. Es sei dem Urteil jedes Einzelnen überlassen, Gilles Deleuze als Philosophen oder als Künstler zu betrachten, aber ganz gleich, mit welcher Begrifflichkeit man das Schaffen Deleuzes benennen mag, er wird seiner höchsten Forderung gerecht: er ist Anstoß und zielt damit auf künftiges schöpferisches Leben.

Literaturverzeichnis

Verzeichnis der nach Siglen zitierten Schriften von Gilles Deleuze

DW: *Differenz und Wiederholung*. Übers. Von Joseph Vogl. München: Fink 1997.

FB: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Übers. von Josef Vogl. München: Fink 1995.

K: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhard Kroeber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976. (gemeinsam mit Félix Guattari)

K1: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M. 1989.

K2: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. von Klaus Englert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

LS: *Logik des Sinns*. Übers. von Bernhard Dieckmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

Ph: *Was ist Philosophie?* Übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. (gemeinsam mit Félix Guattari)

PI: *Pure Immanence. Essays on A Life*. Translated by Anne Boyman. New York: Zone Books 2005.

PZ: *Proust und die Zeichen*. Übers. v. Henriette Beese. Berlin: Merve 1993.

TP: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voulliè. Berlin: Merve 1997. (gemeinsam mit Félix Guattari)

U: *Unterhandlungen*. Übers. von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

WS: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Übers. Von Eva Brückner-Pfaffenberger und Donald Watts Tuckwiller. Berlin: Merve 1992.

Verzeichnis der sonstigen Literatur

Badiou, Alain: »*Deleuze. Das Geschrei des Seins*«. Übers. von Gernot Kamecke. Zürich; Berlin: diaphanes 2003.

Balke, Friedrich: *Gilles Deleuze*. Frankfurt a. M.; New York: Campus-Verlag 1998.

Ders. mit Joseph Vogl [Hrsg.]: *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München: Fink 1996.

Bazin, André: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Hrsg. von Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling. Köln: DuMont 1975.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Blanchot, Maurice: *Das Unzerstörbare*. Übers. von Hans-Joachim Metzger und Bernd Wilczek. München: Hanser 1991.

Borges, Jorge Luis: *Fiktionen*. Übers. von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt a. M.: Fischer 2004.

Carroll, Lewis: *Alices im Wunderland*. Übers. von Christian Enzensberger. Frankfurt a. M.: Insel 1998.

Ders.: *Alice hinter den Spiegeln*. Übers. von Christian Enzensberger. Frankfurt a. M.: Insel 1998.

Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*. Übers. von Joseph Vogl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

Ders.: *Sacher-Masoch und der Masochismus*. Übers. von Gertrud Müller. In: Von Sacher-Masoch, Leopold: *Die Venus im Pelz*. Frankfurt a. M.: Insel 1980.

Ders.: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*. Übers. von Ulrich Johannes Schneider. München: Fink 1993.

Ders.: *Nietzsche ein Lesebuch von Gilles Deleuze*. Übers. von Ronald Voulliè. Berlin: Merve 1979.

Ders.: *Rhizom*. Übers. von Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helma Konyer, Alexander Krämer, Michael Nowak und Kade Schacht. Berlin: Merve 1977.

Ders. und Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Übers. von Walter Seitter und Ulrich Raulf. Berlin: Merve 1977

Gente, Peter und Weibel, Peter [Hrsg.]: *Deleuze und die Künste*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Godard, Jean-Luc: *Godard-Kritiker*. Übers. von Frieda Grafe. München: Hanser 1971.

