

I. EINLEITUNG

Das Sichtbare und das Sagbare

Das Sichtbare ist nicht sagbar, das Sagbare nicht sichtbar. Entscheidend ist die Frage, die sich anschließt: Ist das Sichtbare *deshalb* sichtbar, das Sagbare *deshalb* sagbar? Warum bleiben beide Ordnungen unserer Wirklichkeit, obgleich sie vollständig disjunktiv sind, beständig aufeinander verwiesen, gemäß Wittgensteins berühmtem Ausspruch, daß man über das, was sich nicht zeigen, d. h. nicht im Sagbaren sichtbar machen lasse, zu schweigen habe? Und stimmt es, daß das Sagbare auf das Sichtbare angewiesen bleibt, um überhaupt etwas sagen zu können?

Es scheint, als jage das Sagbare dem Sichtbaren hinterher, wie die Katze dem eigenen Schwanz. In seinem Buch über Michel Foucault erklärt Gilles Deleuze, daß man das kulturelle Primat des Sagbaren (*l'inonçable*) und Denkbaren nicht als Depotenzierung oder Reduktion des Sichtbaren (*le visible*) und Wahrnehmbaren verstehen dürfe.¹ Im Gegenteil, das Sagbare besitze – wie die Urteilskraft Kants – ein Primat, weil das „Sichtbare seine eigenen Gesetze, seine Autonomie besitzt, die es in Beziehung zum Dominierenden, zur Heautonomie der Aussage setzt. Weil das Sagbare den Primat besitzt, setzt ihm das Sichtbare seine eigene Form gegenüber, die sich bestimmen, nicht aber reduzieren läßt“ (F. 72; frz. 57).

Doch kehrt Deleuze hier den kantischen Sinn der Heautonomie um. Für ihn ist das Sagbare gerade das, was nur für anderes, nicht aber über sich selbst gesetzgebend ist. Das Sagbare ist sich selbst, aufgrund der Sukzessivität seines Erscheinens, immer schon entzückt; während das Sichtbare dasjenige ist, aus dem das Sagbare seinen Stoff entnimmt. Das Sichtbare spielt die Rolle der unerschöpflichen Virtualität gegenüber der partiellen Aktualisierung durch das Sagbare. Beide Ordnungen folgen anderen Gesetzen. Ihre Differenz ist zeitlicher Natur. Was Deleuze am Sichtbaren als dessen eigener Gesetzmäßigkeit interessiert, ist seine zeitliche Komplexion, welche sich in der Simultaneität unterschiedlicher Bedeutungszuschreibungen zeigt.² Im Unterschied zum Sagbaren ist das Sichtbare nicht auf sukzessive Aktualisierung angewiesen. Anders als sprachliche Zeichen (als Konkretionen des Sagbaren) sind Bilder (als Konkretionen des Sichtbaren) nicht exoreferentiell. Alles, was an ihnen bedeutsam ist, ist auch sichtbar, unmittelbar, in all seinen Momenten gegeben. „Es gibt niemals ein Geheimnis, obgleich nichts unmittelbar sichtbar oder direkt lesbar ist“ (F. 85). Jedes Bild ist immer schon *voll*, „ein gesättigtes

System“ (Barthes, *SpdM*, 27), das durch die Aussagen, die sich über es treffen lassen, niemals ausgeschöpft wird.

Bekanntlich hat ein Bild [...] stets mehrere Wahrnehmungsebenen, und wer ein Bild liest, verfügt über eine gewisse Freiheit bei der Wahl der Ebene, auf der er sich befindet (auch wenn er sich dieser Freiheit gar nicht bewußt ist). [...] Mit anderen Worten, der Sinn eines Bildes ist niemals eindeutig. Die Sprache (*langage*) hebt diese Freiheit auf, aber damit auch jene Ungewißheit [ob man sich auf der 'optimalen Ebene' des betrachteten Bildes befindet, Anm. M. S.] [...]. Allem Sprechen kommt also eine Autoritätsfunktion zu, insofern es, wenn man so sagen kann, stellvertretend für das Auge seine Wahl trifft. Das Bild hält unendliche viele Möglichkeiten fest; das Sprechen fixiert eine ganz bestimmte [...]//[...] sind beide verbunden, dient das zweite dazu, das erste zu enttäuschen. (Barthes, *SpdM*, 23; 27) [Unterstr. i. O. kursiv, Herv. M. S.]

Das Bild verheißt Sinn, aber gibt ihn nie mit einem Mal preis, weil der Sinn selbst nie einfach, sondern immer kompliziert, immer im Werden begriffen ist. Ein Bild – ob gemalt oder reproduziert – ist deshalb niemals Ausdruck eines Codes, „es ist die Variation einer Kodifizierungsarbeit: Es ist nicht die Niederlegung eines Systems, sondern die Generierung von Systemen“ (Barthes, *ES&S*, 158). Damit ist die „Praxis des Bildes seine eigene Theorie“ (ibid., 159). Ein Bild spricht nicht. Wohl aber gibt es Anlaß zum Sprechen, Anlaß zu Interpretationen, die immer zurückbleiben hinter der Bedeutungsüberschüssigkeit von Bildern. Diese Bedeutungsüberschüssigkeit ist der zeitlichen Struktur von Bildern geschuldet: der Simultaneität verschiedener Zeitlichkeiten in ein- und demselben Bild, die wir nicht zugleich erfassen können.

