

2. Hanekes *Liebe* als Bildungsmedium beschreiben

Die Kartierung der filmwissenschaftlichen Diskurse (Kap. 1.2) hat gezeigt, dass in jüngerer Zeit jenseits technisch-identifizierender Bestimmungen oder hermeneutisch-reflexiver Interpretationen des Mediums Film Filmbeschreibungen bedeutsamer werden, die dessen spezifische Materialität und Medialität erhalten. Es geht dabei um die Frage, wie das Medium Film und insbesondere der Kinofilm in der Wissenschaft eine angemessene Darstellungsform erhalten kann. Filmanalysen treten dabei in den Vordergrund, die das Medium Film verstärkt als Zeitkunst denken und speziell den *filmischen Prozess* und die Modulation der Filmbilder zum Ausdruck bringen, sodass die mit dem filmischen Prozess verbundene Qualität, die Wahrnehmungen der Zuschauer zu irritieren, bestenfalls erhalten bleibt.

Mit dieser erweiterten Filmdarstellung korrespondiert auch eine andere Beschreibung der *bildenden Potenziale* des Mediums Film. Statt den Film gemäß den vorherrschenden Vorstellungen als Wissens- und Informationsträger oder als Instanz reflexiver Selbstausarbeitung aufzufassen, plädieren einige Autoren dafür, die mit dem filmischen Prozess verbundenen krisenhaften Irritationen sowie Unbestimmtheits-, Alteritäts- und Fremdheitserfahrungen als Anlässe von Filmbildung einzubeziehen und zu berücksichtigen (Sanders 2020; Zahn 2012; Walberg 2011). Diese Autoren interessieren sich entsprechend nicht für eine technisch-instrumentelle Identifikation von Wissens- und Informationsgehalten oder eine hermeneutisch-reflexive Interpretation des Bildungsgehalts, vielmehr erachten sie *pädagogische Lektüren* des Bildungsmediums Film für notwendig, die der Eigenart des filmischen Prozesses, Alteritätserfahrungen auszulösen und den Zuschauer mit Unentscheidbarkeit zu konfrontieren, zum Ausdruck verhelfen.

Dabei ist bisher weitgehend ungeklärt, wie Filmbeschreibungen zu gestalten sind, die die Möglichkeit der Irritation zum Ausgangspunkt filmischer Bildungsprozesse nehmen. Wie es scheint, wird erst über die Betrachtung der konkreten Materialität und Machart der sich modulierenden Filmbilder, also die Darstellung des filmischen Prozesses als *Prozess*, das *pädagogische Potenzial* des Bildungsmediums Film und sein Vermögen, Wahrnehmungs- und Deutungsmuster zu irritieren, ansatzweise bestimmbar. Daher gilt es, andere Darstellungsformen zu entwickeln,

die dezidiert das *Irritationspotenzial* des filmischen Prozesses zum Gegenstand haben.

Nimmt die konventionelle (staats)wissenschaftliche Praxis eher Einschnitte in den Strom der Filmbilder vor, indem Wissensbestände und Informationen identifiziert oder Bildungsgehalte reflexiv-hermeneutisch interpretiert werden, folgt die ambulante oder mindere Wissenschaft dem Modulations- und Transformationsprozess der Filmbilder, um die Intensitäten des Films und sein pädagogisches Potenzial näher zu beschreiben. Im speziellen Fall des Films bzw. des Kinos stehen mit Deleuze' Kinophilosophie zudem lebendige und bewegliche Begriffe zur Verfügung, die genutzt werden können, um minderwissenschaftliche Beschreibungen von Filmen anzufertigen. Seine in den Büchern *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* ausgearbeitete Taxonomie der Filmbilder bietet entsprechend Ansätze, um das spezifische Material der Kunst, also das Filmmaterial und seine Komposition, entgegen einer technischen oder reflexiven Feststellungspraxis in Bewegung und Performanz zu handhaben. Die Kinophilosophie hält für eine mindere Wissenschaftspraxis geeignete »anexakte Begriffe« (TP: 35) bereit, die das Werden und den Modulations- bzw. Transformationsprozess der Filmbilder stärker zur Geltung bringen und so die Intensitäten und die Lebendigkeit des spezifischen Materials der Filmkunst erhalten.¹

Für die Beschreibung des Films als Bildungsmedium ist dies eine notwendige Bedingung, da eine *Pädagogik des Kinos*, wie Deleuze sie in seiner Kinophilosophie entwirft, weder vom filmischen Prozess noch vom konkreten Filmmaterial und seiner Machart zu trennen ist (Sanders 2020: 262-361). Das bildende Potenzial des Films beruht auf einer spezifischen Art und Weise der Gestaltung und Komposition der modulierenden Filmbilder. Denn Film als industrielle Massenkunst ist nicht per se mit Bildungsanlässen gleichzusetzen, sondern die Mehrheit der Filmproduktionen zeugt, wie auch Deleuze betont, von »Gehirnschwund und

1 An dieser Stelle wird die bereits diskutierte Interferenz der Erkenntnisgattungen Philosophie, Kunst und Wissenschaft besonders ersichtlich (WP: 259f.). Deleuze zufolge bedarf es der Philosophie und ihrer lebendigen Begriffe, um Kontakt zur Unendlichkeit des Denkens, wie sie speziell im Kino anzutreffen ist, halten zu können. Die lebendigen Begriffe der Philosophie bilden mithin die Grundlage für eine angemessene Beschreibung des Materials der *Filmkunst*, was auch bedeutet, den Kontakt zu Intensitäten wie Affekten und Perzepten nicht aufzugeben (ebd.: 208f.). Deleuze konstatiert daher am Ende seiner Kinophilosophie: »Denn keinerlei technische Bestimmung, sei sie angewandt (Psychoanalyse, Linguistik) oder reflexiv, reicht aus, um die Begriffe des Kinos hervorzubringen« (ZB: 359). Der Bezug der minderen oder ambulanten Wissenschaft zur Philosophie und Kunst ermöglicht es daher, vom Standpunkt der Wissenschaft aus andere und verfeinerte Beschreibungen des Films anzufertigen, die seinem spezifischen Material derart gerecht werden, dass seine Qualitäten – die in repräsentationslogischen Darstellungen eher zum Verschwinden gebracht werden – erhalten bleiben. Die beweglichen Begriffe der Kinophilosophie geben auch hier nicht nur Sichtbares wieder, sondern *machen sichtbar*.

nicht von der Erfindung neuer zerebraler Bahnungen« (U: 90). Im schlimmsten Fall verkommt der Zuschauer im »schlechten Kino« (ZB: 206) zur »Marionette jeglicher Propaganda« (ebd.). Im Gegensatz dazu werden im »guten Kino« unablässig neue Denkverbindungen möglich. Filmbildung ist daher auf ein entsprechend komplexes und eine Reichhaltigkeit der Trennungen und Verknüpfungen aufweisendes Filmmaterial angewiesen, wie es Deleuze zufolge speziell am mit einer Mutation der Filmbilder verbundenen Übergang vom klassischen zum modernen Kino auftaucht (BB: 288).²

Steht die Form des klassischen Kinos, die Deleuze als Bewegungsbild fasst, noch für einen eher organisch montierten Film, bei dem die Bilder über Schnitt oder Montage synthetisch aneinandergefügt werden und noch auf ein Ganzes bezogen sind, werden im modernen Kino des Zeitbildes Brüche, Abweichungen und unauflösbare Zwischenräume bedeutsamer. Im Gegensatz zum klassischen Kino, das über die bewegliche Verbindung der Teile noch ein veränderliches Ganzes bildet, ist im modernen Kino das Ganze also permanent in Neuformierung und Auflösung begriffen (BB: 22f.; ZB: 53ff.). Die Pädagogik des Kinos, die speziell mit dem modernen Zeitbild auftaucht, besteht darin, der durch permanente Brüche, Abweichungen und Neuverkettungen bewirkten prozesshaften Umgestaltung des Ganzen zu folgen, ohne dass sich die Teile zu einem Ganzen zusammenfügen. Gleichwohl ist auch schon für das klassische Kino des Bewegungsbildes und sein *veränderliches* Ganzes eine »offene Totalität« (BB: 276) maßgeblich, die ausgehend vom Prinzip der Modulation bzw. der Variation eine Pädagogik impliziert (U: 80).³

-
- 2 Deleuze entwickelte seine Kinophilosophie hauptsächlich anhand von Filmen aus den 1950er und 1960er Jahren. Insofern wird in dem vorliegenden Teil der Untersuchung auch geprüft, ob seine Konzeptionen analytische Perspektiven für zeitgenössische Filme bieten.
 - 3 Die Unterscheidung zwischen dem klassischen und dem modernen Kino kommt auch in der Differenzierung der wesensverschiedenen Bildgattungen des *Bewegungsbildes* und des *Zeitbildes* zum Ausdruck, denen Deleuze je einen Band seiner Kinophilosophie widmet. Steht die Bildgattung des Bewegungsbildes eher noch für die Organisation des Ganzen, existiert das Zeitbild nur im Abzug des Ganzen (BB: 35ff.). Während sich im Bewegungsbild noch eine Verbindung zwischen den Teilen und dem Ganzen herstellt, ist das Zeitbild von einer permanenten und kontinuierlichen Veränderung des Ganzen und seiner Teile bestimmt. Diese Verweigerung jeglicher Homogenisierung kennzeichnet eine Pädagogik des Kinos, die speziell auch mit dem Zeitbild auftaucht (ZB: 317ff.). Besonders das moderne Zeitbildkino entspricht geometrisch gesehen daher einer riemannschen Mannigfaltigkeit, da die Filmbilder aufgrund von Zwischenräumen und aufgrund des Zusammenspiels von Bruch und Wiederverkettung prinzipiell unendlich variieren und neu aneinander anschließen können. Nachbarschaften bzw. der Anschluss von Teilen, in diesem Fall Filmbildern, können daher im modernen Kino auf unendlich verschiedene Weisen hergestellt werden (U: 179; ZB: 172). Aber auch das klassische Kino des Bewegungsbildes funktioniert mit seinem veränderlichen Ganzen bzw. der Modulation des Ganzen wie eine Mannigfaltigkeit, wenngleich es die radikale Offenheit des modernen Zeitbildkinos noch nicht erreicht. Unvorhersehbare Brüche und andauernd wiederkehrende Neuverknüpfungen halten die Mannigfaltigkeit beweglich. Das Ganze bzw.

Überraschende Ereignisse, Umkehrungen und Wendungen im Filmverlauf irritieren unter Umständen die getätigten Setzungen und vereinheitlichenden Vorstellungen der Zuschauer und regen so zum Denken an.

Der modulierende filmische Prozess des klassischen und des modernen Kinos ist folglich nicht von der Mitarbeit des Zuschauers und dessen zerebralem Prozess zu trennen (ZB: 277). Über die modulierende Umgestaltung der Filmbilder werden bestenfalls Identifikationen erschwert und Wahrnehmungs- und Deutungsmuster irritiert, sodass der Zuschauer zum Denken herausgefordert wird (ebd.: 205f.). Die Modulation ist demzufolge das Prinzip des Kinos und einer Pädagogik des Kinos, die zum Denken zwingt oder zumindest dazu anregt (U: 80; ZB: 206).

Dabei ist die in der Kinophilosophie von Deleuze vorgenommene Unterscheidung der doppelt gegliederten Bewegungsbilder und Zeitbilder rein analytischer Natur. Zeitbilder gab es laut Deleuze seit Beginn der Kinogeschichte. Sie werden aber erst im modernen Kino sichtbar bzw. lesbar: »Es musste erst das moderne Kino kommen, um das gesamte Kino noch einmal als das zu lesen, was es bereits war: abweichende Bewegung und falsche Anschlüsse. Als Phantom geisterte das direkte Zeit-Bild schon immer im Kino herum, doch einen Körper konnte ihm erst das moderne Kino geben« (ZB: 61).

Die Bildgattungen der Bewegungsbilder und Zeitbilder unterhalten so gesehen ein Verhältnis doppelter Artikulation. Bewegungsbilder sind genauso Zeitbilder, wie Zeitbilder Bewegungsbilder sind. Dadurch, dass Bewegungsbilder dauern und damit Zeit abbilden, handelt es sich auch um Zeitbilder.⁴ Die zwei Bildgattungen

die Gesamtheit des Films erfährt eine permanente und kontinuierliche Umwandlung seiner Gestalt (U: 84). In diesem Sinne besteht das pädagogische Angebot darin, den Variationen und (Ent-)Faltungen des Films als einer Mannigfaltigkeit zuzuschauen (Sanders 2004: 152).

- 4 Für das moderne Kino des Zeitbildes ist allerdings ein anderer Modus der Darstellung von Zeit charakteristisch. Findet sich im klassischen Kino des Bewegungsbildes unter Umständen noch eine chronologisch-sukzessive Abfolge der Filmbilder, erfährt Zeit im modernen Kino eine Spaltung oder Zerstreuung. Das moderne Kino beruht folglich nicht mehr auf einer chronologischen Logik, also der bruchlosen, linearen Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Stattdessen sind in ihm paradoxe Übergänge zwischen den Zeitebenen möglich und unvorhersehbare Ereignisse, Abweichungen und ihre Wiederkehr wesentlich, wodurch Zeit direkt sichtbar wird (ZB: 55f.). Die abweichende Bewegung des Zeitbildkinos bezeugt eine »Vorgängigkeit der Zeit, die sie uns, ausgehend von der Disproportion der Maßstäbe, der Verstreuung der Zentren und der falschen Anschlüsse der Bilder, *direkt* präsentiert« (ebd.: 56; Herv. J. H.). Deleuze unterscheidet entsprechend seiner Zeitphilosophie auch in der Kinophilosophie eine chronologische und eine äonische Zeitkonzeption. Während Zeit in den Bewegungsbildern über Montage und räumliche Bewegungen eher *indirekt* dargestellt wird und einer linear-chronologischen Sukzession folgt, stehen Zeitbilder für eine *direkte* Darstellung der Zeit über Ereignisse bzw. unvorhersehbare Abweichungen, die im wechselnden Rhythmus wiederkehren. Ereignis und Ewigkeit sind Dimensionen einer vorgängigen äonischen Zeit, die Deleuze von der chronologischen Zeitkonzeption unterscheidet (Sanders 2009a: 133).

bringen dabei die wesensverschiedenen Pole des Filmbildes zum Ausdruck, insofern Bewegungsbilder für das Aktuelle bzw. das aktuelle Filmbild und Zeitbilder für seine virtuelle Komponente stehen (ZB: 61f., 95f.). Angesichts des Verhältnisses doppelter Artikulation existieren zwischen beiden Bildgattungen gleichwohl Interferenzprozesse in dem Sinne, dass die disjunktive Synthese des *aktuellen* Bewegungsbildes und des *virtuellen* Zeitbildes im Kino eine Ebene der Immanenz erschafft. Durch dieses Interferenzgeschehen von Aktuellem und Virtuellem funktioniert Kino wie eine Immanenzebene, da das Virtuelle, während es sich aktualisiert, permanent anders wird (TG II: 367f.). Der Film lässt sich daher – wie oben bereits angeführt – als eine permanente und kontinuierliche Umwandlung bzw. Modulation seiner Gestalt bzw. der Gesamtheit der Filmbilder beschreiben (U: 84), die den Zuschauer bestenfalls zum Denken anregt (ZB: 206).