- Heinrich, Christoph [Hrsg.]: *Francis Bacon. Die Portraits*. Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2005.
- Kafka, Franz: *Die Erzählungen*. Hrsg. von Roger Hermes. Frankfurt a. M.: Fischer 2006.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974
- Kierkegaard, Sören: *Furcht und Zittern*. Übers. von Liselotte Richter. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1998.
- Ders.: *Philosophische Bissen*. Übers. von Hans Rochol. Hamburg: Meiner 2005.
- Klossowski, Pierre: *Divertimento für Gilles Deleuze*. Berlin: Merve 2005.
- Nagl, Ludwig: *Charles Sanders Peirce*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 1992.
- Proust, Marcel: *Unterwegs zu Swann. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 1*. Übers. von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Ders.: *Im Schatten junger Mädchenblüte. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 2*. Übers. von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Ders.: *Guermantes. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 3*. Übers. von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Übers. und Hrsg. von Maria Muhle. Berlin: b_books 2006.
- Ders.: *Ist Kunst widerständig?* Übers. und Hrsg. von Frank Ruda und Jan Völker. Berlin: Merve 2008.
- Robbe-Grillet, Alain: *Argumente für einen neuen Roman*. Übers. von Marie-Simone Morel, Helmut Scheffel, Werner Spiess und Elmar Tophoven. München: Hanser. 1965
- Ruf, Simon: *Fluchtlinien der Kunst. Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Fink 2003.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- Zechner, Ingo: *Deleuze. Der Gesang des Werdens*. München: Fink 2003.

Anhang

Abstract

Das philosophische Denken von Gilles Deleuze konzipiert einen Raum, der weniger in eine Geographie führt, welche als Versuch begriffen werden kann, im Zuge einer differenzierenden Analyse konkrete Elemente an ihren wesenhaften Standpunkten zu verorten, als vielmehr in eine Architektonik. Eine solche widmet sich der Untersuchung eines zwischen diesen Elementen stattfindenden Kräftespiels, das sich nicht nur auf deren äußere Relationen beschränkt, sondern ebenso in deren Inneren wirksam ist und deren Einheit permanent aufzulösen droht. Entgegen einem klassischen Systemdenken entwickelt Gilles Deleuze somit eine Konstellation, welche aus ständig neu zu verortenden Momenten und deren beweglichen Relationen zueinander besteht.

Man kann somit von zwei verschiedenen Bewegungen sprechen: zum einen die zwischen den Bestandteilen, welche eine sich ändernde Einheit konstituieren, und weiters jene zwischen diesen Einheiten selbst. Wobei jene Klassifikation diese zwei Relationsformen nicht voneinander scheiden soll, ohne die Interaktion beider einzuschließen.

Woher kommt nun der Anstoß für ein solch grundlegendes Kräftespiel in der Deleuzeschen Philosophie? Die Antwort bietet eine weitere Relationsform: die Elemente erweisen sich abhängig von und kommunizierend mit einem konstitutiven Außen, welches als unsichtbare Quelle der im zu analysierenden Bereich wirkenden Kräfte entziffert wird. Diese Bewegungen können also innerhalb einer Begrenzung, einer Einheit, fixierte Formen annehmen, jedoch nicht ohne dabei die Potenzialität des Über-sich-Hinausweisens und ihren Bezug zum „Chaos“ zu verlieren.

Dieses Über-sich-Hinausweisen, das wechselseitige Ineinander-Überfließen von Teilen der sich verändernden Einheiten, scheint mir konstitutiv für die Deleuzesche Philosophie zu sein: in diesem Sinne soll das Hauptaugenmerk meiner Arbeit auf einem Bereich liegen, in dem Gilles Deleuze diese Interaktion zweier getrennter Formen anschaulich macht.

Seine zur Kunstform des Kinos entwickelte Theorie scheint als ein Zwischenraum zwischen Philosophie und Kunst dafür besonders geeignet zu sein. Es soll sich zeigen, wie er hier seine ursprünglich in der Philosophie entwickelten Begriffe im praktischen Bereich der Kunst wieder findet und zirkulieren lässt. Weiters soll sich in einer genaueren Analyse auch ergeben,

wie die Deleuzesche Philosophie sich in besonderem Maße von der Kunst beeinflusst erweist, da sich der entwickelte Gedanke vom konstitutiven Werden hinter fixen Gestalten vor allem in der künstlerischen Produktion am Reinsten dargestellt sieht. Für diese, wie mir scheint, wesentliche Idee der gegenseitigen Befruchtung von Schöpfungskraft und Theorie scheinen mir vor allem Gilles Deleuzes Kino-Bücher von Vorteil zu sein. Das Medium des Films zeigt sich in besonderem Maße als Verschränkung von Philosophie und Sensation, von Denken und Unmittelbarkeit, Text und Bild.