Besonderheiten von Deleuzes Bildbegriff

Bevor wir uns weiter in die zeitlichen Eigenheiten von Bildern vertiefen, sei – um keine falschen Erwartungen zu wecken – auf eine wichtige Besonderheit aufmerksam gemacht: Deleuze verweigert sich jedem Nachdenken über *Bilder im allgemeinen oder als solche*. Nie wird auch nur der Versuch einer begrifflich eindeutigen Bestimmung gemacht. Diese Unsicherheit hat, wie es scheint, ihre Wurzeln im klassischen Bildbegriff und kündigt sich bereits im Gebrauch des lateinischen 'imago' an: Es meint sowohl das *Bild* der (sinnlichen, flüchtigen) Erscheinung, als auch das *Bildnis* (der Plastik und der Malerei). Es meint das Spiegelbild, den Widerschein, das Ahnenbild (auch die Wachsmaske, aufbewahrt in den Schränken des Atriums), das Abbild (Ebenbild), auch das Schattenbild und die Schemen der Verstorbenen (*imago mortuorum*), das Traumbild (*somni*), das Trugbild (*simulacrum*), das Phantombild (*imago vana*), das Echo (*imago vocis*), die Voesspiegelung (*imagine pacis decipere aliquem*), den Vorwand, die Erscheinung, den Anblick, die Gestalt, das Gleichnis, den Vergleich, die bildliche Darstellung ebenso wie das Bild im Geiste, die Vorstellung, den Begriff (*imago recentis rerum*), den Gedanken und die Einbildung.

Es gibt Bilder für Deleuze tatsächlich nur von Fall zu Fall. Sie sind nicht einmal durch ein gemeinsames Medium oder eine ähnliche Materialität gedeckt. Sofern es nicht ganz bestimmte Wirkungen auf die Betrachtenden ausübt, ist eine Photographie, ein Gemälde, ein Film für Deleuze gar kein Bild, sondern ein *Klischee*. Positiv wird ein Bild hingegen immer als (*Asustausch*-)Prozess zwischen aktuellen und virtuellen Komponenten beschrieben, als ein Vorgang, der genau ob dieser 'Fusion' des Risses zwischen beiden Wirklichkeitsordnungen auf der Höhe seines eigenen Voltzugs ist. (Diese Prozessualisierung des Sichtbaren wiederholt die Sukzessivität des Sagbaren, *different*, d. h. ohne dessen Defizite

¹ „[D]ie Sichtbarkeiten [bleiben] irreduzibel auf die Aussagen, sie sind um so irreduzibler, als sie im Vergleich zur Aktivität der Aussagen eine Art von Passivität zu verkörpern scheinen.“ – Deleuze (F. 71 f.).

² Deshalb haben auch bei Foucault „[d]ie Orte der Sichtbarkeit [...] nie denselben Rhythmus, nie dieselbe Geschichte oder dieselbe Form wie die Aussagensfelder [...]. Foucault war stets ebenso fasziniert von dem, was er sah, wie von dem, was er hörte oder las, und die Archäologie, so wie er sie begriff, stellt ein *audiovisuelles* Archiv dar.“ – Deleuze (F. 72 f.).

zu reproduzieren, so die Hoffnung.) Es geht hier nicht um Weisen, wie etwa ein Filmbild durch die Projektion aktualisiert wird, sondern die Prozessualität des Bildes meint die Fluchtdinien des Sichtbaren hin auf sein Außen, die Kontaktaufnahme mit all dem, was nicht aktuell sichtbar ist. Das Sichtbare tauscht sich mit dem Nichtsichtbaren aus und bereichert sich an ihm. *Jedes Bild bildet eine Potentialdifferenz zwischen den Ordnungen des Sichtbaren und des Sagbaren aus.* Die Verwiesenheit der Ordnungen aufeinander, die beide nicht spiegelbildlich aufgebaut sind, sondern als Abweichungen voneinander verstehbar werden (inkompatible Parallelwelten eben, zwischen denen eine irreduzible Differenz besteht), fasziniert Deleuze. Prägend ist die Einsicht in die Überschüssigkeit an *gleichzeitig Möglichem, Kompossiblen* in jedem Bild, Konkretionen seiner Durchlässigkeit für viele unterschiedliche Tempi.

*Maschine, Falte, Werden, Genese und Struktur:
Neue Decknamen für ein altes Thema?*

Kann man so weit gehen und behaupten, daß der Begriff des Bildes innerhalb des deleuzianischen Nachdenkens über Philosophie den Begriff der Zeit ablöst? Und werden im Namen des Bildes nun all jene zeitlichen Probleme verhandelt, die sich bislang nicht lösen ließen? Wer der Spur der mysteriösen „temps à l'état pur“, „Zeit im reinen Zustand“ (PZ, dt. 52; frz. 76) im Werk von Deleuze folgt, ist mit einer Merkwürdigkeit konfrontiert: In den 70er Jahren kommt es plötzlich zum Verstummen der Zeitproblematik. Erst zehn Jahre später, in den Versuchen über zeitlich abgestufte Farben in Francis Bacons Gemälden kehrt die Problematik zurück und wird 1985 im zweiten Kinobuch sogar titelgebend. Da zwischen 1970 und 1980 zugleich die zentralen Werke *Anti-Ödipus* und *Tausend Plateaus* erscheinen, bedarf diese Leerstelle einer Erklärung. Wenn Zeit im Werk von Deleuze wirklich so zentral ist, wie in *Gilles Deleuze im Wunderland: Zeit-als Ereignisphilosophie* (München: Fink, 2003) behauptet, müssen sich auch in diesen Jahren Decknamen finden lassen, in denen zeitliche Vollzüge verhandelt werden. Schließlich muß die Aussparung des Wortes Zeit nicht bedeuten, daß das Thema selbst aus dem Blickfeld geraten ist. „Ein Wort immer auszulassen, sich mit untauglichen Metaphern und offenkundigen Umschreibungen zu helfen, ist vielleicht die betonteste Art, darauf hinzudeuten“ (Borges, *Fi*, 88) [sic]. Wenn dem so ist, müssen sich andere Begriffe finden lassen, in denen die Reflexion auf Zeitlichkeit stattfinden kann. Zwei dieser Suchbegriffe kündigen mit 'Struktur' (in: *Woran erkennt man den Strukturalismus? 1967/1973*) und 'Maschine' (in: *Anti-Ödipus 1972, Kafka 1974, Proust und die Zeichen 1964/70/73*) an.

