

»(a) eine Person im Unterschied zu einer anderen sieht; (b) was nur die Kamera (und mit ihr die Zuschauerinnen) sehen; (c), wie sich die Wahrnehmung einer Person verschiebt (in einem Traum, im Wahnsinn, in Extremsituationen); (d) (eventuell) wie sich die Welt aus dem imaginierten Blick eines Tiers oder Gegenstands darstellt. (Die Reihe ist fortsetzbar.)«⁵¹

Wie auch Schwab festgestellt hat, ist es dabei nicht immer leicht, die unterschiedlichen Bildtypen voneinander zu trennen. Das liegt daran, so Schaub, dass das Wahrnehmungsbild bei Deleuze als eine »Metastruktur« die anderen Bewegungsbilder, Aktions- und Affektbild durchzieht, und zum Sonderfall eines Wahrnehmungsbildes als *Wahrnehmung einer Wahrnehmung* führen kann.⁵²

»Deleuzes Exkurs zu Becketts *Film* als Abschluß seiner grundsätzlichen Überlegungen zum *Bewegungs-Bild* ist damit weit mehr als ›dasselbe rückwärts‹, denn es lenkt die Aufmerksamkeit auf die besondere Rolle, welche die cinematographische Wahrnehmung bei der inhaltlichen Ausdifferenzierung seiner Bildtypen spielt, nicht nur als Konstituens und Leitdifferenz, sondern auch als subversives Element, das die Entfaltung eines Bildsystems nicht nur erlaubt, sondern zugleich auch zunichte macht.«⁵³

Schaub erklärt, dass diese Sonderrolle des Wahrnehmungsbildes später in der Kinetheorie von Deleuze klarer wird, wenn es »das scheinbar so geschlossene System der Bildtypen des Bewegungsbildes ins Wanken bringt.«⁵⁴ In seiner Analyse von *FILM* erwähnt Deleuze bereits, dass sich mit dem Betreten des Zimmers nicht nur Aktion und Wahrnehmung, sondern auch Gegenwart und Zeitlichkeit verändern.⁵⁵ Zum einen passieren beim Hinausbefördern von Hund und Katze Wiederholungen; aber darüber hinaus kann insgesamt die Choreografie der Kamera durch das Zimmer bis hin zum Schaukelstuhl auch »als eine temporale Allegorese« verstanden werden, welche auf eine überirdische Zeit- und Räumlichkeit beziehungsweise eine Zeit- und Ortlosigkeit hinweist.⁵⁶ Mit der Bild-Werdung des Protagonisten fallen Raum und Zeit in einer »reinen Gegenwart« zusammen, die keine Vergangenheit oder Zukunft und auch kein Subjekt und Gedächtnis mehr kennt und welche zeitphilosophisch »das überzeitliche Pendant zum frei flotierenden idealen Bewegungs-Bild« denkbar werden lässt.⁵⁷

3.6 Raymond Bellour: Das Zimmer

Neben der hier skizzierten Diskussion um die Möglichkeit der Exemplifikation der menschlichen Wahrnehmung in einem Film sowie um die Frage der filmphilosophischen Reichweite, die sich mit den Bildtypen von Deleuze eröffnet, hat Raymond Bellour

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 108 (Herv. i. O.).

54 Ebd.

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

56 Vgl. M. Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, S. 108f. (Herv. i. O.).

57 Ebd., S. 109.

in seinem Text über »Das Zimmer« FILM in einem weiteren kinematografischen, filmischen, medialen wie historischen Kontext verortet.⁵⁸ Nach Bellour besteht eine Beziehung zwischen den privaten Schlafzimmern, die ab dem 18. Jahrhundert zum bevorzugten Rückzugsort unserer Kindheit werden, in denen man schläft, träumt, liebt oder stirbt, und den öffentlichen Orten, an denen sich Menschen einschließen, um Visionen zu empfangen. Vor dem Kino werden derartige fantastische, geschlossene Räume bereits im gotischen Roman entworfen. Mit dem Kino, und dann durch das Aufkommen anderer Medien, wird die Beziehung zwischen einem Innen und Außen der Bilder komplizierter.