I. Im ersten Teil meiner Arbeit möchte ich anhand des Werkes „Was ist Philosophie?“ eine kurze Gegenüberstellung der Tätigkeiten von Philosophie und Kunst vornehmen. Deleuze führt eine strikte Trennung zwischen diesen beiden Disziplinen ein, die ich, wie oben bereits angedeutet, jedoch für einen Übergang vom einen zum anderen nicht als Hindernis sehe, sondern eher als Anstoß dafür, deren Zwischen als Interaktion genauer zu beleuchten.

Ich werde zu zeigen versuchen, dass sich das Deleuzesche Denken einer hermetischen Geschlossenheit widersetzt und so immer auf ein generierendes, jegliche Ordnung erst ermöglichendes und wesentlich chaotisches Außerhalb bezieht.

Dieser Bezug, diese Kommunikation, dieser „Einschnitt ins Chaos“ erweist sich auch als der gemeinsame Nenner von philosophischer Denktätigkeit und künstlerischer Produktion.

Der Versuch, dieses Außerhalb nicht nur als ein Jenseits zu begreifen, das lediglich beim Erforschen der Grenze leicht durchschimmert, sondern es auch im Zwischen als Übergang von einem Gebiet zum anderen zu begreifen, soll die Überleitung zum zweiten Teil der Arbeit darstellen.

II. Anhand der Skizzierung der wesentlichen Thesen der beiden Kinobücher möchte ich das ästhetische Denken von Deleuze herausarbeiten: es soll gezeigt werden, wie Begriffe aus dem philosophischen Bereich, wie Werden, Differenz, Immanenz, Virtualität etc. hier ihre Anwendung finden und moduliert werden.

III. Der Film erscheint mir, wie oben bereits erwähnt, als ein Medium, das das Zusammenwirken von Philosophie und Kunst in der Vereinigung von Sprache und Bild besonders deutlich darstellt. Wie lässt sich eine Vereinigung separater Bereiche denken? Und ist es nicht gerade diese Frage um die sich menschliche Produktion, wie Kunst und Philosophie, im Allgemeinen dreht? Der „Ununterscheidbarkeitspunkt“ zwischen vormals Getrenntem und sich künftig wieder Trennendem? Dieses ewige Zirkulieren, das in gewissem

Sinne Deleuzesche Transzendente soll in einem weiteren Abschnitt behandelt werden gemeinsam mit der Frage nach der Produktion, der menschlichen Schöpfung.

IV. Anstatt bei der Frage nach dem gemeinsamen Ursprung von Kunst und Philosophie stehen zu bleiben, möchte ich in einem letzten Teil meiner Arbeit eine Erörterung ihrer Wirkungen und Anstöße versuchen, welche, wie sich hoffentlich zeigen wird, von der Frage nach dem Ursprung nicht nur nicht zu trennen, sondern vielmehr durch gegenseitigen Austausch unmittelbar an diese gekoppelt ist.

Lebenslauf

Ich wurde am 16. Dezember 1984 im Krankenhaus Lilienfeld, in Niederösterreich geboren.

Von 1991 bis 1995 besuchte ich die Volksschule in meinem Heimatort Rainfeld, um anschließend im Herbst das Bundesgymnasium in Lilienfeld aufzusuchen.

Im Frühjahr 2003 maturierte ich dort und setzte im darauf folgenden Herbst meine Ausbildung mit dem Studium der Philosophie an der Universität Wien fort.