In seinem Buch *Das Bewegungs-Bild* unternimmt Deleuze vorrangig eine Klassifizierung der Bilder und Zeichen des Bewegungsbildes. Er unterscheidet dabei Wahrnehmungsbilder, Affektionsbilder, Aktionsbilder und mentale Bilder bzw. Relationsbilder (BB: 323f.). Die speziell im Zusammenhang des mentalen Bildes entdeckten optischen und akustischen Zeichen eines »denkenden Bildes« (ZB: 39) bzw. virtuellen Zeitbildkinos werden im Buch *Das Zeit-Bild* weiter ausgeführt. Die Mutation der Filmbilder vom Bewegungs- zum Zeitbild bzw. die evolutionäre Weiterentwicklung vom klassischen zum modernen Kino findet sich Deleuze zufolge dabei bereits in Ansätzen bei allen Bildtypen des Bewegungsbildes (Wahrnehmungsbild, Affektionsbild, Aktionsbild, Relationsbild) wieder (BB: 275ff.).⁵

Die Bildtypen des Bewegungsbildes, etwa die kleine Form des Aktionsbildes (BB: 217-228), Triebbilder (ebd.: 171-184) oder auch mentale Bilder bzw. Relationsbilder (ebd.: 264-288), stehen daher dem modernen Zeitbildkino und einer *Pädagogik des Kinos* bereits relativ nahe, da sie ansatzweise die lineare Verkettung unterbrechen und so für Irritationen der Sehgewohnheiten sorgen können. Insofern das Prinzip der Modulation für die Machart dieser Bewegungsbilder wesentlich ist, sind plötzliche und unvorhergesehene Brüche, Umkehrungen oder Wendungen im Filmverlauf maßgeblich. Die Wahrnehmungen der Zuschauer können so herausgefordert werden, womit unter Umständen filmische Bildungsanlässe verbunden sein können. Maßgeblich für das Kino der kleinen Form des Aktionsbildes, das Triebbildkino wie auch für mentale Bilder ist das Prinzip der Modulation, mit dem eine spezifische Form des Bruchs mit Kinoverabredungen und Sehgewohnheiten

5 Den Übergang vom Bewegungs- zum Zeitbild markiert für Deleuze die »Krise des Aktionsbildes« (BB: 264), bei dem die Wahrnehmung von der Aktion entkoppelt wird und es zu Abweichungen im Wahrnehmung-Affektion-Aktion-System des klassischen Kinos kommt. Dieser Bruch betrifft jeden Bildtypus (Wahrnehmungsbild, Affektionsbild, Aktionsbild, Relationsbild) und seine Zeichen für sich betrachtet, wie Deleuze in *Das Bewegungs-Bild* ausführt (ebd.: 275-278).

verbunden ist, der für ein pädagogisches Angebot steht. Nicht nur Zeitbildern im engeren Sinne, sondern auch Bewegungsbildern wohnen daher pädagogische Potenziale inne, die anschließend Gegenstand der Untersuchung sind.

Der Film *Liebe* (2012) des österreichischen Filmautors Michael Haneke (geb. 1942) wird im nachfolgenden Teil der Untersuchung auf der Ebene der Bildtypen hinsichtlich seines bildenden Potenzials analysiert und verortet.⁶ Wie ich zeigen werde, funktioniert dieser Film vorrangig als Bewegungsbildkino, weshalb Bezüge zum Kino des Zeitbildes eher in den Hintergrund geraten. Vorrangig handelt es sich bei *Liebe* um ein Aktionsbildkino der kleinen Form (Kap. 2.1), wobei aufgrund Hanekes Nähe zum *naturalistischen Kino* auch Triebbilder und ihre Zeichen (Kap. 2.2) vorzufinden sind. Genauso finden sich bereits ansatzweise mentale Bilder und ihre Zeichen (Kap. 2.3), die das Publikum direkt in die Betrachtung einbeziehen und zum Denken anregen oder zumindest dazu herausfordern. Dass *Liebe* eher als Bewegungsbildkino und weniger als Zeitbildfilm funktioniert, möchte ich in diesem Zusammenhang zeigen und diskutieren. Im anschließenden Teil der Arbeit wird sodann versucht, dass pädagogische Angebot des Films *Liebe* ausgehend vom spezifischen Filmmaterial und der Machart des Films immanent zu beschreiben.

Auf der jeweiligen Ebene der Bildtypen und Zeichen der kleinen Form des Aktionsbildes (Kap. 2.1), des Triebbildes (Kap. 2.2) und der mentalen Bilder (Kap. 2.3) folge ich als minderener oder ambulanter Wissenschaftler dabei den Abweichungen und Modulationen der Filmbilder in *Liebe*. So entsteht eine Kartierung des Filmmaterials, die das bildende Potential annähernd bestimmt, ohne die Intensionen in Extensionen verschwinden zu lassen. Kartierungen erhalten den filmischen Prozess und fokussieren damit auf die *Funktionsweise* des Films, darauf, *wie* und *wodurch* er bildend wirkt, sodass die Lebendigkeit, Intensität und das bildende Potenzial des Films, den Zuschauer mit Widersprüchlichem und Unvorhersehbarem zu konfrontieren, in der Darstellung bestenfalls erhalten bleibt.

Auch bei diesem Unterfangen handelt es sich zunächst um einen experimentellen Versuch, anhand der lebendigen Begriffe der Kinophilosophie von Deleuze eine *indirekte* und beschreibende Darstellung der pädagogischen Potenziale des Films *Liebe* anzufertigen. Abweichend von der konventionellen Festlegungspraxis der technischen Identifikation oder hermeneutischen Interpretation von filmischen Bildungsgehalten steht die kartierende Beschreibung der Funktionsweise des Films daher dafür, die beweglichen Variationen bzw. Modulationen der Filmkomposition zum Ausdruck zu bringen, die den Grund einer Pädagogik des Kinos bilden.⁷

6 Zur Vereinfachung zitiere ich den Film nachfolgend kursiv gesetzt und ohne Angabe des Autors wie auch des Veröffentlichungsjahres und des Filmverleihs (X Verleih).

7 Wie Deleuze und Guattari betonen, enthüllen punktuelle ästhetische Qualitäten bzw. einzelne Gestaltungselemente wie Farben oder Töne nicht das »Geheimnis eines maßlosen Wer-

Zudem werden bei der nachfolgenden Analyse des Films *Liebe* auch Relationen zu weiteren Filmen der Filmgeschichte berücksichtigt. Diese werden einerseits zur näheren Erläuterung der Bilder und Zeichen der deleuzeschen Kinophilosophie herangezogen, andererseits bieten sie sich an, um die bildenden Potenziale des Films *Liebe* zu belegen oder zu relativieren. In diesem Zusammenhang ermöglichen die in Deleuze' Kinophilosophie angeführten stilprägenden Filmemacher Charles Chaplin und Kenji Mizoguchi (Kap. 2.1, kleines Aktionsbild), Joseph Losey und Luis Buñuel (Kap. 2.2, Triebbild) sowie Alfred Hitchcock (Kap. 2.3, Relationsbilder) Bezüge und Abgrenzungen, die helfen können, den pädagogischen Gehalt von Hanekes *Liebe* zu konturieren.

2.1 Die kleine Form des Aktionsbildes

Das klassische Kino Hollywoods steht für die große Form des Aktionsbildes, bei der in einer organischen Komposition die Teile auf ein Ganzes bezogen bleiben, während die jüngere kleine Form des Aktionsbildes eine sich eher allmählich entwickelnde mehrdeutige Organisation darstellt (BB: 221).⁸ Diese Form des Aktionsbildes ist aufgrund des spezifischen Entwicklungsprozesses der Filmbilder und des

dens« (TP: 417). Auch die Betrachtung spezifischer ästhetischer Qualitäten im Film, etwa der Farb- und Tongestaltung einzelner Szenen, funktioniert wie eine punktuelle Festlegungspraxis, die den eigentlichen filmischen Prozess nicht zu greifen vermag. Eine *funktionalistische Konzeption* der Filmübersetzung interessiert sich hingegen nur für die »Funktion« (ebd.) einer ästhetischen Qualität, beleuchtet also ihren Stellenwert und ihre Relevanz für das Funktionieren des Prozesses der sich modulierenden Filmbilder.

- 8 Für den Bildtypus des Aktionsbildes als Spielart des Bewegungsbildes beschreibt Deleuze zwei Formen. Die große Form des Aktionsbildes folgt der Formel *Situation – Aktion – modifizierte Situation* (SAS') (BB: 194f.). Eine Situation wird dargestellt, indem Aktionen oder Aktionsbilder von Wahrnehmungsbildern umrahmt werden. Die jeweilige Situation wird dabei weitgehend bruchlos durch die Aktionen der Figuren verlängert (ebd.: 217). Die große Form des Aktionsbildes steht demgemäß für einen *Realismus* und entspricht den konventionellen Wahrnehmungsmustern im Kino. In diesem Sinne funktionieren die gezeigten Handlungen über die weitgehend bruchlose Verkettung von Wahrnehmungs- und Aktionsbildern, womit ein chronologisch-sukzessiver Zeitverlauf Vorrang erhält und Mehrdeutigkeiten vermieden werden. Die große Form des Aktionsbildes steht daher eher für einen »keine Zweideutigkeiten zulassende[n] Organismus« (ebd.: 221). Anders verhält es sich bei der kleinen Form des Aktionsbildes, die der Formel *Aktion – Situation – modifizierte Aktion* (ASA') folgt (ebd.: 217). Eine Situation wird hier nicht mehr wie in der großen Form über Aktionen ein- und fortgeführt, sondern erschließt sich über unterbrochene und über Schnitt verkettete Aktionen. Durch diese Verkettung von Aktionen ist die kleine Form auch für die Filmerzählung ökonomisch günstiger, da eine Situation nicht erst eingeführt werden muss. Bei der kleinen Form des Aktionsbildes handelt es sich folglich um »Handlungen und Organe, die sich allmählich erst zu einer mehrdeutigen Organisation zusammensetzen« (ebd.: 221).

sich von der großen Form des Aktionsbildes wesentlich unterscheidenden filmischen Prozesses klein. Während in der großen Form des Aktionsbildes eine Situation über Aktionen eingeführt und etabliert wird, entwickelt sich das Kino des kleinen Aktionsbildes entlang von Spaltungen und Abweichungen, die eine ambivalente und unsichere Situation erzeugen und aufrechterhalten. Schaffen die Verhaltensweisen der Figuren in der großen Form eine Situation, resultieren sie in der kleinen Form nur noch in einer »teilweise enthüllten Situation« (ebd.: 217), die von Mehrdeutigkeit geprägt ist: »Die Handlung läuft blind ab, und die Situation enthüllt sich im Dunkeln beziehungsweise in der Zweideutigkeit« (ebd.).

Das pädagogische Angebot der kleinen Form des Aktionsbildes besteht folglich darin, dass den Ereignissen und Abweichungen gefolgt werden muss, während sich die Aktionen in der großen Form des Aktionsbildes eher vorhersehbar und schlüssig aus einer umgreifenden oder gegebenen Situation ableiten lassen – was nicht heißen soll, dass diese Art der Filmkomposition keine bildenden Potenziale beinhalten kann. Der filmische Prozess in der kleinen Form neigt aber stärker dazu, die Zuschauerwahrnehmungen zu irritieren, da er elliptisch und lokal ist und nicht mehr wie in der großen Form einer Spirale oder einer globalen Repräsentation folgt, bei der ein Zentrum bestehen bleibt: »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« (ebd.: 217). Insofern der spezifische Entwicklungsprozess der Filmbilder eine Pädagogik impliziert, können die Zeichen des kleinen Aktionsbildes so gesehen helfen, das bildende Potenzial von *Liebe* zu beschreiben und genauer zu verstehen.

Als Kompositionszeichen der kleinen Form des Aktionsbildes gelten Indexzeichen, die als Indizien des »Mangels« (ebd.: 218) bzw. »des Fehlens« (ebd.: 323) und als »Indizes der Äquivokität« (ebd.) zwei Pole besitzen. Indexzeichen stehen gemäß der mehrdeutigen Organisation der kleinen Form für »Verbindungen einer Aktion mit einer Situation (oder der Wirkung einer Aktion auf eine Situation), die nicht vorliegt, sondern erschlossen wird, und die äquivok und umkehrbar ist« (ebd.).

Indizien des Fehlens entsprechen dabei der ersten Bedeutung des Wortes Ellipse als »Loch« (ebd.: 218). Da in der kleinen Form des Aktionsbildes die Situation nicht gegeben ist und von den Aktionen her erschlossen werden muss, dominiert in der filmischen Erzählung ein Mangel bzw. Loch (ebd.). Diese »gewaltsamen Ellipsen in der Erzählung« (ebd.: 227) stehen auch hier für eine Aufwertung und ein pädagogisches Angebot des Kinos, da die Situation nicht bereits vorgefertigt oder präformiert existiert, sondern vom Zuschauer über die verketteten Aktionen der Figuren erschlossen werden muss und damit immer auch vage, unbestimmt und umkehrbar bleibt. Deleuze führt als Beispiel für dieses Zeichen Chaplins Film *A Woman of Paris* (1923) an, in dem die Zuschauer mit einer Lücke konfrontiert werden, die dem Zeitraum von einem Jahr entspricht. Diese Leerstelle wird durch nichts

aufgefüllt, weshalb der Zuschauer nur anhand des neuen Verhaltens und der neuen Kleidung der Heldin erschließen kann, dass sie unterdessen die Geliebte eines reichen Mannes geworden ist (ebd.: 218).

Als Indizien des Fehlens funktionieren in Hanekes *Liebe* vor allem Situationen und Aktionen, die nicht im Bildfeld gezeigt werden und nur im *Hors-champ* oder im visuellen *Off* geschehen. Angesichts der speziellen Raumkomposition des Kammerspiels⁹ wird in *Liebe* fast ausschließlich die gesamte sichtbare Erzählhandlung in der Wohnung der Hauptfiguren Georges und Anne dargestellt (Seq. 3-61).¹⁰

Auslassungen von Aktionen oder Handlungen, die *nicht* im Bild gezeigt werden, bestimmen daher die filmische Darstellung. Handlungen außerhalb der Wohnung, beispielsweise die medizinische Behandlung von Anne in der Klinik und beim Hausarzt (ca. Seq. 9-11) oder der Umgang mit der Situation seitens der Tochter Eva (ca. Seq. 13-34), fehlen oder werden nicht gezeigt. Die zurückliegende und ausgelassene Situation muss daher anhand von Aktionen und Verhaltensweisen *in* der gegenwärtigen Situation erschlossen werden, beispielsweise wie Anne bei ihrer Heimkehr aus der Klinik ohne Regung im Rollstuhl sitzt oder wie sich Georges und Anne im Anschluss über die Klinikeinweisung streiten (Seq. 12). Zugleich bleibt aber die Situation angesichts der fragmentierten filmischen Darstellung irreduzibel vage, unbestimmt und ambivalent.