»Das Kino ist ein Zimmer, da es abstrakt und physisch seine Koordinaten entsprechend der Optik und des Körper-Subjekts rekonstruiert, wobei sich eben dieses Körper-Subjekt dort verliert. Ein schwarzes Zimmer, durch das ständig Licht streift, in dem sich alles von der Welt von einem Standpunkt aus zeigt, der völlig abhängig ist vom Verhältnis zum fixierten Blick des Auges, in das es fällt. Da aber jenseits von dessen, was es zeigt, seine Berufung zum Zimmer so stark ist, passiert es dem Kino, dass es sich so dicht wie möglich an sich selbst hält, sobald wirkliche Zimmer oder jede andere Art geschlossener Räume, die an Zimmer erinnern, auftauchen, denn in ihnen wird die Kinosituation selbst mir seiner Verführung und seiner Beklemmung evoziert, die das Schauern dessen, was dort geschieht oder geschehen könnte, spüren lässt.«⁵⁹

Bellour beschreibt quer durch die Filmgeschichte mal mehr, mal weniger geschlossene Zimmer einzelner Filme, in denen Blicke, Wahrnehmungen und Affekte konfiguriert werden, in denen Protagonisten eingeschlossen und gefangen und unter bestimmten medialen Bedingungen Bilder und Subjekte projiziert und entwickelt werden. Nach einem Blick auf die Rolle des Zimmers im Werk von Fritz Lang folgt sogleich Becketts FILM.⁶⁰ Er geht dabei nicht ausführlicher auf die Implikationen der Deleuze'schen Deutung ein, sondern hebt vor allem ein Detail hervor, das hier zuvor noch nicht besprochen wurde: die hellen Löcher in der Lehne des Schaukelstuhls, die in einer Großaufnahme wie Augen starren.

»Aber wieso die Kopfstütze? Wieso diese Augen, die gleichzeitig vom Helden wie auch von der Kamera OE hinter seinem Kopf gesehen werden und so das Präludium des Zimmerdurchlaufs sind, der wieder auf ihnen endet? Es gibt sie, weil sie den Prozeß der Auslöschung des Sehens durch die Verkörperung des Blicks als Lichtblick begleiten. Physisches und mentales Licht, das hier mit dem Zimmer seinem Raum, seiner Zeit verbunden ist. Es gibt den Blick, solange es das Zimmer gibt, das Zimmer sobald es den Blick gibt, die Brechung des Lichts. Für den Schauspieler-Zuschauer seiner Selbst, und für jeden von uns in ihm, bleibt der Blick, der zwischen den Zimmerwänden schwankt,

58 Siehe Raymond Bellour: »Das Zimmer«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 176-210. Dieser Text ist mit den Worten »Für Gilles, das Denken, die Zuneigung« Deleuze gewidmet. Der Einfluss dessen Analyse von FILM ist mehr als deutlich.

59 Ebd., S. 176.

60 Ebd., S. 178.

die Grenze und der Reibungspunkt. Ein Reibungspunkt zwischen dem Akt der Wahrnehmung, dem Wahrgenommen-Werden, dem inneren Auge, das sich daran heftet und davon ablöst, und der Ebene der Immanenz des reinen Auges entweder als Materie oder als Geist, Indiz für ein Leben, das den Tod durchschreitet.«⁶¹

Die hellen Punkte der Kopfstütze, die in den bereits erwähnten Betrachtungen keine große Rolle spielen, werden von Bellour als ein essentielles Einrichtungstück beschrieben, das mit seinen leuchtenden Löchern nicht nur an einen Lichtblick, sondern ebenfalls an einen Projektor erinnert; ein Apparat, der die ›Vor-Stellung‹ des Selbst an die Wand ermöglicht. Somit – wenn man dieses Detail so ernst nimmt wie Bellour – spielt letztlich nicht nur die Bewegung, das Schaukeln des Stuhls eine Rolle bei der Selbstwahrnehmung, sondern erst durch das blickende Licht der Kopfstütze wird aus dem Zimmer ein sehr persönlicher Kinosaal eines Subjekts, das durch die Projektion als sichtbares Bild hervorgebracht, zugleich aber auch auf einer mentalen, geistigen, spirituellen Ebene durch sie aufgelöst wird. Es ist der genaue Blick Bellours, der erkennt, dass es sich bei diesem Zimmer in FILM, neben der Diskussion um die Mensch-Kamera-Wahrnehmung und um die Abfolge der Bildtypen, um ein besonderes Dispositiv handelt, das grundlegend als ein kinematografisches bezeichnet werden kann. Dieses Zimmer-Dispositiv, das sich mit jedem Film anders gestaltet, zieht sich nicht nur durch die gesamte Filmgeschichte, sondern es folgt dabei über verschiedene Regisseure, Genres und Gattungen hinweg, trotz der unterschiedlichen Ausgestaltung, einem gemeinsamen Fluchtpunkt:

»Man denkt im und ans Kino. Man denkt nicht nur im Kino und ans Kino. Man denkt die Gedanken, die das Kino einen zu denken zwingt. Man denkt im Zimmer der eigenen Gedanken, zu dem das Zimmer des Kinos führt. Man denkt entsprechend der Art, wie das Bild sich in bezug auf das Dispositiv, das es voraussetzt und von dem es getragen wird, einprägt. Von Lang zu Truffaut zu Beckett (oder Snow) vollzieht sich eine Verdünnung, hin zum Nullpunkt der Fiktion und dem Loslassen des Bildes: so wie sich das Licht auf einen Inhalt zurückbezogen findet, das es ausdrückt (die Handlung, die Frau, die Kultur, der verklärte Tod) oder von dem es sich im Gegenteil frei macht, sich in einen reinen herumirrenden Blick auflösend, vom Selbst zum Verlust des Selbst. Diese Spannung, subjekt-logisch, ist der Geschichte der Künste seit der Romantik eigen und bindet sich auch an das allmähliche Gleiten des Mediums, an die Entwicklung und Anhäufung der Medien.«⁶²

Neben filmischen Beispielen sind es Videoinstallationen, die Bellour heranzieht, um zu beschreiben, wie sich in Zimmern durch unterschiedliche Medieninformationen Subjekte und Bilder entwickeln und wie Vorstellungen und Gedanken projizierbar werden.⁶³ Die Zimmer der Filme und Videoarbeiten bleiben trotz aller Heterogenität durch einen historischen Faden verbunden: »Das Zimmer wird zu einer theoretischen Fiktion, durch welche das Kino in die Logik und in die Geschichte der Dispositive eintritt,

61 Ebd., S. 179.

62 Ebd., S. 181f.

63 Vgl. ebd., S. 182ff.

über die es unaufhörlich hinausgeht, dank der Unermeßlichkeit dessen, was es war und bleibt.«⁶⁴ Im Sinne von Deleuze ist diese theoretische Fiktion der Dispositive nicht als eine Illusion zu betrachten, sondern als eine Fiktion mit theoretischem Wert, der sich in den Bildern und Schatten von Platons Höhle, in den Welten einer Camera obscura oder in Installationen von Bill Viola aufspüren lässt.⁶⁵ Die Zimmer-Dispositive der Videoinstallationen ermöglichen multiple Wahrnehmungen, utopische Körper, vielfache Zeitlichkeiten oder ein Denken des Denkens in zeitlosen Wirklichkeiten.⁶⁶

Für Bellour ist das Zimmer eine Haut einer »Maschine« (der Körper, die Maschine des Körpers),⁶⁷ die einen mentalen, privaten Raum des zurückgezogenen, inneren Wesens ermöglicht; eine Welt ohne Gott, die jedoch zugleich zu einem Ort des Glaubens wird; ein Punkt des Denkens, der in Beziehung steht, zu einem Draußen, das sich in ihm widerspiegelt und dessen Kraft und Licht in ihm einverleibt wird.

Neben der Zimmer-Vision, die Deleuze anhand von FILM erarbeitet, und in welcher Zimmer und Selbst letztlich miteinander verschmelzen, weist Bellour auf eine zweite Vision des Zimmers bei Deleuze hin.⁶⁸ Diese entsteht in der Auseinandersetzung mit der Foucault'schen Konzeption des Außen, welche die Unterscheidung zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren, zwischen dem Licht und der Sprache betrifft.⁶⁹ Zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren, zwischen den andersartigen Schichten der Welt, die jeweils andere Formen des Wissens bedeuten, besteht ein Riss, der diese trennt. Hierbei beschreibt Deleuze zwei Bewegungen, die mit der Konzeption eines Zimmers zu tun haben. Bei der ersten spricht Deleuze mit Foucault von einer »zentralen Kammer« im Inneren der Welt, die dem Menschen den Schrecken einer unbeschreiblichen Leere enthüllen könnte.⁷⁰ In einer zweiten Bewegung kann ein informelles Außen erreicht werden, das aus Kräfteverhältnissen gemacht ist, die sich entsprechend den gegenübergestellten Formen des Sichtbaren und Sagbaren verändern. Dabei kommt es zu Übergängen über diesen Riss, durch welche nach Foucault »rohe Singularitäten« entstehen können, die sich auf der »Linie des Außen selbst« halten.⁷¹ Das Subjekt befindet sich in einem »Zentralraum, von dem man nicht mehr befürchtet, er sei leer, da man dort auf das Selbst trifft«.⁷² Innen und Außen werden dabei beinahe absolut umgekehrt. Bellour hebt hervor, dass es sich in den Visionen bei Beckett und bei Foucault, in FILM und in der Theorie des Außen, um dasselbe Bild des Zimmers handelt. Einerseits löst sich das Selbst im Leben des Bewegungsbildes im kosmischen und spirituellen

