

der Konkurrenz der folgenden und flüchtenden Blicke die grundlegende Doppelstruktur eines einzigen Augenpaares vor, und darauf – das wird weder von Mirjam Schaub noch von Martin Schwab erwähnt – verweist auch die Klammer des Films, die beiden Augen in Detailaufnahme, mit deren Geste des Öffnens und Schließens FILM beginnt und auch endet. Die Aufspaltung des Blicks erzeugt blinde Flecken zwischen Beobachter und Beobachtetem. »Insofern geht es in *Film* um die vorzügliche Möglichkeit, Unsichtbarkeit im Medium der Sichtbarkeit aus verdoppelten, stereoskopischen Sichtweisen zu erzeugen.«¹⁶ Zwischen den Blicken und den Bildern, die auch immer schon den Zuschauer ansehen – so könnte man ausgehend von den Augen des Intros und Outros sagen – entsteht der Film als etwas Drittes, das von diesen Augen unabhängig ist, aber auch erst durch die Stereoskopie hervorgebracht wird. Obwohl es beständig um die Verhältnisse von Sehen und Wahrnehmen geht, spielt diese Augen-Klammer in der Analyse von Schaub, bei Schwab, aber auch bei Gilles Deleuze keine weitere Rolle. Während sich nach Schwabs These in Becketts ästhetischem Programm das Sehen beim Sehen sieht,¹⁷ so möchte Schaub nicht ganz so weit gehen und behauptet, dass der Film immerhin »ein Bewusstsein des Blicks im Vollzug desselben« offenbart.¹⁸

Ich werde später wieder auf diese Abgeschlossenheit des Films durch das Augenpaar zurückkommen, zunächst möchte ich jedoch mit der Betrachtung von Deleuze die mir wichtigste Referenz vorstellen, die FILM in eine umfassende Kategorisierung von Bildern einordnet.

3.3 Der größte Film Irlands

Die Erwähnung von Alan Schneiders und Samuel Becketts FILM hat in der Filmphilosophie von Gilles Deleuze eine besondere Bedeutung. Zum einen hat Deleuze ihm den kleinen Text »Der größte Film Irlands (Becketts *Film*)« gewidmet, dessen Titel eine streitbare Behauptung sein mag, jedoch sogleich seine Bewunderung vermittelt.¹⁹ Zum anderen taucht FILM im ersten Band der Kinobücher von Deleuze auf, und hier an besonderer Stelle, im vierten Kapitel »Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten. Zweiter Bergson-Kommentar«, bevor Deleuze diese Spielarten des Bildes entwickelt: das Wahrnehmungsbild, das Aktionsbild und das Affektbild.²⁰ Den daraufhin folgenden Definitionen dieser elementaren Bildtypen, die der Leser an diesem Punkt im Buch noch nicht kennt, stellt Deleuze mit FILM zunächst ein Beispiel voran, wie diese durch den Film und durch das Verschwinden der menschlichen Wahrnehmung ausgelöscht werden können. Es geht also um eine gleichzeitige Auslöschung der Wahrnehmung und

fantastische Forschungsfiktionen ein Zuhause bot, um Träume, Schattierungen und Spiegelungen des Subjekts zu erdichten.

16 M. Schaub: »Film«, S. 143.

17 Vgl. M. Schwab: *Unsichtbares – Sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts »Film«*, S. 7. »These: Das Auge sieht sich sehen.«

18 M. Schaub: »Film«, S. 141.

19 Vgl. G. Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts *Film*)«, S. 37-40.

20 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 97-99.

des Seins des Protagonisten, wie auch um ein stufenweises Verschwinden des Films und seiner Bilder, an deren Stelle etwas anderes tritt:

»Jeder von uns ist als spezifisches Bild oder etwaiges Zentrum nichts anderes als eine Anordnung dieser drei Bilder, eine Fusion von Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild. [...]«

Man könnte ebensogut die Differenzierungslinien dieser drei Bildtypen zurückverfolgen und herauszufinden versuchen, was die Matrix oder das Bewegungsbild an sich ist: in seinem nichtzentrierten Reinzustand, in seiner ursprünglichen Variationsbreite, in seiner Hitze und seinem Licht, noch vor jeder Störung durch ein Indeterminationszentrum.«²¹

Auf dieses hier gemeinte, reine Bewegungsbild werde ich gleich in der Kritik von Martin Schwab an Deleuze zurückkommen. Es scheint Deleuze jedoch neben dem möglichen Erreichen dieses reinen Bildes durch den Film auch noch um etwas anderes zu gehen. In seinem zweiten Text über diesen »größten Film Irlands« hat Deleuze FILM in einem geradezu mathematischen Stil einer Textaufgabe problematisiert und »allgemein gelöst«.²² Die Lösung besteht dabei in der Idee des aufeinanderfolgenden dreiphasigen Ablaufs der Reduktion und der Auslöschung von Aktion, Wahrnehmung und Affektion, die schließlich zu etwas anderem führen, das nicht mehr dieser Film ist. Deleuze unterteilt hierzu den Film in drei Fälle beziehungsweise in drei kinematografische Akte:

»Erster Fall: die Mauer und die Treppe, die Aktion«. Das Entlangeilen des Protagonisten an der Mauer – »alle großen Regisseure haben sich darin versucht«,²³ so Deleuze, Personen an Mauern entlangeilen zu lassen – handelt von Aktionswahrnehmung; Aktion, die aus dem Vermeiden des Blicks besteht und deren Unterbrechung vom Über-schreiten des 45-Grad-Winkels abhängt. Diese Aktionswahrnehmung kann durch das Stillstellen der Aktion neutralisiert werden. »Zweiter Fall: das Zimmer, die Wahrnehmung«. Im Interieur, im Zimmer, beginnt die Person wahrzunehmen, während sie von der Kamera beim Wahrnehmen wahrgenommen wird. »Jede Wahrnehmung verdoppelt sich« und wird zur »Wahrnehmung einer Wahrnehmung«. Der Protagonist muss Tiere, Gegenstände und Bilder – das Bild Gottes und die Bilder, die einen Bezug zur eigenen Vergangenheit herstellen – beseitigen oder zudecken, um einen Raum zu schaffen, in welchem der Wahrnehmung nur die Gegenwart bleibt, »und zwar in Form eines hermetisch geschlossenen Zimmers, aus dem jede Idee von Raum und Zeit, jedes Bild von Gott, von Menschen, Tieren oder Dingen verschwunden ist.« Es bleibt – »Dritter Fall: der Schaukelstuhl, die Affektion« – ein Raum mit Möbeln, in welchem der Protagonist im Hin-und-Herschaukeln auf dem Stuhl nur noch von der Wahrnehmung hinter seinem Rücken belauert wird. Diese Wahrnehmung übertritt nun den blinden Winkel und tritt ihm gegenüber, sobald er im Wippen eingedöst ist. Es folgt in der Großaufnahme die dritte Stufe, die Selbstwahrnehmung durch sich selbst als Affektionswahrnehmung, als reiner Affekt. Auch dieser erlischt wie die Aktion und die Wahrnehmung. Mit dem

²¹ Ebd., S. 97.

²² G. Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, S. 37 (Herv. i. O.).

²³ Zur Selbstthematisierung des Films durch Verfolgung und Flucht siehe auch M. Schaub: *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*, S. 37f.

»Ersterben der Bewegung des Schaukelstuhls, mit dem Absterben der Person«,²⁴ so Deleuze, scheint für den Protagonisten das Ziel erreicht, nicht-wahrnehmbar geworden und somit nicht mehr zu sein – wobei es notwendig scheint, durch Stillstand dem Sein zu entkommen, damit schließlich die Selbstwahrnehmung erlischt.

Unter dem Punkt »Allgemeine Lösung« und als Fazit seines Textes kommt Deleuze zu dem Schluss, dass es nicht der Tod ist, der mit dem Ende des Films nach Aktion, Wahrnehmung und Affektion folgt. Der Schaukelstuhl ist in den Augen von Deleuze vielmehr als eine platonische Idee und als schwingender Geist zu verstehen, als eine spirituelle Regung. Der Protagonist mag sich nicht mehr bewegen, aber seine Umgebung hält ihn in Schwingung, wie »ein Korken auf dem entfesselten Ozean«,²⁵ in einem Element, in welchem weder Zeit, noch Dunkelheit, noch ein Werden registriert werden können.

»Das Zimmer hat seine Trennwände verloren und entlässt in die lichte Leere ein unpersönliches und dennoch singuläres Atom, das kein Selbst mehr hat, um sich von den anderen zu unterscheiden oder mit ihnen zu verschmelzen. Unwahrnehmbar werden ist das Leben, unablässig und bedingungslos, das Eingehen in das kosmische und spirituelle Plätschern.«²⁶

Diese »Allgemeine Lösung« erscheint nun sehr schwammig und wenig greifbar; als ein geistiger Zustand der nicht mehr im bewegten Bild sichtbar werden kann und es übersteigt. So kommt mit dem Ende von Becketts Film nicht nur dessen Protagonist zur Ruhe, sondern es verlöschen mit den drei kinematografischen Akten auch »die drei großen elementaren Bilder des Kinos«,²⁷ die FILM durchläuft.

3.4 Sigmund Freud: Das ozeanische Gefühl

Für die Beschreibung dieses entdifferenzierten, kosmischen, spirituellen Zustands, der durch FILM evoziert, aber nicht mehr sichtbar wird, sondern der nur als Idee in einem Außen des Gesehenen vermutet werden kann, bezieht sich Deleuze in seinem kleinen Text über den »größten Film Irlands« kurz auf ein anderes Werk Samuel Becketts, auf den Roman *Murphy*. Dieser erzählt von einem Protagonisten, der nackt auf einem Schaukelstuhl gefesselt, durch schwingende Meditation den Grenzen seines Körpers entkommen und seinen Geist von diesem trennen möchte. Anders als im ersten Kinobuch wird hier im Durchlaufen der drei Spielarten des Bewegungsbildes nicht die Rückkehr zum reinen Bewegungsbild betont, sondern die Auflösung des Subjekts als möglicher Weg zum selbstlosen, spirituellen Plätschern.

Hierbei bestehen Ähnlichkeiten zu den Gedanken über das »ozeanische Gefühl«, die Sigmund Freud gleich zu Beginn in *Das Unbehagen in der Kultur* festgehalten hat.²⁸

24 G. Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, S. 39.

25 Ebd., S. 40.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1930, S. 5ff.