Diese Phase der Aussparung wäre wenig interessant, wenn Deleuze nach ihrem Ende den Faden seines Nachdenkens über Zeitlichkeit am 'alten Ende' wieder aufnahm, als sei nichts geschehen. Wichtig sind die erwähnten Suchbegriffe nur, falls sich damit die Erwartung einer Änderung oder Verschiebung der Thematik verknüpft. Wenn dem Verstummen einer expliziten Erörterung von Zeitlichkeit und ihrem plötzlichen Wiederauftauchen 1981 im *Bacon*-Buch, dem die beiden Kinobücher nachfolgen, ein Wechsel innerhalb der Perspektive auf Zeit zugrunde liegt, dann betrifft er die Abkehr von jenem noch in *Differenz und Wiederholung* propagierten 'bilderlosen Denken' (*pensée sans image*) (DW, dt. 215; frz. 217).

Die sukzessionslogische, an Sprache geschulte Perspektive wird in Richtung einer simultaneitätslogischen, an Bildern orientierten verschoben. Sinn bleibt für Deleuze immer simultan, Sinn und Unsinn zugleich, je nachdem, in welcher Welt, auf welcher Wirklichkeitsebene man sich befindet. Dieser Befund mag voreilig wirken, ist doch im *Anti-Ödipus* ein tiefgreifendes Mißtrauen gegen all jene *Vorstellungsbilder* spürbar, mit denen die Psychoanalyse arbeitet: „Bilder, nichts als Bilder“ (AO, 393). „Man mag nun an befreite Wünsche glauben, die aber nähren sich wie Leichen von Bildern. Man wünscht nicht den Tod, aber was man wünscht, ist tot, schon tot: Bilder“ (AO, 436). Auch in den späteren Kinobüchern wird Verachtung gegenüber den 'toten', klischeierten Bildern der Vorstellung wie des Traumes spürbar.

Wir leben in der Zivilisation des Bildes? Genaugenommen handelt es sich um eine Zivilisation des Klischees, in der alle Mächte daran interessiert sind, die Bilder vor uns zu verbergen [...]. Andererseits zielt das Bild unentwegt darauf ab, das Klischee zu durchbrechen und sich von ihm zu befreien. Wir wissen nicht genau, bis wohin ein wirkliches Bild führen kann. (ZB, 36)

Godards Frage nach einem wirklichen Bild (*juste une image!*) treibt Deleuze um, in scharfer Abgrenzung zu allen vom Bewußtsein erzeugten *Vorstellungsbildern*. Aber auch die raumzeitlich verstreuten, kollektiv rezipierbaren Bilder (Photographien, Gemälde, Filmbilder) genießen, was die Gefahr der Klischeebildung angeht, keinerlei Immunität.³ Überhaupt geht Deleuze eigenwillig über die materialen Unterschiede zwischen einzelnen Bildarten hinweg. Ihn interessieren Bilder nur, wenn sie eine ganz bestimmte *Wirkung* auf den Betrachter ausüben, wenn sie *unsichtbare Kräfte sichtbar machen*, kurz: Kontakt herstellen zu jener großen Virtualitätsordnung, deren Aufdeckung sich seine Philosophie verschrieben hat.

Zu einem solchen auf Virtualität gegründeten Bildbegriff paßt auch, daß Deleuze stets dem Imaginären Lacans gegenüber feindlich gesonnen bleibt.⁴ Was ihn und Guattari schließlich am Unbewußten interessiert, ist das *falsche Bild*, was man sich von seinem Funktionieren gemacht hat, jenes 'Familienbild' mit Ödipus und Elektra, das dem Unbewußten nur sehr eingeschränkte Arten von Begehren und Begehrlichkeiten zubilligt: „Du siehst, das wolltest du!“ (AO, 208). Wenn das Unbewußte hingegen von Deleuze/Guattari als *machine désirante* angesprochen wird, dann arbeiten hier verschiedene Begierden und Begehrlichkeiten parallel und auch oft dysfunktional miteinander. In ihnen „funktioniert alles zur gleichen Zeit (*tout fonctionne en même temps*) – begleitet aber von Pannen und Fehlzündungen, Stockungen, Kurzschlüssen, Unterbrechungen [...]“ (AO, dt. 53; frz. 50), womit die Simultaneitätsproblematik wie die Unsinnserzeugung sogleich an zentraler Stelle in das neue maschinelle System geschleust wird.⁵ (Wunsch-)Maschinen haben für Deleuze und Guattari die vorzügliche Eigenschaft, *Reales zu produzieren* (vgl. AO, 43), „das Wirkliche in sich selbst [zu] konstituieren, jenseits oder unterhalb des Symbolischen wie Imaginären“ (AO, 66). Das Unbewußte so anzusprechen,

³ Im *Bacon*-Buch herrscht durchgängig die Sorge, wie es möglich sein soll, die Leinwand von den Klischees der kulturellen Inbilder freizuhalten, um wirklich Godards Formel genüge zu tun: *Pas une image juste, mais juste une image*, die nicht nur Deleuze, sondern auch Barthes in der *Hellen Kammer* gern zitiert (vgl. Barthes, *HK*, 78): „Man kann gegen das Klischee nur mit viel List, Wiederholung und Vorsicht ankämpfen: eine stets neue Aufgabe für jedes Bild, für jeden Augenblick eines jeden Bildes.“ – Deleuze (*FB*, 60).

⁴ Vgl. „Zweifel am Imaginären“, in: Deleuze (*U*, 92-100).