64 Ebd., S. 183.

65 Zu Bill Viola siehe ebd., S. 184ff.

66 Ebd., S. 186f.

67 Ebd., S. 195.

68 Vgl. ebd., S. 196f.

69 Zur Konzeption des Außen bei Foucault und Deleuze siehe Oliver Fahle: »Das Außen. Ein mediales Konzept der Moderne?«, in: Dirk Naguschewski/Sabine Schrader (Hg.): *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich und frankophonen Ländern*, Marburg: Schüren 2009, S. 49–60.

70 Vgl. Gilles Deleuze: *Foucault*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 170.

71 Ebd., S. 172, zitiert in R. Bellour: »Das Zimmer«, S. 196.

72 Ebd.

Plätschern auf, andererseits findet zwischen Sichtbarem und Sagbarem eine Subjektivierung im Außen statt. In beiden Zimmer-Visionen entsteht eine Spannung zwischen Selbst und Nicht-Selbst. Dabei geht es letztlich, so Deleuze, nach der Überwindung von Sprache, Geschichte und Raum, um die Schaffung von erhabenen Bildern.

»Zwischen Selbst und Nicht-Selbst, zwischen den Wänden eines ohnmächtigen Zimmers, muß man ein ›Bild schaffen‹, das um so unantastbarer wird, als es immer am Rand des Verschwindens sein wird. [...] Das zum Zimmer gemachte Bild, das seine Wände, seine Ränder gleichzeitig auftauchen und verschwinden läßt.«⁷³

Es ist der Verdienst Bellours, diese vielschichtige Vision des Zimmers und die verschiedenartige Ausformung seines Dispositivs bei aller Abstraktion der damit verbundenen, filmphilosophischen Schattenhaftigkeit herausgearbeitet zu haben. Seine Analyse über viele Filme, Videoinstallationen und literarische Werke hinweg zeigt, wie vielgestaltig dieses Dispositiv auftreten kann, ohne dass dabei strikt allein ein geschlossenes Zimmer gezeigt werden muss, in welchem sich die Auflösung, Subjektivierung und Bildwerdung ereignet. Die Bilder der Zimmer und Zimmer der Bilder, die in diesen Entwerdungs- und Werdungsdramen geschaffen werden, müssen sich nicht über einen gesamten Film erstrecken, aber sie existieren als zentrale Fluchtpunkte, als Verschwindungs-, Übergangs- oder Eintrittspunkte; als perspektivische Zuspitzungen in narrativen und ästhetischen Architekturen. Dieses hier gemeinte Dispositiv des Zimmers im Film kann als ein mehrschichtiger, flexibler Bau, eine latente wie dominante Modalität, ein übergreifendes, heterogenes Muster, sprich, als ein Dispositiv verstanden werden, dass sich über die Film- und Mediengeschichte erstreckt. Dabei ist wichtig zu betonen, dass es nicht um ein abgeschlossenes, fest geformtes kinematografisches Dispositiv des Kinosaaß geht, das in den filmischen Zimmern als Projektionskammer auftaucht und dann von anderen Medien übernommen wird. Vor allem durch das Aufkommen anderer Medien, wie Fernsehen, Video oder Computer, wird die grundlegende Konzeption des Zimmers komplexer. Einerseits wird es auch außerhalb des Films in anderen Medien weitergedacht, andererseits brechen die Kräftelinien und Projektionen anderer Medien die filmischen Zimmer auf und setzen Wahrnehmung und Affekte der Subjekte unter bestimmte Bedingungen. So geht es im Einschluss und Rückzug von Protagonisten in Zimmern beispielsweise nicht um eine schlichte Zuschauerposition des Subjekts und eine Regression in ein früheres Kindheitsstadium wie sie von der psychoanalytischen Filmtheorie und Jean-Louis Baudry beschrieben wurden.⁷⁴ Die Zimmer, die Bellour aufführt, sind Dispositive verschiedenster Qualitäten, in denen sich bekannte Konzepte von Dispositiven beschreiben lassen – wie vor allem das panoptische, in welchem die Wahrnehmung der Protago-