In *Liebe* muss alles *in* den Filmbildern gelesen werden und die unbeständige oder mehrdeutige Situation erschließt sich nur über die Verhaltensweisen und Interaktionen der Figuren. Auch die jeweiligen Expressionen der Gesichter und die Verhaltensweisen der Figuren Georges und Anne, beispielsweise bei den alltäglichen Mahlzeiten in der Küche (Seq. 8, 17, 33), fungieren als Indizien für die Gesamtsituation, die zugleich immer im Dunkeln liegt und teilweise unbestimmt

9 Kammerspielfilme stehen für ein Schauspiel im intimen Rahmen eines engen und ortsbunden Raums, etwa eines Hauses oder einer Wohnung. Der geschlossene Charakter des Schauplatzes steht in Anlehnung an das gleichnamige Drama von Jean-Paul Sartre für eine *geschlossene Gesellschaft* bzw. ein *huis clos* (frz.). Als Kammerspiel konzipierte Filme wie *Liebe* kommen meist mit wenigen Schauspielern aus. Im Rahmen der geschlossenen Szenerie des Kammerspiels treten die Schauspieler im Film ähnlich wie im Theater in kleinen Akten oder wie auf einer Bühne auf.

10 In den Klammern werden nachfolgend die entsprechenden Filmsequenzen von *Liebe* angegeben. Bei der numerischen Einteilung dieser Filmsequenzen habe ich mich an Hanekes veröffentlichtes Drehbuch orientiert, in dem er *Liebe* in 61 Bilder bzw. Filmsequenzen unterteilt (Haneké 2012). Bei den Filmsequenzen handelt es sich zumeist um mehrere Einstellungen, die aneinandergeschnitten sind. Darüber hinaus kann es sich aber auch um Sequenzen handeln, die in einer festen Einstellung oder als Plansequenzen gefilmt wurden. Die beziferte und festgestellte Unterteilung von *Liebe* in 61 Filmsequenzen bietet sich für die Untersuchung insofern an, als bewegliche Zitationen der Filmbilder im Textverlauf möglich werden. Außerdem erleichtert die Fixierung einzelner Elemente bzw. Punktmengen in Form der 61 Filmsequenzen die bewegliche Konstruktion einer Mannigfaltigkeit, wie sie *Liebe* darstellt.

bleibt. Auch die aufgrund des gesundheitlichen Verfalls von Anne (Seq. 12-56) sich ständig verändernde Situation des Ehepaares wird nicht eingeführt und festgelegt, sondern leitet sich immer neu von den abweichenden Aktionen, Verhaltensweisen und Ereignissen ab, denen man als Zuschauer nur folgen kann. Diese Kompositionsweise der Filmbilder fordert daher stärker eine Mitarbeit der Zuschauer ein, da die Situation nicht erklärt wird, sondern immer wieder neu erschlossen werden muss und zugleich umkehrbar bleibt.

Neben Indizien des Mangels bzw. des Fehlens findet sich in *Liebe* auch der zweite Typus der Indexzeichen: die Indizien der Äquivozität (BB: 323). Dieser Typus steht für eine irreduzible Differenz bzw. für Mehr- und Doppeldeutigkeiten und nicht mehr für Mangel, Auslassung oder ein Fehlen (ebd.). Er entspricht der zweiten Bedeutung des Wortes Ellipse, die geometrisch gesehen aus zwei Brennpunkten besteht, wodurch es kein Zentrum geben kann. Indizien der Äquivozität drücken ähnlich wie die beiden Brennpunkte einer Ellipse eine unauflösbare Differenz, Distanz und Unentscheidbarkeit aus (ebd.: 219). Es handelt sich daher um einen komplexeren Typus eines mehrdeutigen Indexzeichens. Entsprechend der kleinen Form des Aktionsbildes muss die Situation weiterhin anhand von Aktionen und Verhaltensweisen erschlossen werden. Dies erfolgt aber bei den Indexzeichen der Äquivozität nicht mehr ausgehend von einem Mangel oder Fehlen, sondern über Abstände, unauflösbare Unterschiede und Differenzen zwischen den wiederkehrenden Verhaltensweisen und Interaktionen der Figuren. Kleine Abweichungen oder Unterschiede in den (Inter-)Aktionen der Figuren gehen mit plötzlichen Situationsänderungen einher (ebd.). Kleinste Differenzen von Verhaltensweisen der Figuren oder unterschiedliche Gesten zwischen zwei Aktionen reichen aus, um sich auf zwei ganz verschiedene und voneinander entfernte Situationen zu beziehen (ebd.: 220). Deleuze beschreibt dies wiederum beispielhaft an einer Szene aus Chaplins *A Woman of Paris*, in der die Heldin eine Kette wegwirft und anschließend wiederholt. Die Doppeldeutigkeit dieser Verhaltensweise lässt offen, wie sehr die Heldin an ihrem reichen Geliebten hängt. Folglich fragt man sich womöglich, ob sie ihn nur wegen des Reichtums, des Luxus oder einer gewissen Komplizenschaft mag oder ob die Liebe tiefer und umfassender ist (ebd.: 219).

Kleine Abweichungen der Verhaltensweisen der Figuren in sehr ähnlichen und wiederkehrenden (Inter-)Aktionen drücken daher große Unterschiede zweier Situationen bzw. »disparate oder gegensätzliche Situationen« (ebd.: 226) aus.¹¹ Über

11 »Eine sehr kleine Differenz in der Handlung selber oder zwischen zwei Handlungen hat einen sehr großen Abstand oder Unterschied zwischen zwei Situationen zur Folge« (BB: 219; Herv. im Orig.). Das Indexzeichen der Äquivozität bezeichnet daher Mehrdeutigkeit oder einen differentiellen Abstand (ebd.). Die ähnlichen, aber voneinander entfernten Situationen stehen für eine irreduzible Differenz, die einen eigenen Wert annimmt. Dabei wird der Abstand zwischen den angedeuteten Situationen nie hinfällig, sondern befindet sich dynamisch in Modulation oder Modifikation (ebd.: 220). Die Abstände und Unterschiede meinen im Sinne von Deleuze

das Prinzip der wiederkehrenden kleinen Abweichungen bleibt die Gesamtsituation beweglich und unauflösbar mehrdeutig. Damit ist insofern eine Pädagogik verbunden, als das Publikum bestehende Deutungen und Festlegungen andauernd revidieren muss und beim Folgen der Filmbilder zum Mitdenken angehalten wird.

Auch im Kammerspiel *Liebe* entstehen solche mehrdeutigen Situationen durch kleine Abweichungen oder »Differenzen zwischen Handlungen, zwischen den Menschen oder in ein und demselben Menschen« (ebd.: 233). Über wiederkehrende Einstellungen und das Zeigen ähnlicher alltäglicher Aktionen werden kleine Abweichungen für die Filmkomposition maßgeblich. Alltägliche Verhaltensweisen und Interaktionen der Figuren wiederholen sich in den entsprechenden Räumen der Wohnung, beispielsweise in der Küche (u.a. Seq. 8, 17, 33), im Salon (u.a. Seq. 12, 19, 20) und im Schlafzimmer (u.a. Seq. 7, 13, 21), unter kleinen Differenzen. Ähnliche Aktionen oder Interaktionen zwischen den Figuren Georges und Anne werden entsprechend häufig gezeigt, etwa das gemeinsame Essen in der Küche (Seq. 8, 17, 33), Unterhaltungen im Salon (Seq. 12, 19, 20) oder das Zubettgehen und Schlafen im Schlafzimmer (Seq. 7, 13, 21), und gehen mit kleinen Abweichungen der Interaktion oder der Verhaltensweisen der Figuren einher.

Die Entwicklung der Situation erschließt sich daher anhand kleiner Differenzen in den Interaktionen zwischen Georges und Anne, beispielsweise beim gemeinsamen Essen in der Küche (Seq. 8, 17, 33). Beobachtet der Zuschauer zu Beginn alltägliche und zweckbezogene Gespräche zwischen Georges und Anne, die die zu reparierende Eingangstür betreffen (Seq. 8), werden in einer späteren Filmsequenz während des Essens angeregte Unterhaltungen über bisher geheime und persönliche Erinnerungen gezeigt (Seq. 17). In einer späteren Wiederholung des gemeinsamen Essens in der Küche findet eine Unterhaltung zwischen dem Ehepaar nicht oder nur zögernd statt (Seq. 33). Die wiederkehrenden Abweichungen bringen je eine andere Gesamtsituation zum Ausdruck. Die Modulation und Transformation der situativen Verhältnisse des Ehepaars Georges und Anne in *Liebe* erfordert seitens der Zuschauer eine Praxis des Lesens und Denkens der Filmbilder, da bestehende Deutungen und Festlegungen der Situation andauernd verworfen werden müssen. Handlungen und Interaktionen wiederholen sich in unauflösbarer Differenz und Variation, wodurch sich keine konsistente Ganzheit der Situation in *Liebe* einstellt, sondern diese mehrdeutig oder ambigue bleibt.

Indizien der Äquivokität stehen in *Liebe* daher auch für fortwährende Umkehrungen, Wendungen und plötzliche Situationsänderungen (ebd.: 227). Die Situation des Ehepaares und der Familie bleibt dauerhaft labil und krisenhaft, kippt bei der geringsten Veränderung der Indizien und mündet nicht mehr oder nur kurz-

daher keine statischen Oppositionsverhältnisse oder Gegensätze, sondern bewegliche, negationsfreie und dynamische Verhältnisse der Differenz.

zeitig in eine konsolidierte oder vorhersehbare Situation (ebd.: 222).¹² Beobachtet der Zuschauer in *Liebe*, wie Georges zu Beginn liebevoll die Pflege der kranken Anne übernimmt (Seq. 12-41), wird in späteren Filmbildern der Pflegesituation gezeigt, wie Georges Anne schlägt (Seq. 50) und sie zu einem anderen Zeitpunkt tötet (Seq. 54). Aufgrund der Indizien der Äquivokität werden liebevolle und gewalttätige Pflege *ununterscheidbar*. Speziell die Zäsur in der Erzählung, dass Georges seine geliebte Frau Anne letztendlich ermordet (Seq. 54), birgt ein pädagogisches Potenzial, weil einfache Erklärungen angesichts der gezeigten Widersprüchlichkeit zwangsweise scheitern. Die Abweichung der (Inter-)Aktionen der Figuren in *Liebe* führt auch in diesem Zusammenhang zu entgegengesetzten Situationen (ebd.: 219) bzw. zu einem »unendlichen Unterschied« (ebd.: 230) zwischen zwei unvereinbaren Situationen, wodurch logische Konventionen und Klischees herausfordert werden können. Paradoxien und Doppeldeutigkeiten prägen auch die sich verändernde Ehebeziehung zwischen Georges und Anne (Seq. 12-54), weshalb einfache Zuschreibungen und Setzungen erschwert werden. Das pädagogische Angebot von *Liebe* besteht auch hier darin, den Modulationen und Transformationen der abweichenden Aktions- und Interaktionsverhältnisse der Figuren Georges und Anne zu folgen. Angesichts andauernder Wendepunkte und Umkehrungen bleibt die Situation in *Liebe* löchrig, krisenhaft und beweglich, was die Zuschauer zu einem intensiveren Lesen der Filmbilder nötigt.

Für die permanente Umgestaltungsbewegung der Filmbilder in *Liebe* wird das Prinzip der Modulation oder Variation maßgebend, wodurch das Aktionsbildkino der kleinen Form das Offene des modernen Kinos in Ansätzen erreicht, da ein Zentrum oder eine Ganzheit zumindest beweglich gehalten – wenn auch nicht ausgelöscht – wird (U: 84; BB: 34). Das Prinzip der Modulation in *Liebe* entspricht dabei dem zweiten Kompositionszeichen des kleinen Aktionsbildes in Form des »Vektors« (ebd.: 323) oder der »Weltenlinie« (ebd.). Mithilfe von Indexzeichen, die einerseits wie Leerstellen oder Löcher (Indizien des Fehlens) und andererseits wie Abstände oder unauflösbare Differenzen (Indizien des Äquivokität) funktionieren, entsteht in *Liebe* ein Entwicklungsprozess der Filmbilder, für den eine »gebrochene Linie« (ebd.) charakteristisch ist. Präformierte oder verfestigte Situationen werden in *Liebe* eher nicht zugelassen, sondern die Situation ist aufgrund der zyklisch wiederkehrenden Abweichungen und Brüche immer wieder in Auflösung und Neuorganisation begriffen.

12 Deleuze beschreibt diesen Unterschied von großer und kleiner Form des Aktionsbildes anhand der Verschiedenheit von Kriminal- und Detektivfilmen: »Was die beiden voneinander unterscheidet, ist, dass in der ›Kriminal‹-Formel SAS die Situation oder das Milieu in ›Handlungen‹ mündet, die den Charakter von Duellen haben, während sich in der ›Detektiv‹-Formel ASA aus blinden Handlungen, die als Indizien dienen, dunkle Situationen ergeben, die völlig labil sind und bei der geringsten Veränderung der Indizien umkippen können« (BB: 222).

Deleuze führt für diese Form sich transformierender Aktionsbilder vor allem die Filme des japanischen Regisseurs Mizoguchi als Beispiele an (ebd.: 261-265). Dieser entwirft in Filmen wie *Ugetsu monogatari* (1953, dt. *Ugetsu – Erzählungen unter dem Regenmond*) eine »gestrichelte« (ebd.: 261) oder gebrochene Linie, die das Zeichen einer oder mehrerer *Weltenlinien* ist (ebd.). Die besagte gestrichelte Linie vereinigt dabei »kein Ganzes, sondern verbindet das Heterogene und schließt es zusammen, ohne ihm seine Heterogenität zu nehmen« (ebd.: 262). Auch in *Liebe* entspinnt sich basierend auf den divergierenden Entwicklungslinien der Ehepartner eine *konfliktreiche* bzw. gestrichelte Linie, deren eigenwillige Homogenität und Kohärenz darauf zurückzuführen ist, dass sich die Situation des Ehepaares und der einzelnen Figuren immer wieder transformiert und umgestaltet.

Das Zeichen des Vektors steht entsprechend für einen vektoriellen Raum (ebd.: 228) und dafür, dass Filmbilder bzw. Filmsequenzen, wie im Film *Liebe* zu sehen, verschiebbar und beweglich bleiben und Anschlüsse oder Relationen nicht vorherbestimmt sind, sondern eher dynamisch modulieren (ebd.). Steht die große Form des Aktionsbildes und ihre organische Komposition noch eher für einen umgreifenden Raum, geht die nichtorganische bzw. mehrdeutige Organisation des kleinen Aktionsbildes mit einem wesensverschiedenen vektoriellen Raum einher (ebd.).¹³ Das vektorielle Raummodell der kleinen Form des Aktionsbildes entspricht so gesehen einer riemannschen Mannigfaltigkeit, die ihre Gestalt und ihr Wesen bei Abzug der Dimensionen permanent und kontinuierlich verändert ($n - 1$) (TP: 52). Das pädagogische Angebot besteht folglich darin, den unabgeschlossenen Variationen der Mannigfaltigkeit *Liebe* zu folgen. Aktionsbilder der kleinen Form wie *Liebe* entziehen sich dabei immer wieder einer fixierten Bedeutung oder Interpretation und stehen für ein Experimentierfeld, das *praktisch* vom Publikum erprobt werden muss.

