

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

»Ein anderer meiner Freunde, den ein unstillbarer Wissensdrang zu den ungewöhnlichsten Experimenten getrieben und endlich zum Allwissen 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.«<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup> 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 immamenten 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,<sup>38</sup> 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 inkonsistent 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 Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 99 und S. 168.

bracht werden: Exemplifiziert ›Film‹ Entdifferenzierung oder Differenzierung?«<sup>39</sup> Die Frage ist also, ob Becketts FILM die von Deleuze definierten Bilder – Aktionsbild, Wahrnehmungsbild, Affektbild – stufenweise auslöscht, um schließlich beim reinen Bewegungsbild zu landen, oder ob er eine komplexere Subjektivität und differenzierte Reflexion über ein gespaltenes Sehen inszeniert. Schwab meint dazu:

»Wie erinnerlich sieht Deleuze den Gang von ›Film‹ als einen Rückweg, der Bildstadien durchläuft – unter ihnen das Handlungs-, Wahrnehmungs- und Affektbild – ein Weg der von komplexeren zu weniger komplexen Bildkonstellationen verläuft, und auf das Bewegungsbild, das grundlegendste Bild, zuläuft. Das Bewegungsbild selbst erreicht ›Film‹ freilich nicht.«<sup>40</sup>

Schwab meldet jedoch nicht nur Zweifel am Erreichen dieser letzten Etappe an, die ihm zufolge nur eine metaphysische Konstruktion bleiben kann. Wenn man die Interpretation von Deleuze als ontologische Metamorphosen eines Seins bildhafter Natur ernst nimmt, dann ergeben sich nach Schwab mindestens drei Probleme: erstens gibt es Unstimmigkeiten in der Deleuze'schen Subjektkonstruktion beziehungsweise in seiner Darstellung des Protagonisten als Bild-Subjekt innerhalb seines Bewegungsbilderuniversums; zweitens kann Schwab die klar konturierte Abfolge der drei Bildtypen nicht erkennen; drittens wirft er Deleuze vor, dass er rein ›repräsentationistisch‹ argumentiert, die inhaltliche Deutung sich jedoch nicht auch in formalen und ästhetischen Figuren festmachen ließe – was die Theorie von Deleuze jedoch leisten müsste.

»Mit anderen Worten: Ich kann in ›Film‹ die Abfolge der Bildtypen nicht *sehen*, die Deleuze in das Werk hineinliest. Schließlich denke ich auch, daß Deleuze eher repräsentationistische Deutung (›Film‹ stellt den Weg der Bilder dar über das Drama O-E) der Ästhetik von ›Film‹ nicht gerecht wird. Es mag sein, daß der *Weg des O* (aus seiner Sicht) ein Weg der Entdifferenzierung ist. Aber die ästhetischen *Verfahren* von ›Film‹ sind nicht unterwegs zum Bewegungsbild. Sie sind auch nicht in einem Prozeß der Entdifferenzierung begriffen. Das Gegenteil ist der Fall: ›Film‹ definiert Präsentationsmodi des Kinos um und differenziert sie neu. Diese, formale, Seite von ›Film‹ übergeht Deleuze mit Schweigen. Insgesamt habe ich gefunden, daß auch Deleuze das Werk in die Zwangsjacke der Exemplifikation für eine Theorie steckt – *seiner Theorie* –, und dabei dem Werk nicht gerecht wird.«<sup>41</sup>

Das Entwerdungsdrama ist für ihn ein absurdes Unterfangen, wenn man davon ausgeht, dass das Subjekt, um das Nicht-Sein und das Bewegungsbild zu erreichen und um die Grundlagen der eigenen Subjektivität zu beseitigen, handeln muss – und durch dieses Handeln sein Subjektsein zugleich immer auch bestärkt: »Wie kann ein Deleuze'sches Subjekt sowohl handeln, und gewissermaßen, seine Geschäftsgrundlage dabei aus der Welt schaffen? Wo im Subjekt sind die Tendenzen angelegt, nicht Subjekt sein

39 M. Schwab: *Unsichtbares – sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts »Film«*, S. 189. Schwab geht in seiner Analyse ausführlicher auf die Filmphilosophie von Deleuze ein. Die grundlegenden Definitionen der Bewegungsbilder werde ich hier nicht rekapitulieren.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 35 (Herv. i. O.).

zu wollen?«<sup>42</sup> Schwab kann für die Möglichkeit einer Flucht aus der Subjektivität in der Deleuze'schen Subjektivitätstheorie keine Erklärungen und zudem für die Auflösung von Subjekt und der Bildtypen keine filmischen Verfahren oder Ästhetiken entdecken. Auch die angebliche aufeinanderfolgende Aufteilung der Bilder bleibt für ihn fehlerhaft.