73 Ebd., S. 197.

74 Vgl. Jean-Louis Baudry: »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA 1999, S. 381-404. Siehe hierzu R. Bellour: »Das Zimmer«, S. 203f.

nisten eingeschränkt wird und sich in blinden Flecken Beobachter platzieren –,⁷⁵ doch werden diese niemals zu einfachen Blaupausen, mit denen sich Wahrnehmungsverhältnisse schnell erklären lassen. Vielmehr wird bei Bellour deutlich, dass es sich im Falle kinematografischer Zimmer um bewegte Dispositive handelt, in denen Blicke, Subjekte oder Dinge in einer Abfolge der Bilder auf je eigene Weise organisiert werden und in abgeschlossenen Räumen spezifische Wahrnehmungs- und Affektverhältnisse hervorgebracht und reflektiert werden.

3.7 Becketts Dispositiv der Enge

Was kann Becketts FILM, seiner Diskussion und den bisher erwähnten Beobachtungen um dieses eigenartige filmische Zimmer noch hinzugefügt werden? Ich möchte an dieser Stelle auf die Augen am Anfang und am Ende des Films zurückkommen, über welche Titel und Namen eingeblendet werden, die in den erwähnten Theorien keine größere Rolle spielen, obwohl sie den Film auf unübersehbare Weise rahmen und auf das stereoskopische Sehen verweisen. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass manche Filme der geschlossenen Form mit solchen Klammern und mit Wiederholungen von Bildern gelegentlich ihre Wirklichkeiten formal abschließen, zugleich auf ihre Konstruiertheit, auf die Unentrinnbarkeit wie auch auf die eigenen Grenzen aufmerksam machen. Als eine stereoskopische Wahrnehmungsklammer, siehe Schaub, sind diese Augen zu präsent, als dass man sie als unabhängiges Intro und Outro losgelöst vom restlichen Film betrachten oder gar beiseitelassen könnte. Das blickende Bild, welches die gesamte Bildfläche einnimmt, existiert als ort- und zeitlose Wahrnehmung außerhalb der Handlung und öffnet und schließt wie ein Vorhang das Gezeigte. Diese Geste des Öffnens und Schließens verweist jedoch nicht nur auf die Zeitlichkeit, auf das Anfangen und Enden des Films, sondern ebenso auf die Geschlossenheit der Form. Die Augen bilden einen konstituierenden Rahmen, der nicht nur als ein Verweis auf das menschliche Blicken, sondern als eigene Wahrnehmung des Films verstanden werden kann, welcher als ästhetisches Subjekt einen Blick nach Außen wirft, gewissermaßen den Zuschauer betrachtet, zugleich jedoch auch den Film mit einem Blick nach innen, also durch den Kamerablick durchzieht, und sich am Ende formal wieder selbst begegnet beziehungsweise dann zu einer vollständigen filmischen Wahrnehmung wird. Man könnte behaupten, dass der Film erst durch dieses eigene stereoskopische Sehen, zwischen diesem besonderen aufgespaltenen Blick, der zugleich wahrnimmt wie durch sich selbst wahrgenommen wird, hervorgebracht wird; der sich selbst als Wahrnehmung und Selbstwahrgenommenes hervorbringt. Anders gesagt: durch diese Rahmung wird die Aufspaltung der Wahrnehmung, die durch den einäugigen Protagonisten erzählt wird, als eine spezifisch filmische und als ein Zugleich von Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung auch auf einer weiteren formalen Ebene reflektiert.

Abgesehen von den zuvor skizzierten Diskussionen um die filmtheoretische Konsistenz des stereoskopischen Subjekts oder um die Frage, in welche unsichtbare, mentale und

75 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 251–292.