Aktionsbilder der kleinen Form kommen, wie oben ausgeführt, Zeitbildern bereits relativ nahe, da sie sich nicht mehr allein im umgebenden Raum bewegen,

13 Die Beschaffenheit des vektoriellen Raums der kleinen Form des Aktionsbildes entspricht insofern dem filmischen Entwicklungsprozess dieser Filmbilder, als die Situation kontinuierlich in Transformation begriffen ist und sich schrittweise eine mehrdeutige Organisation herausbildet (BB: 221). Deleuze charakterisiert diesen vektoriellen Raum als einen Raum, in dem die Zwischenglieder fehlen, weshalb die einzelnen Teile beweglich bleiben: »Der Raum, der sich herausbildet, steht ganz im Gegensatz zum *Atem-Raum* der organischen Form: es ist ein *Skelett-Raum* mit Stellen, wo Zwischenglieder fehlen, mit heterogenen Teilen, die von einem zum anderen springen oder abrupt aneinander anschließen. Der Raum ist kein umgebender mehr, sondern vektoriell, ein Vektorraum mit zeitlichen Abständen. Die Linie ist nicht mehr der umgreifende Zug eines großen Umrisses, sondern die gebrochene Linie, eine über Löcher führende Universallinie. Der Vektor ist das Zeichen einer solchen Linie; er ist das Herkunftszeichen des neuen Aktionsbildes, während das Indiz das Zeichen seiner Komposition war« (ebd.: 228; Herv. im Orig.).

wodurch die räumliche Dimension dominieren würde, sondern einen »Vektorraum mit zeitlichen Abständen« (ebd.: 228) schaffen. Mit dem vektoriellen Raum gehen ansatzweise Bindungen eines neuen Typs einher, die nicht mehr allein sensomotorisch und räumlich sind, sondern modulatorisch und zeitlich werden. Der vor diesem Hintergrund naheliegenden Frage, ob in Hanekes *Liebe* eine »neue Substanz« (ebd.: 288) des Zeitbildkinos erreicht wird, indem eine räumliche von einer zeitlichen Filmkomposition abgelöst wird, werde ich mich erst weiter unten annehmen (Kap. 2.3). Zunächst werden die bildnerischen Potenziale eines naturalistischen Kinos untersucht, wie es in *Liebe* vorzufinden ist.

2.2 Zwischen Affektions- und Aktionsbild: Triebbilder

Triebbilder sind ein Charakteristikum des Kinos des Naturalismus, das in seiner Brutalität, Nüchternheit und Irrealität erheblich von den realistischen Aktionsbildern des klassischen Hollywood-Kinos abweicht (BB: 184f.). Sie stehen insofern für Abweichungen von den konventionellen, mit dem Realismus des Aktionsbildes wie auch dem Idealismus des Affektionsbildes verbundenen Seh- und Kinogewohnheiten (ebd.: 171). Der Gegenstand der naturalistischen Filme ist der unvorhersehbare Einbruch der Natur in das soziale Milieu in Form von Krankheit, Perversion oder extremer Gewalt. Das pädagogische Angebot des Triebbildkinos besteht im wiederkehrenden Bruch mit Kinoerwartungen, da die Linearität eher vorhersehbarer Verkettungen der Filmbilder, wie sie für das klassische Kino Hollywoods oftmals maßgeblich ist, unvorhersehbaren Einbrüchen der Natur in kulturelle Zusammenhänge weicht.

Eine Pädagogik des Kinos manifestiert sich hier in der relativen Abweichung vom Realismus der großen Form des Aktionsbildes hin zu einem *Surrealismus* der naturalistischen Beschreibung (ebd.: 172), bei dem das im Film dargestellte soziale und gesellschaftliche Milieu wieder auf eine von Trieben bestimmte untergründige, originäre Welt oder Ursprungswelt bezogen wird (ebd.: 174). Eine konsolidierte Situation in einem soziokulturellen Milieu stellt sich nicht mehr oder nur kurz ein, da Triebe dieses zyklisch wiederkehrend zersetzen. Die organische Komposition des klassischen Kinos existiert im Triebbildkino daher nur noch in Störung, weil die Situation durch unvorhergesehene und zyklisch wiederkehrende Ereignisse von Krankheit und extremer Gewalt immer wieder fragmentiert und aufgelöst wird.

Sind die Filmbilder im klassischen Kino zumeist noch auf ein Zentrum oder eine Situation bezogen, führt das Triebbildkino durch Triebe freigesetzte »Energie« (ebd.: 322) vor Augen, bei der sich nur zeitweise und instabil eine Ganzheit oder eine Situation einstellt, bevor der nächste Einbruch die Situation erneut verändert und *umstürzt*. Das pädagogische Angebot der Triebbilder beruht demgemäß auch

auf einem spezifischen Entwicklungsprozess der Filmbilder, der über zyklisch wiederkehrende und unvorhersehbare Ereignisse in Form von Krankheit und Gewalt funktioniert und als Bruch mit zivilisatorischen Normsetzungen Gestalt annimmt. Die Linearität der Filmbilder weicht so einem Zusammenspiel von Bruch und Neuverknüpfung, das eine »Fallinie« (ebd.: 173) entstehen lässt, der man, wie in *Liebe* zu sehen ist, als Zuschauer nur noch folgen kann.

Die Kompositionszeichen des Triebbildes stellen das »Symptom« (ebd.: 322) und der »Fetisch« (ebd.) dar.¹⁴ Beide Zeichen sind Ausdruck von unvorhersehbaren Einbrüchen einer von Trieben bestimmten originären Welt in ein kulturelles oder soziales Milieu (ebd.: 173). Diese Triebseinbrüche stehen im naturalistischen Bild für einen neugeknüpften Bezug des sozialen Milieus zur Ursprungswelt. Die Zeichen des Symptoms beschreiben folglich die »Präsenz der Triebe in der abgeleiteten Welt« (ebd.). Sie bezeichnen eine im Triebbildkino auftauchende Verbindung des Austauschs zwischen Kultur und Natur oder eine Beziehung zwischen der sozialen Realität eines abgeleiteten Milieus (ebd.: 174) und einer originären Welt oder Ursprungswelt, die von Trieben geprägt ist (ebd.: 323).¹⁵ Als Beispiel für das Zeichen des Symptoms lässt sich unter anderem Buñuels Film *L'Age d'or* (1930, dt. *Das goldene Zeitalter*) anführen, der eindringlich ein gesellschaftlich-kulturelles Milieu beschreibt, aus dessen Untiefen immer wieder die Ursprungswelt hervorbricht (ebd.: 174). So wird gezeigt, wie parallel zu einer gesellschaftlich reglementierten Konzertaufführung zwei Figuren – bei einer handelt es sich vermutlich um die

14 Das Triebbild als Spielart des Bewegungsbildes hat eine Sonderstellung inne, da es genau im Grenzbereich zwischen den Bildtypen des Affektions- und des Aktionsbildes verortet ist: »Das ist nicht mehr das Affektionsbild, aber noch nicht das Aktionsbild« (BB: 171). Zudem wird ihre Bestimmung dadurch erschwert, dass sie keine eigenen Genesezeichen besitzen (ebd.: 185). Aufgrund der eigenwertigen Rolle des Triebes als »Eindruck« (ebd.: 171), die sich von Affektionen und Gefühlen als »Ausdruck« (ebd.) wesentlich unterscheidet, kommt Triebbildern gegenüber Aktions- und Affektionsbildern aber gleichwohl eine vollkommene Eigenständigkeit zu.

15 Speziell das Zeichen des Symptoms wird folglich definiert als »die auf eine *Ursprungswelt* (die durch Triebe definiert ist) bezogenen Qualitäten und Potentiale« (BB: 323; Herv. im Orig.). Abgeleitetes Milieu und Ursprungswelt bleiben als wesensverschiedene Bereiche aufeinander bezogen und unterhalten ein Verhältnis doppelter Artikulation. Differenzen werden auch hier nicht eingeebnet, sondern im Sinne einer disjunktiven Synthese sind produktive Interferenzen möglich. Die originäre Welt oder Ursprungswelt erscheint nur auf dem Grund eines bestimmten sozialen Milieus und genauso leitet sich das soziale Milieu aus der originären Welt ab (ebd.: 171). Diese *Ableitung* beruht darauf, dass sich das soziale Milieu aus der Ursprungswelt und seiner Energie speist, womit es auch »Medium der Ursprungswelt« (ebd.: 173) ist. Entsprechend dem nietzscheanischen Bonmot der »Ärzte der Zivilisation« (ebd.: 172) stellen naturalistische Autoren laut Deleuze daher immer auch der »Zivilisation die Diagnose« (ebd.).

Tochter des Dirigenten – ihren sexuellen Fantasien und Gelüsten freien Lauf lassen. Die ausschweifende Abweichung wird entdeckt und mündet auch in Buñuels Film letztendlich in Krankheit und Wahnsinn der Protagonisten. Bei Symptomen handelt es sich folglich um Brüche und Verschiebungen im sozialen oder abgeleiteten Milieu, die in Form von »Verschleiß, Verfall, Schwinden, Zerstörung und Verlust« (ebd.: 177) auftreten.

Auch im Film *Liebe*, der den infolge des Eintretens von Krankheit einsetzenden Verfallsprozess einer Person, der Ehebeziehung und Familie zeigt, sind Symptome als Zeichen des Triebbildes für die Komposition und den Rhythmus der Filmbilder wesentlich. Allen voran ist hier der unvorhersehbare und wiederkehrende Einbruch der Krankheit des Schlaganfalls bei der Figur Anne (Seq. 8, 35) anzuführen. Aber auch die direkten und indirekten Krankheitsfolgen wie Lähmungen, Inkontinenz, Schluckstörungen, Sprachstörungen und Bettlägerigkeit etc. (u.a. Seq. 12, 17, 34, 41), die im Filmverlauf das soziale Milieu und die milieuspezifischen Verhaltensweisen der Figuren wiederkehrend stören, lassen sich als Symptome und damit als Zeichen der Triebbilder verstehen. Das soziale oder abgeleitete Milieu der Figuren Georges und Anne kann die Routinen angesichts dessen nur noch unter Störung und Abweichung aufrechterhalten. In *Liebe* ist daher die Darstellung des bildungsbürgerlichen Milieus des Musikprofessorenpaars nicht von wiederkehrenden Einbrüchen von Krankheit und körperlichem wie geistigem Verfall zu trennen (Seq. 8–60).¹⁶ An Gewohnheiten und Verhaltensweisen, wie sie für Figuren des bürgerlichen Milieus typisch sind, lässt sich so nur in Abweichung festhalten.

Der infolge des Einbruchs der Krankheit (Seq. 8) beginnende Prozess der Reorganisation des sozialen Milieus wird immer wieder durch neue physische Krankheitsfolgen wie Lähmungen (Seq. 12), Inkontinenz (Seq. 34), Bettlägerigkeit (Seq. 39), Sprach- und Schluckstörungen (Seq. 41), aber auch durch psychische Folgen wie versuchten Suizid (Seq. 20), Katatonie und Apathie (Seq. 21) sowie durch extreme Gewalt (Seq. 50) und Wahn (Seq. 60) seitens der Figuren unterbrochen und damit unvorhersehbar. Das pädagogische Angebot des Triebbildkinos *Liebe* auf der Ebene des Kompositionszeichens der Symptome lässt sich folglich darin sehen, dass das soziale Milieu in Gestalt von Krankheit an eine originäre Welt angeschlossen wird und die zyklisch wiederkehrenden Abweichungen und Brüche für die Zuschauer unkontrolliert und unvorhersehbar eintreten. Funktioniert die organische Komposition des klassischen Kinos und sein Realismus eher über vorhersehbare, lineare und bruchlose Verkettungen, werden für den Entwicklungsprozess der Filmbilder

16 Das bildungsbürgerliche Milieu der Figuren Georges und Anne, die im Paris unserer Zeit leben, ist Medium einer Ursprungswelt, die in Gestalt von Krankheit und Verfall auftritt (BB: 173). Dabei ist im Kammerspiel *Liebe* auch die Wohnung des Musikprofessorenpaars eine strikt künstliche oder kulturelle Lokalform, in die die originäre Welt unvorhergesehen einbricht (ebd.: 174).

im Triebbildkino, wie *Liebe* es vorführt, stärker unvorhersehbare und sprunghafte Störungen in Form von Krankheit und darauffolgenden Versuchen der Reorganisation des sozialen Milieus bestimmend.

Dies zeigt sich auch bei dem zweiten Kompositionszeichen des »Fetisch[s]« (ebd.: 323), das nicht nur für Brüche und unvorhersehbare Ereignisse steht, sondern auch Ausdruck extremer, perverser und devianter Verhaltensweisen im soziokulturellen Milieu ist. Das Zeichen des Fetischs markiert dabei eine irreduzible Differenz zwischen den Konventionen und Gepflogenheiten im sozialen Milieu und den davon abweichenden extremen Verhaltensweisen der Figuren. Speziell dieses Zeichen steht für »Eindrücke« (ebd.: 171) und eine von der originären Welt abgeleitete »Energie« (ebd.: 323). Die damit verbundenen abweichenden Verhaltensweisen der Figuren heben extreme Kontraste zum dargestellten sozialen Milieu hervor. Es handelt sich um Verhaltensweisen der Figuren, die surreal, unpassend und wie aus dem sozialen Milieu »herausgerissen« (ebd.: 173; Herv. im Orig.) wirken.¹⁷ Als Beispiel für dieses Zeichen des Triebbildes lässt sich der Angeklagte bzw. Täter in Loseys Film *Time Without Pity* (1957, dt. *In letzter Stunde*) anführen, in dem eine Form der Gewalt auftaucht (ebd.: 187), die den Angeklagten einerseits erfüllt, vor der er aber andererseits selbst erzittert (ebd.: 188).

In den naturalistischen Bildern von *Liebe* finden wir Fetische als unvorhersehbare, impulsive und übersteigerte wie auch ungewöhnliche oder bizarre Verhaltensweisen der Figuren Georges und Anne vor. Diese abweichenden Aktionen nehmen teilweise surreale Züge an. Es sind Handlungen, die den sonst in *Liebe* gezeigten konventionellen und milieutypischen Verhaltensweisen widerstreiten oder sogar logisch widersinnig wirken. Sowohl der überraschende und ohne Vorzeichen ausgeführte Suizidversuch von Anne (Seq. 20) als auch die impulsive Gewalt (Seq. 50) und die Tötung von Anne durch Georges (Seq. 54) stehen für extreme und unvorhersehbare Verhaltensweisen der Figuren. Durch ihre Brutalität – die im einen Fall gegen die eigene Person, in den beiden anderen Fällen gegen das Gegenüber gerichtet ist – sind diese Handlungen nicht mit dem in *Liebe* dargestellten bildungsbürgerlichen Milieu vereinbar und wirken deplatziert.¹⁸ Es handelt sich um

17 Aufgrund seines energetischen Moments bezeichnet Deleuze das Zeichen des Fetischs oder Idols (BB: 323) auch als Darstellung einer »ungestalteten Materie« (ebd.: 173). Der Trieb ist »die Energie, die sich einer ursprünglichen Welt der Materiebrocken bemächtigt« (ebd.: 172). Durch Fetische manifestieren sich daher extreme Abweichungen im Milieu; sie sind gleichsam »ein durch Trieb aus dem Milieu herausgerissenes Stück, das der Ursprungswelt entspricht« (ebd.: 323). Anders als Affektionen, die vorrangig für »Ausdruck« (ebd.: 171) stehen, handelt es sich bei Trieben eher um »Eindrücke« (ebd.), die »nichts mit Stimmungen und Gefühlen zu tun haben, die ein Verhalten regulieren« (ebd.).