⁵ Henning Schmidgen hat in seiner Studie *Das Unbewußte der Maschinen* (1997) die Rückbeziehbarkeit des Maschinenbegriffs auf die Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan zum Thema gemacht.

bedeutet, auf der Produktion von Begehren als etwas Reales zu bestehen, das gleichwohl *künstlich* sein darf (vgl. *AO*, 113). Wie die echten, großen Maschinen verfügen sie über eine Vielfalt von Stoffen und Antrieben, die so zusammenwirken, daß am Ende eine neue Einheit, eine heterogene Ganzheit entsteht. In *Anti-Ödipus* (der zum Teil harsche Kritik am klassischen Strukturmodell enthält) meint der Begriff Maschine stets eine Heterogenität, die über beliebige Schnitte, Unterbrechungen innerhalb des materiellen Stroms, (Partial-)Objekte erzeugen und diese als neue Segmente codieren kann. Damit ist es in der Lage, das „Nicht-Austauschbare, das Einzigartige zu wiederholen und zu integrieren“ (Hesper, 1994, 62). Aus diesem Grund ist eine Maschine für Félix Guattari (1976, 131) auch die einzige noch gültige Form von entpersonalisierter, residualer Subjektivität: „ein Subjekt als ‚Teil aus Teilen‘ (*AO*, 52), das sich als Rest entdeckt und genießt“ (Hesper, 1994, 63). Die Maschine dient als neues Beschreibungsmodell für ein nicht länger triangulierendes, aber sehr wohl Vorstellungen und Wünsche produzierendes Unbewußtes: „Der Subjekt-Einschnitt bezeichnet, gleich allen anderen, keinen Mangel, sondern ein Teil, das dem Subjekt als Teil, einen Ertrag, der ihm als Rest zukommt (wie falsch erweist sich noch hier das ödipale Modell der Kastration!). Dies ergibt sich, weil die Einschnitte nicht Resultat einer Analyse, sondern selbst Synthesen sind“ (*AO*, 53).⁶ So liefert das Psychische als Maschine zur Herstellung von *mangelfreiem, positivem Begehren (desir)* in *Anti-Ödipus* einen Decknamen, unter welchem zeitliche Prozesse analysierbar bleiben. Zeit erscheint als *ratio cognoscendi* der Maschine, als Inbegriff einer Transformationsmaschine. War Zeit für den Hegel der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* 1830 die „negative Einheit des Außersichseins“ (Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II*, §258, S. 48), findet Deleuze mit dem Maschinenbegriff eine positive Bestimmung dieses Außersichseins.

Deleuze auf den Spuren Buster Keatons

Wenn es ein filmisches Vorbild gibt für die Art und Weise, wie Deleuze selbst philosophieren möchte, dann ist es der bereits in *Anti-Ödipus* als „einer der größten Künstler von Wunschmaschinen“ (*AO*, 514) eingeführte Buster Keaton.⁷ Stellvertretend für Deleuze löst Keaton in seinen diversen Filmen „das Problem der Anpassung von Massenmaschinen an individuelle Zwecke“ (ibid.). „In *The Navigator* ist die Maschine nicht ein großes

⁶ Auch hier schwingt noch die alte kantische Bedeutung mit, daß jede Synthesis „auf die Verbindung des Mannigfaltigen a priori geht“ (*KrV*, A 118) und ihrerseits die spontane und blinde, „obgleich unentbehrliche Funktion der Seele“ ist, eine „bloße Wirkung der Einbildungskraft“ (*KrV*, A 104). – Vgl. Félix Guattari (1976), *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analysen*. Siehe neben Schmidgen (1997) auch das Kapitel von Hesper (1994, 62-80) über den Zusammenhang von Literatur und Wunschmaschine unter dem Stichwort „Aufzeichnung statt Interpretation“.

⁷ Wie Siegfried Kraacauer in seinem Artikel „Allegorie der Geistesabwesenheit“ (1927) schreibt, ist Keaton der Inbegriff einer Monade, die blind und fensterlos durch's Leben (das ihr/ihm nicht zu gehören scheint) stolpert: „die Dinge stoßen ihn, daß er stolpern muß [...]. Das stört ihn, wie Fliegen stören, doch abgelenkt wird er nicht. Ohne Bewegung und unveränderten Gesichts geht er durch die Welt hindurch, sie ist zudringlich, er geht fort.“ Keaton ist der unfreiwillige Held als winziger Punkt in einem katastrophischen Milieu, ausgestattet mit dem periskopischen Blick des Späherers, der immer ins Nichts gerichtet ist. „Die Welt enthält alles Mögliche; das von Buster Gesuchte enthält sie gerade nicht.“

Schiff, sondern wird als Mechanismus der Verkleinerung begriffen, so daß jedes einzelne Teil, das funktional eigentlich Hunderten von Personen zugeordnet ist, einem Paar, das ganz allein und ohne Hilfe ist, angemessen wird“ (*BB*, 239). Um zu verstehen, wie Buster Keaton hier die philosophische Arbeit für Deleuze macht, muß man darauf achten, wie sich eine ganz kleine Differenz zwischen zwei Handlungen auftritt und zugleich eine *unendlich große Differenz* zwischen zwei Situationen zum Vorschein bringt. Ständig gerät Keaton in extreme Situationen, in Zyklone, Boxkämpfe, Bürgerkriege etc., wenn er nicht gerade als Taucher auf dem Meeresgrund zu ertrinken droht. Der komische Effekt Keatons rührt daher, daß es einen riesigen Abstand gibt zwischen der katastrophischen Situation und seinem unbekümmerten Tun. Während Chaplin Werkzeuge benutzt und sich den Maschinen und Fließbändern in *Modern Times* widersetzt, macht Keaton aus den überdimensionierten Maschinen „seine besten Verbündeten“ und stellt unter Beweis, daß sie „niemals aufhören, einem geheimen, höheren Zweck“ (beide *BB*, 237) zu dienen. Keaton macht *en passant* aus den Maschinen absurde Gerätschaften, etwa, wenn er das menschenleere Containerschiff mit Würstchen zu füttern und so flottzumachen beginnt.⁸



Abb. Nr. 1 Standbild mit Buster Keaton aus *The Navigator* (1924)

