

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

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

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

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

3.4 Sigmund Freud: Das ozeanische Gefühl

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

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

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

25 Ebd., S. 40.

26 Ebd.

27 Ebd.

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

Freud schreibt hier über ein Gefühl, das er selbst nicht nachvollziehen kann, für das er jedoch eine Erklärung finden möchte. Es geht um nichts weniger als um die angebliche Quelle der Religiosität, die unabhängig von Glauben oder von Liturgien dem Menschen als Sinnesempfindung innewohnen soll. Freud erzählt, dass ihm ein Freund berichtete, dass es sich um ein Gefühl handle, »das er die Empfindung der ›Ewigkeit‹ nennen möchte, ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam ›Ozeanischem‹. [...] Nur auf Grund dieses ozeanischen Gefühls dürfe man sich religiös heißen, auch wenn man jeden Glauben und jede Illusion ablehne.«²⁹

Freud meint, dass er diese Grundlage des Religiösen nicht empfinden, sie aber nachvollziehen kann. Er zitiert Christian Dietrich Grabbe, der seinen Helden Hannibal vor seinem Selbstmord sagen lässt: »Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin.«³⁰ Für Freud muss es sich dabei um ein Empfinden »der unauflösbaren Verbundenheit der Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen der Außenwelt« handeln. Er beschreibt im Rahmen seiner psychoanalytischen Theorie, dass normalerweise die Grenzen des Ichs zu seinem Inneren und zu seinem Es nicht so scharf sind wie die klare Abgrenzung zu einem Außen: »Nur in einem Zustand, einem außergewöhnlichen zwar, den man aber nicht als krankhaft verurteilen kann, wird es anders. Auf der Höhe der Verliebtheit droht die Grenze zwischen Ich und Objekt zu verschwimmen.«³¹ Die Rolle der Liebe wird hier nur kurz erwähnt, aber auch pathologische, krankhafte Vorgänge können das Verhältnis zur Außenwelt und das Ichgefühl stören. Freud erklärt, wie sich diese scharfen Grenzen von der Kindheit zum Erwachsensein, ab der mütterlichen Brust als das erste Objekt eines Draußen, in der Ausformung eines Lust-Ichs entwickeln: »Ursprünglich enthält das Ich alles, später scheidet es eine Außenwelt von sich ab. Unser heutiges Ichgefühl ist also nur ein eingeschrumpfter Rest eines weitumfassenderen, ja – eines allumfassenden Gefühls, welches einer innigeren Verbundenheit des Ichs mit der Umwelt entsprach.«³²

Über einen architektonischen Vergleich mit den Spuren der Stadt Rom beschreibt er, wie das Vergangene auch im Seelenleben des Menschen erhalten bleiben kann.³³ Das ozeanische Gefühl kann somit als eine Regression zu einer frühen Phase des Ichgefühls verstanden werden. Dieses muss laut Freud nicht zwingend als die Quelle der religiösen Bedürfnisse betrachtet werden.³⁴ Für überzeugender hält er, dass religiöse Neigungen aus infantiler Hilflosigkeit und durch diese geweckte Vatersehnsucht erwachsen, und dass die Verbindung zwischen diesem Gefühl und der Religion erst später entstanden ist: »Ich kann mir vorstellen, daß das ozeanische Gefühl nachträglich in Beziehungen zur Religion geraten ist. Dies Eins-sein mit dem All, was als Gedankeninhalt ihm zugehört, spricht uns ja an wie ein erster Versuch einer religiösen Tröstung, wie ein anderer

29 Ebd., S. 6. Die Formulierung »ozeanisches Gefühl« hat Freud aus einem Brief von Romain Rolland übernommen. Vgl. »Oceanic feeling«, https://en.wikipedia.org/wiki/Oceanic_feeling

30 S. Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 7f.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 11.

33 Siehe ebd., S. 13ff.

34 Ebd., S. 18.

Weg zur Ablehnung der Gefahr, die das Ich als von der Außenwelt drohend erkennt.«³⁵
Und er fügt hinzu:

»Ein anderer meiner Freunde, den ein unstillbarer Wissensdrang zu den ungewöhnlichsten Experimenten getrieben und endlich zum Allwissender gemacht hat, versicherte mir, daß man in den Yogapraktiken durch Abwendung von der Außenwelt, durch Bindung der Aufmerksamkeit körperliche Funktionen, durch besondere Weisen der Atmung tatsächlich neue Empfindungen und Allgemeingefühle in sich erwecken kann, die er als Regressionen zu uralten, längst überlagerten Zuständen des Seelenlebens auffassen will.«³⁶

Die Gemeinsamkeiten zwischen Freuds psychoanalytischer Betrachtung und der filmphilosophischen Begeisterung von Deleuze stechen sofort ins Auge. Es gibt keine Hinweise, dass Deleuze dieses ozeanische Gefühl Freuds mit dem »Korken auf dem entfesselten Ozean« in Verbindung gebracht hat.³⁷ Fern der psychoanalytischen Regression scheint Deleuze jedoch einen filmphilosophischen Pfad für interessant zu halten, der auf bildtheoretische Weise kein Gefühl, sondern vielmehr ein ozeanisches (Film-)Sein ermöglicht. In der Bewegungsbild-Regression, durch die Auslöschung des Aktions-, Wahrnehmungs- und Affektbildes, glaubt Deleuze eine Seins- und Bildebene zu erreichen, die analytisch trocken betrachtet zunächst ebenso unklar bleibt und nur erahnt oder »verstanden« werden kann wie das ozeanische Gefühl bei Freud. Im immanenten Werden geht es Deleuze dabei auch nicht um einen religiösen Zustand, der irgendwo außerhalb der Bilder liegt, sondern der durch diese nachvollziehbar gemacht werden kann. Im Unterschied zum ozeanischen Gefühl bei Freud, sieht Deleuze in Becketts *FILM* einen klaren Lösungsweg der Bilder, der das Erreichen dieser kosmischen und spirituellen Reinheit ermöglicht. Für Deleuze bildet diese nichtzentrierte Ebene die Grundlage einer bestimmten Tendenz des Experimentalfilms, der einen Raum und eine Wirklichkeit vor der menschlichen Wahrnehmung vermittelt,³⁸ und in »der Ausarbeitung eines symbolischen Systems aus einfachen Regeln«, welche diese Ebene des Bewegungsbildes möglich machen, liegt ihm zufolge die Originalität Becketts.

3.5 Zurück zum Bewegungsbild?

Martin Schwab hat die Deleuze'sche Auslegung und die Rückkehr zum reinen Bewegungsbild aus mehreren Gründen kritisiert und grundlegend für inkonsequent erklärt. Seiner Meinung nach wird sie der Besonderheit von *FILM* nicht gerecht und steht zudem seiner eigenen Interpretation entgegen, die er knapp auf den Punkt bringt: »Die Differenzen zwischen Deleuze' und meiner Deutung können auf eine einfache Formel ge-

35 Ebd., S. 18f.

36 Ebd., S. 19.

37 Vgl. G. Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, S. 40.

38 Siehe G. Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, S. 99 und S. 168.