18 Speziell die Tötung der Figur Anne durch Georges (Seq. 54) steht für einen triebhaften Gewaltakt und eine extreme »ursprüngliche Triebgewalt« (BB: 189), die surreale Züge annimmt. Angesichts der sonstigen Verhaltensweisen der Figur Georges wirkt die Handlung paradox

Verhaltensweisen, die aus der Reihe fallen und die Erwartungen des Publikums irritieren können.

Das pädagogische Angebot des Triebbildkinos *Liebe* besteht auf der Ebene der Fetische folglich in den unvorhergesehenen und verstörenden Brüchen, die in ihrer Surrealität oder logischen Widersinnigkeit eine unauflösbare Differenz zu den sonstigen Verhaltensweisen der Figuren erkennbar werden lassen. Die Figuren erscheinen gespalten und unberechenbar. Angesichts der Triebgewalt, wie wir sie seitens der Figuren in einigen Filmbildern von *Liebe* sehen können, greifen einfache psychologische Mechanismen und Erklärungen nicht mehr (ebd.: 189f.). Die Zuschauer können den unvorhersehbaren und sprunghaften Ereignissen, für die es keine Anzeichen oder festgestellte Verläufe gibt, nur noch folgen, wobei schlüssige Erklärungen angesichts der Absurdität des Gezeigten eher ausbleiben oder erschwert sind (ebd.: 190).¹⁹ Anders als bei den konventionellen figurativen Gewaltdarstellungen im »schlechten Kino« (ZB: 206) handelt es sich bei den Triebakten des Naturalismus eher um Absurditäten, Paradoxa und logische Widersinnigkeiten, die von den Zuschauern eine intensivere Auseinandersetzung einfordern als einfache Erklärungen von Gewalt im binären Schema von Opfer und Täter sowie Aktion und Reaktion.

Wie in *Liebe* zu sehen ist, stehen die beiden Kompositionszeichen des Triebbildkinos, das Symptom und der Fetisch, nicht mehr für lineare und festgestellte Konsequenzen und *einmalige* Ereignisse, sondern die unvorhersehbaren, unkalulierbaren und sprunghaften Ereignisse des Verfalls kehren zyklisch wieder (BB: 176f.). *Liebe* als Triebbildkino zeichnet in dieser Form einen seriellen Verfallsprozess bzw. eine periodische »Entropie« (ebd.: 176) auf.²⁰ Der zyklisch wiederkeh-

und widersinnig. Die extreme Trieblogik verleiht dem Geschehen daher ein surreales Moment. Fetische als Zeichen der Triebbilder, etwa Georges' Handlung der Tötung bzw. des Mordes (Seq. 54), stellen keine bewusste Verstandesabwägung dar, sondern eine rohe und unintellektuelle Triebgewalt (ebd.: 190). Wenn der Film zeigt, wie Georges Anne einerseits liebevoll pflegt (Seq. 41) und sie andererseits später bei einer ähnlichen Tätigkeit erstickt (Seq. 54), handelt es sich eher um eine psychologische Widersinnigkeit (ebd.: 189) als um einen einfachen, psychologisch erklärbaren Zusammenhang. Vor diesem Hintergrund werden vom Zuschauer fixierte Annahmen zur Figur Georges im Film *Liebe* womöglich wieder freigesetzt und beweglich.

- 19 Die paradoxen oder surrealen Abweichungen der Verhaltensweisen, beispielsweise der Selbstmordversuch von Anne (Seq. 20) oder die Gewalt (Seq. 50) und der Mord durch Georges (Seq. 54), treten in *Liebe* oszillierend und sprunghaft aus dem abgeleiteten Milieu hervor und stellen keine festgestellten Größen dar. Eine psychologisierende Logik, etwa der Schluss, dass die Figuren Georges oder Anne geisteskrank wären, ist damit nicht möglich (BB: 189). Triebbilder zeigen vielmehr eine unvorhersehbare Gewalt der Triebregung, die in dieser Form Sehkonventionen irritieren kann.
- 20 Die Kompositionszeichen des Symptoms und des Fetischs stehen für einen filmischen Prozess, für dessen Entwicklung die »Entropie« (BB: 176) oder der physische und psychische Ver-

rende Einbruch der originären Welt in das soziale Milieu entfaltet eine wechselnde Rhythmik, die den Entwicklungsprozess der Triebbilder wesentlich prägt.

Dabei entspricht die »Falllinie« (ebd.: 173), also der Abstieg oder der Verfallsprozess, wie er in *Liebe* zu sehen ist, nicht genau einer geraden Linie. Statt einer Geraden oder Linearität finden wir im Triebbildkino eher eine gestrichelte Linie, die entlang der zyklisch wiederkehrenden abweichenden und unvorhersehbaren Ereignisse verläuft. Die Falllinie folgt eher einer Krümmung oder entspricht der Form eines »Zyklus« (ebd.: 176). Auch in *Liebe* folgen nach den Triebseinbrüchen in Form der Zeichen des Fetischs und des Symptoms Phasen der Bewältigung und Reorganisation, bis erneute Einbrüche stattfinden. Die Darstellung der Ursprungswelt und Triebe wird immer wieder durch Reorganisationsprozesse des sozialen und kulturellen Milieus unterbrochen (ebd.: 177). In der Bewältigung der Krise bilden die Figuren neue und andere Verhaltensweisen aus, bevor ein erneuter krisenhafter Einbruch in Form von Krankheit oder psychischem Verfall erfolgt, der erneut Transformationen nötig macht. Dass das Triebbildkino von *Liebe* daher auch Einblicke in spezifische transformatorische Werdens- und Bildungsprozesse im Zusammenhang von Krankheit bietet, werde ich im nachfolgenden Teil der Untersuchung zeigen (Teil 3).

Es handelt sich in *Liebe* folglich um einen Abstiegs- und Verfallsprozess, der einer zyklischen oder seriellen Form folgt, die jedoch nicht auf einer einheitlichen, festgestellten Metrik fußt. Die Abstände zwischen den unvorhersehbaren Ereignissen in *Liebe* modulieren und folgen keiner festgesetzten Linearität. Anstatt idealer Kreisläufe kommen vielmehr Rundungen oder Krümmungen des Verlaufs der Falllinie in den Blick. Ähnlich wie für die »gebrochene Linie« (ebd.: 228) der kleinen Form des Aktionsbildes ist auch für die Falllinie der Triebbilder das Prinzip der Modulation als andauernde, unvorhersehbare und variable Umgestaltung der Situation und ihrer Verhältnisse wesentlich. Die Gesamtsituation der Figuren in *Liebe* ist vom permanenten, zyklisch wiederkehrenden und unvorhersehbaren Umsturz nicht zu trennen. Der filmische Prozess im Triebbildkino *Liebe* steht daher dem modernen Zeitbildkino bereits relativ nahe, da die Perspektive zeitlich und modulatorisch wird und nicht mehr allein räumlich ist. Dennoch bleibt im Triebbild die Darstellung der Zeit an Verfall gebunden (ebd.: 174), wodurch Zeit noch nicht in ihrer Reinform dargestellt wird, wie es für das Zeitbildkino charakteristisch ist (ebd.: 176).²¹

fall der Figuren maßgeblich wird. Wie im naturalistischen Triebbildkino von *Liebe* zu sehen ist, folgt die Entwicklung der Filmbilder dem »Gesetz der schiefen Ebene« (ebd.: 172; Herv. im Orig.), bestehend aus »Anfang, Ende und einem bestimmten Gefälle« (ebd.), weshalb der filmische Prozess einen Verfallsprozess des Milieus aufzeichnet.

21 Mit dem Naturalismus und der Darstellung von Verfall tritt gemäß Deleuze auch die Zeit im kinematografischen Bild in den Vordergrund. Die Dauer ist weniger das, »was geschieht, als das, was auseinanderfällt und sich im Zerfallen überstürzt« (BB: 175). Dauer oder Zeit ist

Die Pädagogik des Triebbildkinos erwächst daher – ähnlich wie auf der Ebene des kleinen Aktionsbildes (Kap. 2.1) – aus einem filmischen Prozess, bei dem die lineare Verkettung der Filmbilder einer modulierenden Umgestaltung weicht. Auf der Ebene von Triebbildern handelt es sich dabei aber um ein spezifisches Zusammenspiel von unvorhersehbaren Krankheits- und Gewaltereignissen und ihrer zyklischen Wiederkehr. Triebbildkino wie *Liebe* folgt dem Prinzip der Modulation und nötigt das Publikum in der Regel zu einer intensiveren Betrachtung der Filmbilder, als es eher lineare Verkettungen tun. Triebbilder und ihre diskontinuierlichen Einbrüche, permanenten Umstürze und Modifikationen der Verhältnisse bedingen eine modulierende und variierende Umgestaltung des Ganzen, die die aktive Mitwirkung des Publikums einfordert. Ähnlich wie in der kleinen Form des Aktionsbildes (Kap. 2.1) fügen sich auch im Triebbildkino die Teile nicht mehr ohne Weiteres zu einem Ganzen zusammen: »Die Handlungen übersteigern sich 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‹« (ebd.: 173). Auch Triebbilder und ihr modulierendes Zusammenspiel von Bruch und Neuverknüpfung oder ihre gestrichelte »Fallinie« (ebd.) entsprechen wie schon die kleine Form des Aktionsbildes (Kap. 2.1) geometrisch einer riemannschen Mannigfaltigkeit, bei der die Teile relativ beweglich und unbestimmt aneinander anschließen können (U: 179). Die Handlungen und Verhaltensweisen der Figuren im Film *Liebe* werden von Trieben der Ursprungswelt bevölkert, die das Ganze zyklisch wiederkehrend mit sich reißen (ebd.: 175) und in dieser Form die Zuschauer bestenfalls anhaltend zum Denken bzw. Umdenken zwingen. Mit Blick auf die Triebbilder handelt sich in *Liebe* daher um einen filmischen Prozess, der für relative Unvorhersehbarkeit und einen Bruch mit konventionellen Erwartungen an einen Kinofilm steht und als veränderliches und bewegliches Ganzes zum Denken anregt.

Auch »mentale Bilder« (ebd.: 324) bzw. Relationsbilder und ihre Zeichen, wie sie anschließend in *Liebe* untersucht werden, stehen für einen solchen filmischen Prozess, der das Interpretieren, Verstehen und Denken der Zuschauer im Kino direkt einbezieht und dergestalt bildende Potenziale verspricht.

also von einer »Entropie, einer Verschlechterung, nicht zu trennen« (ebd.). Aus der Sicht von Deleuze steht die Zeit der Entropie oder der ewigen Wiederkehr daher in Ansätzen bereits für eine vorgängige bzw. äonische Zeit, weshalb der filmische Naturalismus bereits relativ nah an das Zeitbild herangekommen ist (ebd.: 176). In dem das Triebbild auszeichnenden Zusammenspiel von unvorhersehbaren Ereignissen und ihrer zyklischen Wiederkehr taucht das direkte Bild einer äonischen Zeit auf (ebd.: 172). Der Naturalismus bleibt aber bei der Darstellung von Zeit an den Trieb und die »negativen Auswirkungen« (ebd.: 176) der Zeit wie Verschleiß, Verfall und Schwinden gebunden, da »Chronos in seiner gesamten Grausamkeit« (ebd.: 172) gezeigt wird.

2.3 Ein Gewebe von Beziehungen: Mentale Bilder

Mit den Relations- oder mentalen Bildern als Typus des Bewegungsbildes werden die Zuschauer und ihr Interpretations-, Verstehens- und Denkvermögen direkt in den Film miteinbezogen (BB: 274). Sie veranlassen das Publikum direkt zum Denken, da »Denkfiguren« (ebd.: 272) bzw. »Gedankenobjekte« (ebd.: 266) in den Vordergrund treten. »Ein Spiel von rein gedanklichen Beziehungen, die sich zu einem Ganzen verweben« (ebd.: 35), kennzeichnet folglich das mentale Bild. Statt einer Verkettung von Situationen und Aktionen, wie sie noch für das Aktionsbildkino maßgeblich ist (Kap. 2.1), haben mentale Bilder »symbolische Akte« (ebd.: 266) und »intellektuelle Gefühle« (ebd.) zum Gegenstand. Aktionen oder Handlungen weichen symbolischen Akten, wie auch die sensomotorischen Bindungen der Filmbilder vorrangig mentalen bzw. *virtuellen* Relationen zwischen den Filmbildern weichen (U: 82).²² Vereinfacht gesagt, geht es nicht mehr allein darum, den Handlungen der Figuren im Film zu folgen, sondern es gilt, mentale Verknüpfungen von Gegenständen, Aktionen, Affektionen, Wahrnehmungen etc. herzustellen.

Das pädagogische Angebot der mentalen Bilder besteht folglich nicht mehr vorrangig darin, Aktionen oder Handlungen der Figuren zu verketteten, sondern die Zuschauer werden dazu animiert, mentale Relationen bzw. geistige Beziehungen zwischen den Filmbildern zu knüpfen. Es handelt sich folglich um ein Kino, das sich hauptsächlich »*Relationen zum Gegenstand nimmt*« (BB: 266; Herv. im Orig.) und damit in ein direkteres Verhältnis zum Denken tritt, womit es sich von den anderen Bildtypen des Bewegungsbildes (Wahrnehmungs-, Aktions- und Affektionsbilder) ganz und gar unterscheidet (ebd.). Handlungen, Wahrnehmungen und Affekte werden so gesehen in ein »Gewebe von Beziehungen« (ebd.: 269) eingefügt: »Diese Beziehungskette konstituiert das mentale Bild, im Gegensatz zu dem aus Handlungen, Wahrnehmungen und Affekten gebildeten Einschluss« (ebd.). Die Relationsbilder fokussieren daher auf ein »konstitutives Drittes« (ebd.), das aus der Beziehung oder Relation selbst besteht, wenngleich Handlungen, Wahrnehmungen und Affekte weiterhin die Grundlage bilden. Folglich weisen Relationsbilder auch unauflösbare Beziehungen zu den anderen Bildtypen des Bewegungsbildes (Wahrnehmungs-, Aktions- und Affektionsbilder) auf.

22 Mentale Bilder fokussieren speziell auf ein »Außerhalb des Bildfeldes« (BB: 35) und damit auf die *virtuelle Seite* des aktualisierten Filmbildes (ebd.). Als Mentales lassen sie sich der Drittheit bei Peirce zurechnen, während Affektionen und Aktionen der Erstheit und Zweitheit zuzuordnen sind (ebd.: 264). Entscheidend sind aber auch hier nur die Kombinationen von Erstheit, Zweitheit und Drittheit (ebd.). So gesehen lassen sich die peircesche Erstheit, Zweitheit und Drittheit in *Liebe* auf den Ebenen der Aktionsbilder (Kap. 2.1), Triebbilder (Kap. 2.2) und mentalen Bilder (Kap. 2.3) verorten, wobei auch hier Bezüge zwischen den einzelnen Bildtypen vorzufinden sind.