Was für einen Zweck haben diese einem absurden Konnektionismus geschuldeten Maschinen? Zuerst sind sie wie alle anderen Maschinen auch Transformationsmaschinen: *Wer in sie hineingerät, verläßt sie als ein anderer*. Nun ist es aber eher die Maschine, die in Buster gerät, als umgekehrt. Keaton bedient sich der Taktik der „geometrische[n] ‚Miniaturisierung‘“ (*BB*, 237), wie Deleuze sagt:

Wie kann man ein kleines Ei in einem enormen Kochtopf kochen? Bei Keaton definiert sich die Maschine nicht durch das Überdimensionale; sie impliziert es vielmehr, indem sie den Weg findet, es zu verkleinern, und zwar durch ein geniales, selbst wieder maschinelles System, das sich

⁸ Kraacauer (1927) sagt: „Buster behandelt die Maschine wie einen klugen schrulligen Neufundländer, dessen Verkehr stets Abwechslung bringt“. So wären das Schiff und Buster „viel lieber ungestört hin und her gefahren, aber das Mädchen hatte es nicht anders gewollt [...]“.

aus einer Masse von Rollen, Seilen und Hebeln zusammensetzt. [...] Keatons Traum: die größte Maschine der Welt nehmen und sie mit ganz kleinen Elementen laufen lassen, sie auf diese Weise dem Gebrauch eines jeden anzuverwandeln, aus ihr eine Sache aller zu machen. (BB, 238)

Immer wieder sieht man in Keatons Filmen 'seltsame Kausalbeziehungen' (vgl. BB, 239). Zwar bezieht sich jedes Element auf ein anderes, ihre Verbindung mag zwar physikalisch korrekt sein, doch ist sie alles andere als naheliegend. Genau darin aber besteht das Visionäre: Die Möglichkeit, eine große Maschine – wie etwa die Lokomotive in *The General* – mit kleinsten Teilen (ganz kleinen Holzstücken) in Bewegung zu setzen (vgl. BB, 238), die Deleuze in seiner terminologischen Lust bescheiden als eine Form der 'Gebrauchsan-gemessenheit' (ibid.) charakterisiert. Um diese zu erreichen, bedarf es einer Reihe von Umwegen, künstlichen Hebeln, gewagten Konstruktionen. Erwa, wenn Keaton aus seinem überbordenden Hab und Gut, mit dem er auf einem Leiterwagen umzieht, noch einen Blinker konstruiert, der die einzuschlagende Richtung anzeigen soll, während doch das ganze Unternehmen alles andere als wohlgeordnet und verkehrsrechtlich mehr als bedenklich ist. Wir sehen lauter unwahrscheinliche Verbindungen zwischen heterogenen Elementen, die dennoch zur Überwindung prekärer Situationen taugen.



Abb. Nr. 2 Standbild mit Buster Keaton aus *The General* (1926)

Was heißt all das für Deleuzes eigene Art, Philosophie zu betreiben? In welcher Weise ist die „maschinenhaft-anarchische Vision bei Keaton“ (BB, 238) für ihn vorbildlich? Das Mannigfaltige denken, ohne es durch allgemeine Begriffe in seinem Inhalt zu beschneiden, das Ereignis verstehen, ohne sich seiner Intensität und Schmerzhaftigkeit zu entledigen: – diesen Wunsch will sich Deleuze nicht zuletzt mit seiner eigenen Form des Philosophierens erfüllen, im Entwurf seiner eigenen Methode. Buster Keaton macht in einem anderen Medium vor, wie Deleuze das Heterogene, Mannigfaltige, Unzeitgemäße ganz kausal, ganz mechanisch verbinden kann, um die 'große Maschine' Philosophie mit dem Kleinsten, Leichtesten, mit einem einzelnen, phantastischen, unwahrscheinlichen Begriff in Gang zu bringen und rotieren zu lassen. Eine Maschine, die uns hoffentlich – wie die große Lok bei Keaton – heil durch alle Kriege trägt, die das Land befriedet und uns das Herz der Geliebten erobern läßt.

Alles dreht sich um die Frage, wie dieses „einzigartige, exklusive Band zwischen den Begriffen und der Philosophie als schöpferischer Disziplin“ (Ph, 41) geknüpft werden kann, denn „[d]ie Größe einer Philosophie bemißt sich an der Natur der Ereignisse, zu denen wir durch ihre Begriffe berufen werden oder die wir dank ihrer in den Begriffen freizusetzen vermögen“ (ibid.). Die an Keatons Maschinenbehandlung geschulte philosophische 'machine désirante' Deleuzes ist, wie man in Abwandlung einer Passage des *Anti-Ödipus* (AO, 515) sagen könnte, eine produktive, endlich glücklich gewordene Philosophie, die das scheinbar Heterogenste – die fremdesten Begriffe – sinnvoll miteinander agieren läßt, nicht ohne die Absurdität ihrer Kombination, nicht ohne den Unsinn als höhere Form des Sinns *im Sinn* zu behalten. Denn auch für die begehrend-begehrliche Maschinen-Philosophie Deleuzes gilt, mit Tinguely gesprochen: „[it's] a truly joyous machine, by joyous I mean free“ (AO, 515) [sic].

Verschränkung von Bild- und Zeitproblematik

Ein schönes Beispiel für so eine „joyous machine“ bietet die Verschränkung von Zeitlichkeit und Bildlichkeit in Deleuzes Spätwerk. Wie verändern sich beide Begriffe, wenn sie jeweils ins Zentrum des anderen Begriffs eingeführt werden? Wie schon im Eingangspas-sus über „Das Sichtbare und das Sagbare“ dargelegt, gibt es eine lange Tradition von Sinnerwartung und Sinnerfahrung im Medium des Bildes. Doch Deleuze geht – mit und gegen Bergson – einen Schritt weiter und reintegriert gerade die ephemeren Kinobilder leidenschaftlich in seinen eigenen produktiven Nachvollzug der klassischen Zeitphilosophie.