»Ich habe dagegen den Eindruck, daß eine genauere Analyse an Hand der drei Bildbegriffe *überall* Elemente *aller* Bilder entdeckt, ja, daß man nicht einmal sagen kann, hier dominiere der *eine*, dort der *andere* Bildtyp. Mit anderen Worten, ich finde Deleuze Bilder, nicht trennscharf, wenn sie aus ›Film‹ eine geordnete Reise durch die Bilder machen sollen.«<sup>43</sup>

So lassen sich im Aktionsbild auch das Wahrnehmungsbild und sogar bereits das Affektbild (die Gesichter der Passanten auf der Straße) beschreiben – sodass er zu dem Schluss kommt, man könne hier nicht von einer Abfolge reiner Bildtypen sprechen, die zudem auch noch ausgelöscht werden. Unklar bleibt für ihn dabei auch, wer hier wie intentional handelt und wahrnimmt und die Aktion vorantreibt – der Protagonist O oder das Auge E, die objektive oder die subjektive Wahrnehmung – und wer überhaupt was ist.<sup>44</sup> Letztlich kann er in der Aufspaltung von Beobachter und Beobachtetem, die sich am Ende gegenüberstehen und starr beziehungsweise erschrocken begegnen, auch die Idee der reinen Deleuze'schen Affektivität nicht wirklich nachvollziehen. Man kann sagen, dass Schwab in dieser Analyse den Ansichten von Deleuze grundsätzlich wenig abgewinnen kann:

»[...] in inhaltlicher Perspektive sehe ich anstelle der Bildbahn den Weg einer komplexen Subjektivität, deren Fluchtbewegung sie in die Konfrontation mit dem abgespaltenen Anteil führt und eines Sehens, dem sein eigener apperzeptiver Anteil zur reflexiven Neuaneignung vorgeführt wird. Beides sind Vorgänge innerhalb der Subjektivität.

[...] Der Bilderweg ›bildet‹ sich ästhetisch nicht aus, obwohl die Bildontologie, die doch auch für das Medium gilt, eine Deutung des Mediums und dessen parallele Entwicklung fordert. So ergibt sich die paradoxe Situation, daß ein Werk, das dem Kino gilt, die im engeren Sinne kinematographischen Errungenschaften und Probleme von ›Film‹ nicht ausspielt.«<sup>45</sup>

Die sehr detaillierte Kritik Schwabs ist in vielen Punkten nachvollziehbar, vor allem in denen, welche die Schwierigkeiten betreffen, die Wahrnehmungsverhältnisse und die Subjektivitätsverfassung dieser Analyse mit der Deleuze'schen Philosophie zusammenzubringen. Auch ist es verständlich, dass er nicht mit Deleuze zum Schluss kommen möchte, dass am Ende des Films die Ebene eines reinen Bewegungsbildes erahnbar wird.

Ich selbst möchte jedoch grundlegend der Deleuze'schen Unterteilung in die drei Akte und Bildtypen folgen, die meines Erachtens doch als dominant beschrieben wer-

42 Ebd., S. 200.

43 Ebd., S. 202f. (Herv. i. O.).

44 Vgl. ebd., S. 205f.

45 Ebd.

den können, auch wenn es Vermischung gibt und sich ihre Auflösung nicht ästhetisch klar vermitteln mag. Deleuze scheint diese umgekehrte Genealogie der Bewegungsbilder, die sich anhand von FILM aufzeigen lässt, als ein wichtiges Modell, nicht nur seiner eigenen Theorie, sondern des Films überhaupt erkannt zu haben. Auch denke ich, dass ihm in den kurzen Ausführungen zu FILM die Ungenauigkeiten seines Subjektentwurfs und die nachlässigen Beschreibungen von subjektiven und objektiven Kamera- und Wahrnehmungsverhältnissen sicherlich bewusst waren und sich die gesamte Weite dieses Beispiels erst über die zwei Kinobücher hinweg erschließt.