Mentale Bilder beruhen auf den mentalen Beziehungen zwischen den Filmbildern. Sie vollenden das klassische Kino des Bewegungsbildes, indem sie mentale Verkettungen zwischen den Filmbildern bedingen (ebd.: 272ff.; U: 83).²³ Das Aktionsbildkino wird durch das mentale Bild insofern zur Vollendung gebracht, als das mentale Bild für die Einrahmung der Filmbilder bzw. Bildtypen des Bewegungsbildes (Wahrnehmungs-, Aktions- und Affektionsbild) sorgt (BB: 274). Mentale Bilder sind daher von den anderen Bildtypen der Aktionsbilder (Kap. 2.1) oder auch den Affektions- bzw. Triebbildern (Kap. 2.2), wie sie sich in *Liebe* finden, nicht zu trennen, wenngleich sie diese über ein »vielfältiges Spiel gelebter Konjunktionen« (ebd.: 271) auch erweitern können. Die so entstehenden offenen Verkettungen der Filmbilder regen die Zuschauer zum unablässigen Interpretieren und Mitdenken an. Mentale Bilder und ihre Zeichen beinhalten im Besondern ein pädagogisches Angebot, da sie eine aktive Interpretations- und Denkarbeit des Publikums einfordern, die über reine Filmunterhaltung im Sinne des Folgens von Wahrnehmungen, Affektionen und Handlungen der Figuren hinausgeht. Für Deleuze ist Hitchcock der Erfinder mentaler Bilder (ebd.: 267-275). »Bei Hitchcock ist alles – Handlungen, Affekte und Wahrnehmungen – von A bis Z Interpretation« (ebd.: 268). Dadurch, dass in Filmen wie *Vertigo* (1958) oder *North by Northwest* (1959, dt. *Der unsichtbare Dritte*) die geistige Beziehung zwischen den Filmbildern und ihren Bestandteilen essenziell wird (ebd.: 275), beziehen Hitchcocks Filme den Zuschauer direkt ein. Diese geistige Beziehung kann – wie bei Hitchcock zu sehen ist – ganz unterschiedliche Form annehmen.

Auf die natürlichen Beziehungen bzw. den gewohnheitsmäßigen Übergang zwischen den Filmbildern fokussieren die Kompositionszeichen der »Markierung« (BB: 324) und der »Demarkierung« (ebd.). Steht das Zeichen der Markierung noch für natürliche Beziehungen bzw. Aspekte, unter denen Filmbilder durch den »gewohnheitsabhängigen Übergang« (ebd.) verbunden sind, bezeichnet die Demarkierung ein aus »seinen natürlichen Beziehungen herausgerissenes Bild« (ebd.). Das pädagogische Angebot der mentalen Bilder auf der Ebene der Zeichen der Markierung und Demarkierung besteht folglich einerseits in der Bildung eines »Gewebe[s] von Beziehungen« (ebd.: 269) oder von »Beziehungsketten« (ebd.), in die Handlungen, Wahrnehmungen und Affektionen eingefügt und miteinander verbunden werden (Markierung), und andererseits darin, dieses Geflecht von mentalen Beziehungen immer wieder zu transformieren (Demarkierung). Folglich gilt es, etablierte Denkbeziehungen oder Beziehungsgeflechte zwischen

23 Deleuze zufolge werden Bewegungsbilder durch Relationsbilder zur Vollendung gebracht, da diese einer *Relationslogik* folgen. Das Bewegungsbild wird durch »Relationen eingegrenzt, die es auf das Ganze, das es ausdrückt, beziehen, so dass eine Relationenlogik, die die entsprechende Veränderung des Ganzen bestimmt, die Transformationen des Bewegungsbildes abzuschließen scheint« (ZB: 52).

den Filmbildern immer wieder *umzustricken*. Die Variationen und Modulationen der mentalen Beziehungen kennzeichnen ein pädagogisches Angebot, das dazu animiert, einmal angelegte Denkverbindungen auch immer wieder umzudenken.

Markierungen als Zeichen der mentalen Bilder bezeichnen in diesem Zusammenhang speziell natürliche oder gewohnte Beziehungen bzw. Verkettungen der Filmbilder, bei denen ein Element auf ein anderes einer vertrauten Reihe verweist und jedes einzelne Element durch ein anderes interpretierbar ist (ebd.: 272). In den Fokus geraten Folgen, Serien oder Reihen von Filmbildern, die mentale Relationen oder Verbindungen ermöglichen (ebd.: 265). Bei Hitchcock findet sich diese Form der Verkettung etwa in *The Birds* (1963, dt. *Die Vögel*), wo zunächst gewöhnliche Vögel gezeigt werden, die in ihrer artspezifischen Reihe mit den Menschen und der Natur der Küstenstadt verbunden sind und sich in diese (zunächst) weitestgehend irritationslos einfügen (ebd.: 275).

In *Liebe* scheint dies das dominierende Zeichen der mentalen Bilder zu sein, durch die das Aktionsbildkino (Kap. 2.1) umrahmt wird. Auch die gezeigten Aktionen, Affektionen und Wahrnehmungen der Figuren Georges und Anne müssen vom Publikum fortwährend im Denken aufeinander bezogen und interpretiert werden. Die unkommentierten und eher *fragmentierten* Ereignisse und Handlungen in *Liebe* bauen zwar – relativ schlüssig – aufeinander auf, es bleibt aber Aufgabe des Zuschauers, sie mental miteinander zu verknüpfen.²⁴ Wie es für Hanekes kinematografisches Œuvre typisch ist, fehlt in *Liebe* ein allwissender Erzähler, der Hintergrundinformationen preisgibt und Interpretationsangebote unterbreitet. Dementsprechend müssen die Zusammenhänge und Beziehungen der Figuren anhand der im Bildfeld gezeigten Aktionen, Wahrnehmungen und Affektionen mental erschlossen werden. Auch die Figuren in *Liebe* handeln, nehmen wahr und empfinden. Entscheidend sind aber die ihr Handeln, Wahrnehmen und Empfinden bestimmenden *Beziehungen*, die nur der Zuschauer entspinnen kann (ebd.: 270).

Im Zusammenhang von *Liebe* ist das Publikum dabei insbesondere dazu angehalten, das Beziehungsgeflecht der Familie und des Ehepaares Georges und Anne zu entwickeln. Über die Verkettung von Aktionen hinaus müssen die Beziehungen der Figuren zueinander *interpretiert* werden. Etwa legt die Verkettung des von Georges gegenüber Anne geäußerten Vorschlags, den Hausarzt zu konsultieren (Seq.

24 Die Handlungen, Affektionen und Wahrnehmungen der Figuren werden in *Liebe* von Haneke lediglich gezeigt und weniger erklärt. Sie erinnern daher teilweise an »symbolische Akte« (BB: 266), die eher nüchtern konstatiert werden. Zudem liegen die Handlungen in eher *fragmentierter* Form vor, sodass der Zuschauer mit der Notwendigkeit konfrontiert ist, die relationalen Bezüge selbst zu erschließen. Dieser fragmentarische Stil Hanekes, wie er in Ansätzen auch in *Liebe* zu finden ist, wird insbesondere von der filmwissenschaftlichen Betrachtung hervorgehoben: »Ein Fragment wird neben das andere gesetzt und es liegt am Betrachter, Beziehungen herzustellen« (Leisch-Kiesl 2012: 354).

8), mit seiner späteren Entschuldigung für die Klinikeinweisung (Seq. 12) die Deutung nahe, dass Georges Anne zur Einweisung in die Klinik überredet und gedrängt hat. Auch die Beziehungen des Ehepaares zur Tochter Eva (u.a. Seq. 10, 37, 52) bedürfen der Interpretation. So lässt beispielsweise das eher beiläufige Ansprechen von Annes Erkrankung im Gespräch zwischen Georges und Eva (Seq. 10) darauf schließen, dass die Verhältnisse der Familie eher distanziert und entfremdet sind; es könnte allerdings auch so gedeutet werden, dass Anne nicht wollte, dass ihre Tochter von der Erkrankung erfährt. Das Gespräch zwischen Eva und der schwer erkrankten Anne, das sich um Evas Pläne für einen Hauskauf dreht (Seq. 36), verstärkt aber eher den Eindruck, dass Tabus und Unausgesprochenes die familiäre Beziehung bestimmen.

Gleichmaßen erschließen sich die Beziehungen des Professorenehepaares Georges und Anne zum Concierge und seiner Frau (Seq. 14, 25, 45) ausgehend von Aktionen, die darauf hindeuten, dass hier Grenzziehungen zwischen sozialen Milieus nivelliert werden, zumal diese anders als die Tochter Eva dem Ehepaar bei alltäglichen Dingen wie Einkaufen oder Staubsaugen helfen. Ebenso muss das Verhältnis des Ehepaares zu Freunden und Bekannten von Affektionen und Aktionen abgeleitet werden. Das Genervtsein von Georges, auf eine Beerdigung gehen zu müssen, und Annes Entscheidung, an dieser Beerdigung nicht teilzunehmen (Seq. 19), legen es etwa nahe, dass sich das Ehepaar angesichts der Krankheit – vermutlich aus Scham – von Bekannten eher distanziert und zurückzieht. Auch dass Georges Anne gegenüber Gespräche mit Freunden eher verschweigt (Seq. 19), lässt darauf deuten, dass es in der engen und vertrauten Beziehung zwischen Georges und Anne Tabus und Geheimnisse gibt.

Darüber hinaus ließen sich noch etliche weitere Beziehungsketten skizzieren, beispielsweise hinsichtlich der Verhältnisse des Ehepaares bzw. Anne zu ihrem ehemaligen Schüler Alexandre (u.a. Seq. 4, 22). Doch auch bei diesen lässt sich wie bei den bereits skizzierten beobachten, dass im Film *Liebe* auf der Ebene des Zeichens der Markierung ein eher enges, hermetisch dichtes Netz von Beziehungen zwischen den Figuren bzw. Filmbildern geknüpft wird. Mitunter bauen die Relationen und Bezüge der Filmbilder fast *didaktisch* aufeinander auf und fordern die geistige und interpretative Mitarbeit des Publikums ein.

Daneben werden in *Liebe* mentale Relationen jedoch immer wieder durch Zeichen der »Demarkierung« (ebd.: 324) gestört und unterbrochen. Demarkierungen als Zeichen mentaler Bilder stehen speziell dafür, dass Elemente aus einem entspannenen Beziehungsgeflecht herausgelöst werden, sich der Reihe entziehen oder in Widerspruch dazu geraten können (ebd.: 272). Sie verdeutlichen Abweichungen, Divergenzen und Irritationen und ähneln damit oberflächlich gesehen den Indexzeichen der kleinen Form der Aktionsbilder, wie sie sich auch in *Liebe* finden lassen (Kap. 2.1). Wie Deleuze aber betont, sind Demarkierungen und Indizien wesensverschieden (ebd.: 273). Es handelt sich bei ihnen um »schockartige Zusammenstöße

natürlicher Beziehungen« (ebd.: 274), die den Zuschauer zum Denken bzw. *Umdenken* herausfordern können. Zur Veranschaulichung von Demarkierungen greift Deleuze wiederum auf Hitchcocks *The Birds* zurück, wo die erste Möwe, die die Heldin angreift und damit aus der artspezifischen Reihe ausbricht, als ein solches Kompositionszeichen zu verstehen ist (ebd.: 273). Das pädagogische Angebot auf der Ebene des Zeichens der Demarkierung ist auch hier die Irritation oder Störung bereits geknüpfter mentaler Beziehungsgeflechte, durch die das bisher Gedachte erweitert oder für Neues geöffnet wird. Der Zuschauer wird mithin dazu angehalten, die mentalen Verknüpfungen zwischen den Filmbildern – wie es speziell bei Hitchcock zu erleben ist – andauernd zu transformieren oder neu zu gestalten.

Wie bereits für die kleine Form des Aktionsbildes (Kap. 2.1) und das Triebbild (Kap. 2.2) gezeigt wurde, finden sich in *Liebe* wiederkehrend störende Ereignisse, die sich den gewohnten Verbindungen der Filmbilder entziehen. Besonders die widersprüchlichen Handlungen von Georges, der seine Frau zunächst liebevoll pflegt (u.a. Seq. 17, 34, 41), ihr aber später in der Pflege Gewalt antut (Seq. 50) und sie letztendlich sogar tötet (Seq. 54), lassen sich eventuell nicht mit den bis dato geknüpften mentalen Relationen der Filmbilder vereinbaren. Das Publikum hinterfragt womöglich nicht nur die Vorstellung, die es sich zuvor von der Persönlichkeit Georges' gemacht hat, sondern dürfte sich auch fragen, welche familiären und gesellschaftlichen Verhältnisse damit verbunden sind: Ist die Überforderung von Georges und die Gewalt bei der Gabe der Flüssigkeit (Seq. 50) vor dem Hintergrund zu verstehen, dass er der zweiten Pflegerin (Seq. 49) kurz zuvor gekündigt hatte? Könnte Georges' Versprechen, Anne nicht mehr in eine Klinik zu bringen (Seq. 12), auch ein Grund für die Überforderung sein? Oder ist nicht das Ansinnen der Tochter Eva (Seq. 52), Anne auch gegen den Willen von Georges in ein Pflegeheim oder eine Klinik zu bringen, gleichermaßen ein Grund für die Tötung Annes durch Georges (Seq. 54)? In *Liebe* ist so gesehen nicht die Gewalt (Seq. 50) und die Tötung von Anne (Seq. 54) von Interesse, sondern das *Beziehungsnetz*, in das die Taten von Georges eingewoben sind (ebd.: 286).

Genauso fällt vermutlich der von Anne durchgeführte und gänzlich unangekündigte Suizidversuch (Seq. 20) als Zeichen der Demarkierung aus der Reihe gewohnter interpretativer Verknüpfungen heraus. Angesichts dessen, dass in den Filmbildern keinerlei Anzeichen einer Vorahnung von Georges auszumachen sind, könnte sich der Zuschauer fragen, wie es um das Verhältnis zwischen Georges und Anne bestellt ist: Wie gut kennt Georges seine Frau? Und was hat Anne zu diesem Schritt bewogen? War nicht einige Zeit nach dem Eintritt der Erkrankung ein beginnender Prozess der Bewältigung und Reorganisation des Lebens beobachtbar (Seq. 12-19)? Demarkierungen wie diese animieren die Zuschauer in *Liebe* zu weiterführenden Interpretationen und zu einem Umdenken bereits entsponnener mentaler Relationen.

Weil Demarkierungen immer auch für Brüche und Abweichungen im Filmverlauf stehen, ähneln sie – wie bereits ausgeführt – den Indexzeichen des Aktionsbildes der kleinen Form (ebd.: 273). Sensomotorische Bindungen weichen bei Demarkierungen aber mentalen Relationen, womit es sich bei ihnen um interpretative Öffnungen oder Denkangebote handelt, die im Übergang vom klassischen zum modernen Kino auftauchen und im Zeitbildkino ihren Höhepunkt erfahren werden. Im Film *Liebe* stehen Demarkierungszeichen in diesem Sinne für die Irritation bereits geknüpfter mentaler Relationen, also bestehender Wahrnehmungs- und Deutungsmuster. Im Sinne des Prinzips der Modulation werden in Hanekes Film die mentalen Relationen zwischen den Filmbildern mithin beweglich gehalten. Das veränderliche Ganze des Films bzw. der spezifische Entwicklungsprozess mentaler Bilder besteht so gesehen in der unabgeschlossenen »Entwicklung der Beziehungen« (ebd.: 272), die über das Knüpfen und Umgestalten mentaler Relationen allein vom Zuschauer vorangebracht wird.