Die *Simultaneität* verschiedener Sinnebenen in einem Bild scheint der entscheidende Grund dafür zu sein, daß Deleuze nicht länger im prozessierenden Modell der Sprache, sondern im Bild (und sei es noch so flüchtig) die virtuelle Form eines Möbius-Bandes erblickt: eine unendliche Oberfläche, deren Oberseite (Sinn/Bild) und Unterseite (Un-sinn/Signatur) als *kontinuierliche und diskrete Größen* miteinander korrespondieren, und die damit auf der Ebene ihrer Flüchtigkeit das mathematische Problem, das Leibniz und Newton mit der 'Quadratur von Kurven' in der Differentialrechnung hatten, löst.

Unter der Ägide der flächenreichen cinematographischen Figuren entwickelt Deleuze seine wiederkehrenden Fragen: Wie Sinn konstituiert, wie Wahrheit denkbar ist, was Philosophie, Wissenschaft und Kunst miteinander verbindet. Man könnte all diese Fragen auch unter eine einzige fassen: Wie gelangt das Denken zu einem Bild von sich, wie gerät Denken selbst als Prozeß in den Blick? Und welche Rolle spielt dabei der Medienwechsel von einer 'Zeit des Sagbaren und der Schrift' in eine 'Zeit des Sichtbaren und der Bilder'? Ein Medienwechsel, der den gegenwärtigen Diskurs bestimmt und eine Rehabilitierung des Sichtbaren versucht, dessen epistemischen wie transzendenten Aspekte es zu erkunden gilt? Entkommt Deleuze dem kommoden differenztheoretischen Verständnis einer sukzessionslogischen Zeit, wie Derrida sie im Aufschubcharakter der 'différance' immer wieder betont hat, indem er auf die Notwendigkeit einer 'Simultaneität des Sukzедierenden im Verhältnis zur Sukzession' in Sinnstiftungsprozessen aufmerksam macht? Was ist jedoch mit der eigentümlichen Verschränkung von Zeitlichkeit und Bildlichkeit gewonnen? Außer, daß sie zu einem *Eigenschaftstausch* führt, der beide Phänomene un-scharf werden läßt?

Die Verschränkung macht auf ein doppeltes Problem der deleuzianischen Argumentation aufmerksam: So gibt es einerseits eine Reihe von metaphysischen Spekulationen über das, was die Begriffe Zeit oder Bild zusammenhält, was ihre Familienähnlichkeit begründet. Alle Ausführungen über die Heterogenese von Zeit, die Spaltung der einzelnen Modi, die reine Vergangenheit, die nie gegenwärtig war, die Chronifizierung der Gegenwart und die Abspaltung derjenigen Möglichkeiten, die mit dem Körperlichwerden eines Ereignisses nicht realisiert werden können in eine äonische Fluchtlinie usw. zähle ich dazu. Aber auch die Ausführungen über einen spiritistisch anmutenden Bildbegriff (als Summe all dessen, was erscheint und wieder verlöscht) im *Beckett*-Buch, gehören zu dieser eher theoretischen Beschäftigung, die seltsam sperrig bleibt, solange ihr nicht eine Praxis an die Seite gestellt ist.

Fruchtbarer scheint das deleuzianische Denken hingegen dort zu sein, wo es im Sinnlichen nach Indizien, paradoxen Wirkungen des Nicht-Sinnlichen fahndet und einen Beitrag leistet zum kantischen Problem (der dritten Kritik): der Darstellung des Undarstellbaren und des Nachvollzugs des Vollzugs. Denn seine Ablehnung eines repräsentationalistischen Modells führt dazu, daß nicht nach allegorischen Zeitarstellungen gefahndet, sondern Zeit als Fälscherin jeder Form von Darstellung begriffen wird. So wird die theoretisch entfaltete Verschränkung von Simultaneität und Sukzessivität erst im Namen der Film- und Fernsehtechnik interessant.⁹

Was Deleuze am Bild interessiert, ist seine Virtualität, die Gesamtheit der Kräfte, die es zum Erscheinen und zum Verlöschen bringt.¹⁰ (Seine implizite Theorie, warum jedes Bild, egal ob gemalt oder gefilmt, *virtuell* ist, gehört zu den interessantesten Spekulationen des zweiten Kinobuchs.) Hierin erkennt er das Wirken

⁹ Vgl. hierzu Kapitel VI: „*Erschöpft (L'Épuisé)*: Deleuzes Analyse von Becketts Fernsehstücken“. Jedes Bild ist für den späten Deleuze als 'eine Intensität' oder 'potentielle Energie' beschreibbar, die sie „in ihrem Selbstauflösungsprozess“ (E, 92) mit sich zieht. Als 'Vektor des Erlöschens' (ibid., 97) ist das Problem des – elektronischen oder cinematographischen – Bildes zwar auch bei Deleuze immer das seines *Verschwindens*; aber – anders als Virillio oder Baudrillard es tun – geht er davon aus, daß ein Bild im Verlöschen seine eigenen Möglichkeit wirklich erschöpft. „[D]as Bild reicht tiefer, weil es sich von seinem Gegenstand löst, um selbst 'Vorgang' zu werden, d. h. ein Ereignis als Mögliches, das sich nicht einmal mehr in einem Körper oder einem Gegenstand zu verwirklichen braucht: ähnlich dem Grinsen ohne Katze bei Lewis Carroll.“ – Deleuze (E, 88 f.). Man gewinnt den Eindruck, daß das Bild für den späten Deleuze zum Inbegriff all dessen wird, was die reale Geschehen nicht zu verwirklichen vermag, so wie das Kino im Großen vielen der Möglichkeiten und Konstellationen zur Wirklichkeit verhilft, die sich *so realiter* nicht ereignen konnten.

¹⁰ Kein Zufall, daß gerade das zweite Kinobuch zu einer regen Auseinandersetzung geführt hat. So stellte der Filmwissenschaftler Lorenz Engell (1997) die provokante These auf, erst das Fernsehbild mit seinen Ein- und Überblendungen realisiere *in nuce* das für das Kino entworfene 'Zeit-Bild' von Deleuze.