Schaub, die ebenfalls nichts filmphilosophisch Grundsätzliches an der Deleuze'schen Lesart auszusetzen hat, hat die weiterführende Rolle von FILM folgendermaßen beschrieben:

»Alles beginnt hier mit dem Aktionsbild und läuft auf das Wahrnehmungsbild hinaus, das ebenfalls in Richtung auf ein mentales Bild, nämlich auf Selbstwahrnehmung hin übersteigert wird. Während bei Beckett die Regungslosigkeit zum Fluchtpunkt wird, lässt Deleuzes umgekehrte Vorgehensweise spätestens im *Zeit-Bild* erahnen, daß die *Abweichung sichtbarer Bewegungen* (falsche Anschlüsse, falsche Bewegungen) eine andere Ausbuchstabierung dieses Außen des Bewegungs-Bildes erlauben. (Das Außen ist hier eine *in sich überaus bewegliche Zeit*, keinesfalls die Suggestion von Stillstellung derselben durch das Einfrieren der sichtbaren Bewegung.)«<sup>46</sup>

Mit dem Deleuze'schen Begriff des ›mentalen Bildes‹,<sup>47</sup> den Deleuze jedoch in diesem Fall selbst nicht erwähnt, und mit dem Hinweis auf das ›Zeit-Bild‹,<sup>48</sup> das ein anderes Außen der Bewegung und des Films ermöglicht, verweist Schaub auf die wegweisende Funktion von FILM im Deleuze'schen Kosmos und auf ein übergreifenderes, bewegliches filmisches Bewusstsein, das unabhängig von Protagonisten und Subjekten nach Verschwinden streben kann oder nach etwas anderem, das die Bilder übersteigt. Es handelt sich um ein übermenschliches Bewusstsein, das durch die Fragmentierung der Blicke und der Fähigkeiten der Kamera denkbar wird. Wie bereits mit Schaub erwähnt, scheitert die Exemplifikation der menschlichen Wahrnehmung durch FILM und endet – auch wenn man nicht mit Deleuze übereinstimmen und die Verschmelzung von Bewusstsein und Bewegungsbildern nicht akzeptieren möchte – mit einem Affekt, der vor einem Eintauchen in eine andere Seinsebene für den Protagonisten bedeutet, dass er der Wahrnehmung nicht entkommen kann.<sup>49</sup> Die Wahrnehmung beziehungsweise die spezifische mentale Bewegung, an der entlang sich die Bildtypen bei Deleuze ausdifferenzieren, spielt, so arbeitet Mirjam Schaub heraus, eine Sonderrolle in der Deleuze'schen Philosophie.<sup>50</sup> Sie umfasst zunächst alle Blicke und Perspektiven und macht unterscheidbar, was

46 M. Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, S. 96f. (Herv. i. O.).

47 Das mentale Bild ist dabei nicht als ein subjektzentriertes und menschliches zu verstehen, sondern als eine filmspezifische ›Wahrnehmung‹, durch welche Selbstwahrnehmung als etwas Nichtsichtbares und Mögliches denkbar wird, das über die Bilder hinweg entstehen kann. Zum mentalen Bild siehe Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 264.

48 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

49 Vgl. M. Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, S. 106.

50 Vgl. ebd., S. 107ff.

»(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 imaginerten Blick eines Tiers oder Gegenstands darstellt. (Die Reihe ist fortsetzbar.)«<sup>51</sup>

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.<sup>52</sup>

»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.«<sup>53</sup>

Schaub erklärt, dass diese Sonderrolle des Wahrnehmungsbildes später in der Kinotheorie von Deleuze klarer wird, wenn es »das scheinbar so geschlossene System der Bildtypen des Bewegungsbildes ins Wanken bringt.«<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup>

### 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

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Ebd., S. 108 (Herv. i. O.).

<sup>54</sup> Ebd.

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

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

<sup>57</sup> Ebd., S. 109.