Auch das bei mentalen Bildern anzutreffende Zeichen des »Symbols« (ebd.: 324) fokussiert auf mentale Relationen, die aber eher abstrakt oder nichtnatürlich sind. Symbole lassen sich als willkürliche oder arbiträre Relationen von Filmbildern verstehen (ZB: 51), die zum Denken herausfordern. Deleuze bezeichnet diese Zeichen auch als Genesezeichen der Relationsbilder (ebd.), da abstrakte, zufällige und beliebige Relationen zwischen Bildern hergestellt bzw. »erzwungen« werden. So können etwa zwei Filmbilder aufeinander bezogen werden, die im Geist nicht auf natürliche Weise vereint sind (ebd.). Das Symbol steht daher für den »Vergleich von Termen unabhängig von ihren natürlichen Beziehungen« (BB: 324). Es handelt sich so gesehen um einen »Knoten abstrakter Beziehungen« (ebd.: 274). Als Beispiel für ein derartiges Zeichen wird von Deleuze etwa der zurückgelassene Ehering in Hitchcocks *Rear Window* (1954, dt. *Das Fenster zum Hof*) angeführt, der den Protagonisten – und ebenso dem Zuschauer – verdächtig erscheint und sie so zu weiteren Verknüpfungen und Schlüssen nötigt (ebd.: 273). Ebenso lassen sich Deleuze zufolge die auf den nächsten Angriff wartenden Vögel in *The Birds* als Symbol verstehen, die gleichsam in einem abstrakten »Umkehrbild das Verhältnis der Menschen zur Natur und das in die Natur übertragene Bild der Beziehungen der Menschen untereinander darstellen« (ebd.). Bei Symbolen handelt es sich so gesehen um abstrakte, aus den gewohnten Zusammenhängen herausfallende Denkfiguren.

Im Naturalismus von *Liebe* (Kap. 2.2) lässt sich dieses Zeichen der mentalen Bilder aus meiner Sicht eher seltener antreffen. Etwa ließen sich die still abgefilmten Landschaftsgemälde in der Wohnung des Ehepaares (Seq. 51) als Symbole verstehen. Sie nötigen zum Denken und Interpretieren, da sie aus der natürlichen bzw. sensomotorischen Verknüpfung der Filmbilder herausfallen und dadurch die Herstellung von eher abstrakten mentalen Bezügen oder Relationen verlangen. Indem in der nach dem Ausbruch der Gewalt in der Ehebeziehung (Seq. 50) einsetzenden Filmsequenz der Landschaftsbilder (Seq. 51) die Hauptfiguren dem Blick

des Publikums entzogen werden und Stille vorherrschend wird, lässt sie sich etwa als (symbolischer) Ausdruck der Scham auffassen. Gleichfalls können die auf den Landschaftsbildern (Seq. 51) dargestellten Wetterumschwünge als Metaphern für das Auf und Ab der Paarbeziehung gedeutet werden. Und auch etliche weitere Interpretationen wären möglich. Dies verdeutlicht, dass Symbole als Zeichen der mentalen Bilder die Zuschauer herausfordern, vor allem eher abstrakte Denkbezüge herzustellen, die über die sensomotorische Verbindung von Wahrnehmungen, Affektionen und Aktionen hinausgehen (ebd.: 274).

Auch das Erinnerungsbild von Georges (Seq. 40), der die gesunde Anne am Klavier spielen sieht, während sie in der gefilmten Gegenwart eigentlich von einer professionellen Pflegerin behandelt wird, hat Beziehungen zur Vergangenheit des Paares zum Gegenstand und nötigt eher dazu, abstrakte Denkbezüge anzustellen. Zudem lassen sich das Traumbild (Seq. 28) und der Wahn von Georges (Seq. 60), der Anne nach ihrem Tod in der Küche antrifft und mit ihr anschließend die Wohnung verlässt, als Symbole verstehen, die vom Publikum verlangen, unnatürliche oder logisch widerstreitende Bezüge herzustellen. Da Reales und Imaginäres in den Filmbildern von *Liebe* zeitweilig *ununterscheidbar* werden, werden die Zuschauer vermehrt zum Denken angeregt.

Vermutlich kann daher ebenso die überraschend in die Wohnung gelangte Taube (Seq. 48, 58) als Symbol gedeutet werden, das etwa auf die Relationen des Ehepaares zur Stadt Paris sowie zur Natur verweist. Überdies ist die nach Annes Tod (Seq. 58) wiederkehrende Taube für Georges Anlass, der toten Anne in einem Brief davon zu berichten. Möglicherweise ist die Taube aber auch ein Zeichen für die tote Anne? Oder ist Georges delirant und dem Wahnsinn nahe? Symbole als Zeichen der Relationsbilder fordern in diesem Sinne also auch in *Liebe* die Zuschauer dazu heraus, abstrakte Bezüge herzustellen und offene Denkverbindungen weiterzuverfolgen, anstatt nur die gezeigten Handlungen, Affektionen und Wahrnehmungen zu verketten.

Symbole und Demarkierungen, die für Deleuze die beiden großen Zeichen des mentalen Bildes ausmachen (ebd.: 274), treten in Hanekes *Liebe* aber angesichts der eher natürlichen und gewohnten Bezüge der Filmbilder (Markierungen) eher in den Hintergrund. Die Relationsbilder und speziell die Zeichen der Markierung entfalten in *Liebe* vielmehr ein dichtes, aber veränderliches Beziehungsgeflecht der Filmbilder, das vorrangig der Schließung bzw. Vollendung der Bewegungsbilder dient (ZB: 52). Relationsbilder neigen so gesehen in *Liebe* eher dazu, das Aktionsbildkino der kleinen Form (Kap. 2.1) zu vollenden, indem die sensomotorischen Bindungen der Handlungen, Wahrnehmungen und Affektionen durch mentale Relationen eingerahmt werden. Durch das eher konsistente Beziehungsgeflecht, das auf diese Weise in *Liebe* entsteht, werden die Zuschauer zwar durchaus zum Denken angehalten, die Möglichkeit zum *Anders-Denken* – als einem Denken ohne Zentrum und Fixpunkt (ebd.: 168), wie es für die neuen mentalen Bilder des Zeitbild-

kinos charakteristisch ist (ebd.: 36f., 51) – eröffnen Hanekes Filmbilder jedoch eher nicht.

Das liegt aus meiner Sicht nicht zuletzt daran, dass in *Liebe* die Form der »autonomen mentaler Bilder« (BB: 287) kaum vorkommt. Für diese neue und erweiterte Form der mentalen Bilder, die mit dem Zeitbildkino auftaucht, ist kennzeichnend, dass die sensomotorischen Relationen (Wahrnehmungen, Affektionen, Aktionen) zwischen den Filmbildern zeitweise sogar *ausgelöscht* oder *überstiegen* werden. Die neuen Zeichen des mentalen Bildes, die auch das Bewegungsbild insgesamt infrage stellen, sind optische und akustische Zeichen (ZB: 52). Diese die neue Bildgattung des Zeitbildes begründenden Opto- und Sonozeichen stehen für ein »rein optisches und akustisches Bild, das die sensomotorischen Verbindungen unterbricht, die Relationen übersteigt und sich nicht mehr in Bewegungsbegriffen ausdrücken lässt, sondern sich direkt auf die Zeit hin öffnet« (BB: 324).²⁵ Zeitbildfilme wie Alain Resnais' Werke *L'Année dernière à Marienbad* (1961, dt. *Letztes Jahr in Marienbad*) oder *Hiroshima, mon amour* (1959, dt. *Hiroshima, meine Liebe*) fordern ihre Zuschauer über unentscheidbare Alternativen zwischen Vergangenheitsschichten oder unentwirrbare Differenzen zwischen den »Gegenwartsspitzen« heraus (ZB: 140). Die Darstellung von Zeit wird in diesen neuen mentalen Bildern zentral, wobei die Zeitebenen im Film nicht mehr der chronologischen Sukzession von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft folgen müssen, sondern vor allem paradoxe Übergänge zwischen den Zeitebenen forciert werden. Die Filmbilder *veruneindeutigen* sich daher im Laufe von Zeitbildfilmen, indem sie sich reflektieren und befragen.

Die neuen autonomen mentalen Bilder bzw. Zeitbildfilme stehen folglich für eine »neue Substanz« (BB: 288) und einen filmischen Prozess, bei dem »*Inkompossibilität*« (ZB: 174; Herv. im Orig.) und »falsche Anschlüsse« (BB: 48) zwischen den Filmbildern maßgeblich werden und der die Zuschauer deshalb in intensiverem Maße zum Denken herausfordert. Gezielt wird dabei auf eine Dimension des Offenen, die konsequent verhindert, dass sich die Teile zu einem Ganzen zusammenfügen lassen. Für die Filme des Zeitbilds werden dementsprechend unauflösbare Zwischenräume bestimmend, sodass sich ein Ganzes nicht mehr einstellen kann (ZB: 275f.).

Wenngleich in *Liebe* als mentales Bild bzw. Relationsbild auch modulierende Veränderungen des Ganzen beobachtet werden können, dominieren aus meiner

25 Der Realismus sensomotorischer Bindungen, in dem sich die Zeit linear und über die chronologisch-sukzessive Verkettung der Bewegungsbilder indirekt ausdrückt, weicht in den neuen mentalen Bildern einer *direkten* Darstellung von Zeit über unvorhersehbare Ereignisse und ihre Wiederkehr (ZB: 13). Unabhängig von Bewegung wird so eine direkte und sichtbare Darstellung der Zeit im Kino erreicht, die anders als ein chronologisch-sukzessiver Verlauf die vorgängige und äonische Zeit ausdrückt, deren Dimensionen das Ereignis und die Ewigkeit sind (ebd.: 56).

Sicht vorrangig synthetische Beziehungen zwischen den Filmbildern, während eine analytische Konzeption, die für unauflösbare Brüche und Zwischenräume steht (ebd.), nur in Ansätzen auszumachen ist. Falschheit, logische Dissonanzen und irreduzible Differenzen, wie sie die neuen mentalen Bilder des Zeitbildkinos auszeichnen, finden sich in der Erzählhandlung *Liebe* kaum – zu gefällig und zu schlüssig sind teilweise auch die mentalen Relationen angelegt. Wenngleich in Relationsbildern wie *Liebe* das Ganze modulierend in Veränderung begriffen ist (ebd. 52), bleibt das sich jeglicher Homogenisierung entziehende Offene des Zeitbildkinos aus. Die mentalen Bilder oder Relationsbilder in *Liebe* sorgen durchaus noch für einen Bezug der Teile zum beweglichen Ganzen, eine Inkommensur zwischen den Filmbildern, wie sie das Zeitbildkino auszeichnet, ist hingegen eher nicht vorzufinden.²⁶

Trotzdem *Liebe* vor diesem Hintergrund dominant als Bewegungsbildkino zu fassen ist, laden die sich modulierenden Relationen der Filmbilder das Publikum durchaus zum Denken ein. Das pädagogische Potenzial mentaler Bilder wie *Liebe* besteht zum einen im Knüpfen eines beweglichen Beziehungsgeflechts zwischen den Filmbildern (Markierungen), zum anderen wird der Zuschauer durch die Konfrontation mit Unerwartetem und Widersprüchen (Demarkierungen) wie auch durch die Notwendigkeit, abstrakte Bezüge herzustellen (Symbole), bestenfalls zum Denken bzw. Umdenken angeregt.

Wie ich mit der voranstehenden Analyse zu zeigen versucht habe, bietet die Kinophilosophie von Deleuze Ansatzpunkte zur Beschreibung oder Übersetzung der Intensitäten des filmischen Prozesses. Filmanalysen, die die deleuzesche Taxonomie der Bewegungs- und Zeitbilder zukünftig stärker integrieren, versprechen aus meiner Sicht daher erweiterte Beschreibungsmöglichkeiten der pädagogischen Potenziale von Kinofilmen.

2.5 Schlussfolgerungen: Für eine bewegungsbildbasierte Filmanalyse

Wie anhand der Analyse des Films *Liebe* zu sehen war, ermöglichen die philosophischen Begriffe der Kinophilosophie von Deleuze eine erweiterte wissenschaftliche Beschreibung des Mediums Film, bei der seine spezifische Materialität und Medialität als Zeitkunst berücksichtigt und der filmische Prozess stärker in den Fokus

26 Das Ganze wird auch in *Liebe* kontinuierlich umgebaut und modifiziert, aber nicht – wie zuvor angesprochen – in der Gestalt eines »Kristallbildes« (ZB: 96) gänzlich aufgelöst oder zerstreut. Diese *Kristallbildung*, bei der die Bereiche des Realen und Imaginären und des Aktuellen und Virtuellen andauernd in Umgestaltung begriffen sind, unterscheidet den filmischen Prozess der autonomen mentalen Bilder bzw. Zeitbilder wesentlich von dem der Relationsbilder und ihren mentalen Verkettungen der Filmbilder. Denn ein »Zeitkristall« (ebd.: 113; Herv. im Orig.) bildet sich nur, um zu zerfallen.

gerückt wird. *Film als Film* zu verstehen meint dabei, den filmischen Prozess der Umgestaltung und die Modulation der Filmbilder zu beschreiben. Wie am Beispiel *Liebe* gezeigt, lässt sich das Medium Film anhand der Taxonomie des Bewegungs- und des Zeitbildes ausgehend von seiner spezifischen *Funktionsweise* untersuchen, ohne auf technische Festlegungen wie auch thematisch-inhaltliche oder hermeneutisch-interpretative Deutungen angewiesen zu sein.²⁷ Bewegungsbildbasierte Filmanalysen sind so gesehen in der Lage, das virtuelle Durchschnittsbild und damit wesentliche Qualitäten und Intensitäten des Films in Ansätzen zu erhalten. Die Berücksichtigung des filmischen Prozesses in der wissenschaftlichen Darstellung bringt daher sein Vermögen zum Ausdruck, das Publikum Momenten der Unentscheidbarkeit und Unbestimmbarkeit auszusetzen.

Eine erweiterte bewegungsbildbasierte Filmanalyse kann daher die jenseits thematisch-inhaltlicher oder reflexiv-hermeneutischer Bestimmung liegenden *bildenden Potenziale* des Mediums Film ausloten. Berücksichtigt man den filmischen Prozess der sich modulierenden Filmbilder, wird insbesondere das *Irritationspotenzial* des Films verstärkt kenntlich gemacht. So werden Alteritäts- und Unbestimmtheitserfahrungen denkbar, die Anlässe von möglichen Filmbildungsprozessen sein können. Die Bildungspotenziale des Mediums Film gründen dabei, wie am Beispiel von *Liebe* gezeigt wurde, in der spezifischen Machart und Funktionsweise der Filmbilder und des filmischen Prozesses. Für das adäquate Verständnis des pädagogischen Angebots des Kinos ist folgerichtig eine Beschreibung des Films als *Prozess* sich ständig modulierender Filmbilder eine notwendige Bedingung. Kino funktioniert als rhythmische Modulation oder Variation einer Mannigfaltigkeit und es bedarf zum Verständnis einer *Pädagogik des Kinos* im Sinne von Deleuze bewegungsbildbasierter Filmübersetzungen, die Mannigfaltiges erschaffen und dem Prinzip der Modulation Rechnung tragen.