¹¹ In diesem Kontext ist Deleuzes Text über Beckett, gerade weil er sich den besonderen Bildern des Fernsehens widmet, sehr aufschlußreich. Beckett spielt mit seinem Film – namens: *Film* – schon im ersten Kinobuch eine Rolle; auch hier markiert er eine *Rückzugsbewegung*: Die von Deleuze entfaltenen Bewegungsbild-Typen – Wahrnehmungs-, Affekt- und Aktionsbild – rollen sich gleichsam wieder in sich zusammen und versuchen gleichzeitig, der Kamera und dem Regime des Bildes selbst zu entfliehen, gerade indem sie den Bildraum vollständig ausloten oder erschöpfen. Auch im zweiten Kinobuch, das mit dem Nachkriegskino einsetzt, nimmt Deleuze eine Reihe von Umwidmungen vor, die ungewöhnlich sind. So thematisiert er Zeit nicht einfach als Gedächtnis- oder Traumkino, sondern als reine Virtualität, als eine sich in sich selbst einrollende und verschließende Realie.

jener Zeitlichkeit wieder, das er für das eigene Denken geltend macht und dessen Möglichkeiten er auszuschöpfen versucht. Zunächst scheint es, als wäre es die Simultaneität divergierender Sinneffekte, die das Bild zeitlich vor der Sprache auszeichnete; aber auch die zeitlichen Ausschlußverhältnisse der Sprache (*etwas ist entweder gegenwärtig, vergangen oder zukünftig*) erweisen sich als unzureichend zur Charakterisierung dessen, was uns das Bild an Zeitlichkeiten 'zu sehen' gibt und zu denken aufgibt. Erst eine Zeit, die sich nicht mehr der sichtbaren Bewegung (und damit auch dem Bild) unterordnet, kann für Deleuze als reine Virtualität spürbar werden. Dem Begriff des Intervalls als eines *unsichtbaren Zwischenbildes* kommt dabei eine wichtige Rolle zu.¹²

Jedes Bild (ent)steht im begrifflichen Fadenkreuz von *Bewegungen*, sichtbaren wie unsichtbaren. Mit Bergson entwickelt Deleuze im *Bewegungsbild* einen *Chaosmos aus Licht und Materie*¹³, der sein Echo auch in seinem Aufsatz über Epikur und Lukrez findet, wie er bereits Mitte der 60er Jahre und später in *Logik des Sinns* veröffentlicht wurde. Ein Bild ist der 'bewegliche Schnitt in einer Dauer'. Es führt eine Verzögerung zwischen zwei möglichen Bewegungen ein, es ist das 'Dazwischen'. Im *Zeit-Bild* wird dieser Zusammenhang zwischen Bildern und Bewegungen noch sinnfälliger, wenn dieses Dazwischen *unermesslich* und *bildelos* wird, das Sichtbare durch diesen 'Bildentzug' des falschen Anschlusses als falsche Bewegung erscheint.

In seinen Kinobüchern entwirft Deleuze eine regelrechte *Initiationsgeschichte der Zeit*, indem er den Gang des klassischen Nachdenkens über Zeit am Beispiel von hundert Jahren Filmgeschichte im Zeitraffer ablaufen läßt. So wie es ein klassisches Vor- und ein modernes Nachkriegskino gibt, eine Differenz, die sich für Deleuze aus einem unterschiedlichen Umgang mit der Zeitlichkeit des Bildes ergibt, unterscheidet Deleuze auch zwei Philosophien: Die klassische Philosophie (der großen Systeme) und die moderne Philosophie (des singulären Begriffs). Ein Epochenumbuch innerhalb der Philosophie, der für Deleuze mit Kant beginnt und sein *fundamentum in re* in der Verinnerlichung und (scheinbaren) Linearisierung des Zeitlichen findet. Auch hier besteht für Deleuze die Herausforderung darin, Philosophie als System zu retten, indem er sie auf eine singuläre Begriffspraxis gründet, die um so besser funktioniert, je heterogener die Ausgangsbegriffe sind.

Die 'présentation directe' der Zeit im Bild, die das zweite Kino-Buch für das moderne Kino verspricht, ist nichts anderes, als das Spürbarmachen von Zeitlichkeit, die *nicht* im sichtbaren Bild aufgeht, sondern sich genau *zwischen* den getrennt inszenierbaren Ordnungen des Sichtbaren und des Unsichtbaren einnistet. Die

¹² „Wir haben es mit der Methode des ZWISCHEN zu tun, 'zwischen zwei Bildern' [...], zwischen dem Akustischen und dem Visuellen [...]. Das Ganze [der Bildmontage] unterliegt einer Mutation, weil es nicht mehr länger das Eine/das Sein ist, um das für die Dinge konstitutive 'und' zu werden, das für die Bilder konstitutive 'Dazwischen' (*l'entre-deux*). Somit vermischt sich das Ganze [der Montage] mit dem, was Blanchot die Kraft der 'Verstreuung des Außen' [...] nennt: diese Leere ist nicht mehr ein motorischer Teil des Bildes, insofern es sie überwindet, um seinen Lauf zu nehmen: statt dessen ist sie die radikale Infragestellung des Bildes (als gäbe es ein Schweigen, das nicht mehr der motorische Teil oder die Respiration der Rede ist, sondern ihre radikale Infragestellung). So gewinnt der Fehlschluß, indem er zum Gesetz wird, einen neuen Sinn.“ – Deleuze (ZB, 234 f.) [sic].