27 Deleuze' Klassifizierung der Bilder und Zeichen des Bewegungs- und des Zeitbildes bietet noch weitere Ebenen zur wissenschaftlichen Übersetzung von Filmen an als jene, die am Beispiel von *Liebe* exemplarisch in den Blick genommen wurden. So lassen sich als Spielarten des Bewegungsbildes auch Wahrnehmungs-, Affektions- und Transformationsbilder und ihre Zeichen analysieren. Genauso ermöglichen die von Deleuze in Bezug auf das moderne Zeitbildkino entfalteten Überlegungen zum Verhältnis des visuellen und des akustischen Bildes (ZB: 289-309) oder zur Macht des Falschen (ebd.: 168-194) erweiterte Perspektiven für Filmbeschreibungen, die die spezifische Medialität und Materialität des jeweiligen Films erhalten. In diesem Zusammenhang ist allerdings zu bedenken, dass das jeweilige Filmmaterial bzw. die Filmkomposition bestimmt, welche Bildtypen und Zeichen überhaupt für die Analyse in Betracht kommen. In Hanekes *Liebe* waren beispielsweise Aktionsbilder der kleinen Form (Kap. 2.1), Triebbilder (Kap. 2.2) und teilweise auch mentale Bilder (Kap. 2.3) aufzufinden. Wie gezeigt, funktioniert *Liebe* vorrangig als Bewegungsbild, weshalb die Filmbildungsfiguren des Zeitbildkinos weniger in den Blick gekommen sind.

Wie am Beispiel *Liebe* auf den Ebenen der kleinen Form des Aktionsbildes (Kap. 2.1), des Triebbildes (Kap. 2.2) und des mentalen Bildes (Kap. 2.3) gezeigt, ist das Prinzip der Modulation im Kino wesentlich und bildet entsprechend ein Kriterium für die Beschreibung des bildenden Potenzials von Filmen. Wenn auch in verschiedener Ausprägung, folgen alle drei betrachteten Bildtypen diesem Prinzip der Modulation oder Variation: Der filmische Prozess der kleinen Form des Aktionsbildes, der eine mehrdeutige Organisation bzw. eine »gebrochene Linie« (BB: 228) entstehen lässt, der zyklisch wiederkehrende Einbruch der originären Welt und die »Fallinie« (ebd.: 173) bei den Triebbildern wie auch das Zusammenspiel der Entwicklung mentaler Relationen und ihrer Umgestaltung auf der Ebene der mentalen bzw. Relationsbilder (ebd.: 272ff.) stehen entsprechend für dieses Prinzip des Kinos. Obgleich eine Inkompossibilität zwischen den Filmbildern, wie sie das moderne Zeitbildkino auszeichnet, in *Liebe* eher nicht auszumachen ist, laden die überraschenden Wendungen und Ereignisse im Verlauf des Films zum Mit- und Umdenken ein.

Hanekes Film kann, wie in der Untersuchung dargelegt wurde, mit seinen Bildern bestehende oder festgestellte Wahrnehmungen und Deutungen der Zuschauer in Bezug auf die dargestellte Situation bestenfalls wiederkehrend irritieren und stören. Modulierende Filmbilder erfordern eine intensive Mitwirkung und aktive Auseinandersetzung der Zuschauer und können Erkenntnis- und Denkprozesse im Kino stimulieren, die über den reinen wiedererkennenden und passiven Nachvollzug des Gesehenen hinausreichen. Erst das Prinzip der Modulation als andauerndes Zusammenspiel von Bruch und Neuverkettung ist mit einem bildenden Potenzial im engeren Sinne verbunden, da es die Zuschauer zum intensiven und aktiven Lesen und Denken der Filmbilder herausfordert, was über den passiven Nachvollzug von Informationen bestenfalls hinausgeht (ZB: 37ff.). Die Bildungspotenziale des Mediums Film lassen sich damit anhand bewegungsbildbasierter Filmanalysen direkt über das *Filmmaterial* bestimmen, ohne die für Filmbildungsprozesse wesentlichen Qualitäten und Intensitäten des Films auszuschließen, beispielsweise seine Fähigkeit, die getroffenen Annahmen des Publikums wiederkehrend zu irritieren, sodass es nach neuen Ansätzen suchen muss. Die bewegungsbildbasierte Darstellung der andauernden modulierenden Umgestaltungen der Filmbilder bewahrt von daher ansatzweise die Intensitäten und die *Lebendigkeit* des Kinos, die für ein adäquates Verständnis der bildenden Potenziale des Mediums Film notwendig sind.²⁸ Zugleich zeigt sich auch in der vorliegenden Filmanalyse, dass textför-

28 Die Lebendigkeit und die Intensitäten des Films kommen nur über die Berücksichtigung des filmischen Prozesses oder des virtuellen Durchschnittsbildes in den Blick. Erst die Betrachtung der virtuellen Seite des Kinobildes, also des Zeitbildes, neben der aktuellen Seite des Bewegungsbildes erschließt die »Zwischen-Zeiten« (TG II: 368) und »Zwischen-Momente« (ebd.) und verhilft den Intensitäten der Immanenzebene des Kinos zum Ausdruck.

mige Übersetzungen von Bewegungsbildern per se mit Komplexitätsreduktionen verbunden sind. Es ergeben sich zwangsweise Setzungen und Fixierungen, die es ähnlich wie im Film kontinuierlich und andauernd zu variieren gilt. Inwieweit mir dies in der vorliegenden Filmanalyse gelungen ist, ist eine Frage, die die Leserinnen und Leser beantworten müssen.

Wie ich mit meiner Analyse von *Liebe* aber exemplarisch kenntlich gemacht habe, erschließen sich die Intensitäten und das pädagogische Angebot des Kinos nur über die Darstellung der *Funktionsweise* des Films bzw. des konkreten Entwicklungs-, Transformations- und Differenzierungsprozesses der sich modulierenden Filmbilder. Das Bildungsmedium Film bzw. die bildenden Potenziale des Filmes gilt es daher jenseits thematisch-inhaltlicher oder hermeneutisch-reflektierender Betrachtungen über Intensitäten und *Vermögensgrade* zu bestimmen. Dabei sind die Befunde nicht generalisierbar und es ist jeweils immanent am singulären Filmmaterial zu ergründen, worin das spezifische *Vermögen* des jeweiligen Films bestehen könnte, die Wahrnehmungen und Deutungen der Zuschauer wiederkehrend zu irritieren.

Eine bewegungsbildbasierte Beschreibung des filmischen Prozesses hilft so betrachtet dabei, ein eher »schlechtes« von einem eher »guten Kino« zu unterscheiden. Steht »schlechtes Kino« (ZB: 206) für Rekognition, Wiedererkennen und eine oberflächliche Filmrezeption, insofern der einfache und automatische Nachvollzug von Informationen eher einen geistigen Automatismus als ein Denken meint, funktioniert gutes Kino und damit Filmbildung vorrangig über Erkenntnisshocks sowie unabgeschlossene, zyklisch wiederkehrende Irritationen von Wahrnehmungen und Deutungen, die zum Denken und Erkennen anregen (ebd.: 205f.).

Wie am Beispiel von *Liebe* gezeigt, ist die Aufrechterhaltung von ambivalenten Situationen oder die andauernde bzw. zyklisch wiederkehrende Umgestaltung von Situationen im Film – sei es in der kleinen Form des Aktionsbildes (Kap. 2.1), im Triebbild (Kap. 2.2) oder in mentalen Bildern (Kap. 2.3) – vermutlich eher Anlass für einen aktiven Verstehens- und Erkenntnisprozess, wie er Filmbildungsprozesse auszeichnet, als für einen allein passiven Nachvollzug von Informationen, der sich in einfacher Filmrezeption erschöpft. Droht der Zuschauer im »schlechten Kino« zur »Marionette jeglicher Propaganda« (ebd.: 206) zu werden, impliziert oder verspricht »gutes Kino« bestenfalls kritische Filmbildungspotenziale und eine aktive Selbstermächtigung in der Allianz von Leinwand und Zuschauer (Sanders 2009a: 133).

Wenngleich der Film *Liebe* – wie gezeigt – nicht das Offene des Zeitbildkinos erreicht (Kap. 2.3), das tatsächlich zum zentrumslosen *Anders-Denken* anhält, handelt es sich um ein »gutes Kino«, das unter Umständen für Selbstermächtigung und eine aktive Tätigkeit des Publikums steht, während »schlechtes Kino« zum passiven

und reaktiven Nachfolgen der Filmbilder anhält und daher eher eine Enteignung des Vermögens bzw. einen Verbleib auf niedrigem Vermögensgrad bedeutet.²⁹

Ob es sich bei einem Film um »[o]rganisierte[n] Schwachsinn« (U: 90) und passive »Verblödung« (ebd.) oder um »Zerebralisierung« (ebd.), also das aktive Schaffen neuer zerebraler Bahnungen im Kino, handelt, ist, wie Deleuze betont, eine Frage der Filmästhetik bzw. des konkreten Filmmaterials. Da auch in der Massenkunst Kino Affirmation und Kritik, Mainstreamkino und gesellschaftskritische Filme zunehmend ununterscheidbar werden, sind die *Intensitäten* und das Vermögen des konkreten Filmmaterials grundlegend für die Unterscheidung des »guten«, eine aktive Widerständigkeit des Zuschauers in Aussicht stellenden Kinos vom »schlechten« und vorrangig als Instanz der Systemintegration fungierenden Kino.

Im eher »guten Kino« wie *Liebe* steht das Prinzip der Modulation als transformatives Zusammenspiel von Bruch und Neuanbindung für Widerständigkeit im Sinne einer Unterbrechung der unmittelbaren und andauernden Kommunikation, wie man sie mitunter im »schlechten Kino« der Kontrollgesellschaft findet (U: 252). »Gutes Kino« impliziert eine Pädagogik des Kinos und richtet sich als kritischer Impuls gegen eine professionelle Bildung des Blicks in einer Welt der Kontrolleure und Kontrollierten (ebd.: 107). Die kritischen Bildungspotenziale des Mediums Film, die als »leere Zwischenräume der Nicht-Kommunikation« (ebd.: 252) gefasst werden können, lassen sich dabei nur – wie ich im zurückliegenden Teil zu demonstrieren versucht habe – im performativen Vollzug und unter Berücksichtigung des filmischen Prozesses der sich modulierenden Filmbilder erschließen. Bewegungsbildbasierte Filmanalysen helfen so gesehen, *kritische* Bildungspotenziale ausgehend vom konkreten Filmmaterial freizulegen.

Wie meine Ausführungen zu Hanekes *Liebe* ansatzweise zeigen, lässt sich mit bewegungsbildbasierten Filmanalysen das pädagogische Angebot von Filmen ausgehend von der spezifischen Machart und Komposition des Filmmaterials beschreiben, ohne dabei eine *Wirkung* bei den Zuschauern vorwegzunehmen oder zu prognostizieren. Die am konkreten Filmmaterial ansetzende Beschreibung der Funktionsweise des Bildungsmediums Film bestimmt zwar, *wie* und *wodurch*

29 Die Begriffe »gut« und »schlecht« verwendet Deleuze in diesem Zusammenhang im Sinne Spinozas (2012: 184ff.). »Gut« steht für eine Verhältniskomposition eines anderen Körpers mit dem unsrigen, bei dem unser Vermögen vergrößert wird (SP: 33). Kino im Sinne der Kinophilosophie von Deleuze meint »gutes Kino«, da es bestenfalls für eine aktive Vermögenssteigerung zwischen Leinwand und Zuschauer in Gestalt von Erkenntnis und Denken steht (ZB: 206). »Schlecht« meint hingegen eine Zusammensetzung, die das Vermögen eher vermindert (SP: 33). »Schlechtes Kino« steht so gesehen eher für das Verharren des Zuschauers auf einem niedrigen Aktivitätsniveau im Sinne von Reaktivität und Passivität, mit dem eine Vermögensminderung verbunden sein kann.

Filmbildungsprozesse angeregt werden können, jedoch bleibt offen, ob sie auch tatsächlich eintreten.

Im Zusammenhang bewegungsbildbasierter Filmanalysen liefert ambulante oder mindere Wissenschaftspraxis so betrachtet lediglich approximatives oder ungefähres Wissen (TP: 513). Das Verhältnis von Film und Zuschauer bleibt problematisch und unbestimmt, da keine Wirkung unterstellt oder prognostiziert wird. Wie ich unten diskutieren werde (Teil 5), muss auch eher »gutes Kino« wie *Liebe* nicht zwangsweise Filmbildungsprozesse bei den Zuschauern anstoßen. Der Film bedarf der praktischen Zuwendung des einzelnen Zuschauers, wobei offen ist, ob es sich dabei um ein eher passives und reaktives *Wiedererkennen des Bekannten* handelt oder ob sich Irritationen bestehender Wahrnehmungs- und Deutungsmuster einstellen.

Gleichwohl meint eine bewegungsbildbasierte Beschreibung der Funktionsweise des Films keinen Relativismus, da Denkereignisse im Kino oder Filmbildungsprozesse objektiv vom Filmmaterial abhängig sind. Die dabei beim Zuschauer ablaufenden zerebralen Prozesse sind immer von der spezifischen Machart und Komposition des Filmmaterials abhängig: »Der Film wird immer nur das erzählen, was die Bewegungen und die Zeit des Bildes ihn erzählen lassen« (U: 88).

Insofern lässt sich der »Film« als modulierende Abfolge der Filmbilder beschreiben, wohingegen »Kino« das *Ereignis* meint, in dem der zerebrale Prozess der Zuschauer und der filmische Prozess auf der Leinwand eine Allianz bilden (ZB: 277). Jenseits der Praxis der Bilder und Zeichen des Filmmaterials, die bisher am Beispiel von *Liebe* in den Blick gekommen sind, ist Kino auf die aktive Auseinandersetzung des Zuschauers mit dem projizierten Film angewiesen. Kino steht für eine praktische Operation, weshalb das pädagogische Angebot des Films nicht von der performativen Praxis der situativen Filmaufführung zu trennen ist. Die prekäre und instabile Erzeugung einer Allianz zwischen Filmprojektion und Zuschauer kennzeichnet Kino als Bildungsmedium (Sanders 2009a).

Kino als Ereignis bleibt daher ein praktisches und ergebnisoffenes Experimentier- und Erprobungsfeld, wenngleich bewegungsbildbasierte Filmanalysen helfen, Karten zu erstellen, anhand derer nachvollzogen werden kann, wie beispielsweise der Film *Liebe* als Mannigfaltigkeit funktioniert. Aus dieser Perspektive lassen sich die Filmbildungspotenziale von Hanekes *Liebe* als Bildungsmedium nur empirisch in der Praxis der Filmvorführung ergründen. Dieses experimentelle und unbestimmte Feld der Allianz zwischen Film und Zuschauer soll im weiteren Verlauf der Untersuchung film- bzw. bewegungsbildbasiert in den Blick genommen werden (Teil 5). Zunächst aber wird der Film *Liebe* als Beobachtungsfeld zur wissenschaftlichen Beschreibung von Bildungs- und Pflegeprozessen vorgeschlagen (Teil 3-4).