¹³ „La matière, pour nous, est un ensemble d'images'. Et par 'image' nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, – une existence située à mi-chemin entre la 'chose' et la 'représentation'.“ – Bergson (*MM*, 1).

unsichtbare, begrifflose Differenz (vgl. DW, 30, 43), als welche Zeit schon in *Differenz und Wiederholung* angesprochen wurde, erscheint im modernen Kino als Intervall, das sich *virtuell* zwischen zwei durch einen alogischen Schnitt verkettete Bilder einnistet. Es zeugt damit – unter der Bedingung des Verbleibs in der sukzessiven Ordnung der Bilderfolge – vom Einbruch unterschiedlicher Simultanzeiten, welche die Sinnproduktion generieren. Die Zuordnung Sukzessivität/Sprachlichkeit, Simultaneität/Bildlichkeit ist also in dieser Form zu schematisch, um die Gesamtheit der zeitlichen Wirkungen zu beschreiben, die in beiden Ordnungen als inszenatorisches Produkt herstellbar sind. Erst der Blick auf ein neues Medium schärft die Sinne für bestimmte Möglichkeiten des alten.

Zusammenfassung der Thesen dieser Arbeit

Das Fehlen einer 'ex-cathedra-Erörterung' von Zeitlichkeit in den Jahren 1970 bis 1980 wird interessant dadurch, daß sich durch die Decknamen scheinbar unbemerkt ein Umschwung in der Behandlung der Problematik anbahnt. Zeitlichkeit taucht 1981 unter ganz anderen Vorzeichen wieder auf als jenen, unter denen sie verschwand. Ein Medienwechsel von der Schrift (resp. Sprache) zum Bild (resp. Film) scheint daran schuld zu sein. Er gibt zugleich einen Fingerzeig auf ein vollzugstheoretisches Dilemma. Gelingt es mit dem Bild, dem Sichtbaren jene 'Parallelwelt' zum Sagbaren zu eröffnen, welche die Bedingung des Sagbaren vollzieht?

Warum sonst sollte Deleuze das Medium seiner Erörterung wechseln, wenn er sich nicht vom Nachdenken über Bilder erhoffte, damit auf die 'Rückseite' der Sprache zu kommen, hinter das, was sich 'hinter' unserem Rücken vollzieht, wenn wir sprechen, denken, schreiben? Jene Rückseite, die wir als *virtuelles Ganzes* des gesamten Differenzsystems angesprochen haben, jene bloß gedachte Simultaneität und Kopräsenz desjenigen, was im Aktualisierungsprozeß sprachlicher Zeichen aufeinanderfolgt¹⁴, gibt es für diese Art der Gleichzeitigkeit des einander Widersprechenden ein besseres Vorbild als das Sichtbare, als das, was in irgendeiner Form als *Bild* existiert?

Interessant ist diese Verkleidungsstrategie in anderen Begriffen, weil sie *clandestinement* einen Wandel des deleuzianischen Zeitverständnisses signalisiert. Nicht länger die Sukzessivität des Sagbaren und der Schrift, sondern die Sinnsimultaneität des Sichtbaren wird zum erkenntnisleitenden Vorbild des Nachdenkens über Zeit. Während Deleuze zunächst einem für die französische Philosophie seiner Epoche eher konventionellen Zeitbegriff verpflichtet ist, indem er *Zeit sukzessionslogisch* als 'Inbegriff einer differentiellen Ordnung' begreift, die weitere Differenzen erzeugt, führt das Nachdenken über das 'Bild des Denkens' (*l'image de la pensée*), was er 1968 in *Differenz und Wiederholung* noch mitsamt der dogmatischen Philosophie als

¹⁴ Die irritierende Gleichzeitigkeit von Aufeinanderfolgendem und Zugleichseiendem wird von Deleuze immer dann als Erklärung herangezogen, wenn es darum geht zu fragen, warum das Gegenwärtige überhaupt vergeht, warum das Werden überhaupt wird, und warum gerade aus der inneren Abgeschlossenheit Kontinuität erwachsen kann. Das Rätsel des Werdens liegt für Deleuze in der Gleichzeitigkeit aus Schon-vergangen- und Noch-zukünftig-Sein, sie macht die Beginn- und Endlosigkeit des Prozesses selbst aus, indem er sich in zwei heterogene Serien aufspaltet, in deren gedachter Mitte so etwas wie eine klonische Gegenwart, ein Werden in zwei entgegengesetzte Richtungen aufscheint.

verkrustet von sich wies, später zu einem Eigenschaftsaustausch: Auf der Suche nach dem Entwurf eines eigenen 'Bild des Denkens' zur Absicherung seiner eigenen Philosophie, wird er – die *Simultaneitätsverhältnisse* von Sinn und Gegensinn in (wirklichen) Bildern ernst nehmend – den Zeitbegriff in den 80er Jahren in einem ganz anderen Sinn wieder aufgreifen. Er wird nicht nur den Bildbegriff als kopräsent-Möglichkeitenordnung radikalieren, sondern auch den Zeitbegriff hiermit infizieren. Zeit gerät zum Urbild einer Möglichkeitswelt, die ihre Potenzen nicht mehr nur sukzessiv, sondern auch *parallel* zu entfalten versteht – zumindest in den Bildern des europäischen Nachkriegskinos, die mit ihren falschen Anschlüssen und Bild-Ton-Scheren zum idealen Aufführungsort dieses neuen Zeitmodells werden.¹⁵

Sinnsukzession des Sagbaren (Zeitmodi) und Sinnsimultaneität des Sichtbaren (zeitliche Modulation)

Das Kino ist für Deleuze eine Art Gegen-Verwirklichung philosophischer Probleme. Wie die Zeit ist das Kino ein über Schnitten und Diskontinuitäten errichtetes Scheinkontinuum. Zugleich liefert der Film ein plastisches Modell dafür, wie Deleuze mit Kant die *zeitlich disparate Struktur* von Ereignissen (*événements*) überhaupt denkt: Das Sagbare (Tonspur) artikuliert seinen Sinn sukzessiv, das Sichtbare (Bild) kann simultan Sinn und Gegensinn enthalten (qua Schärfentiefe wie z.B. in *Citizen Kane*, Bildmontage etc.). Beide schematisieren Zeit und Wirklichkeit anders, keine der beiden Weisen ist wahrer oder falscher als die andere: Das Sagbare (und damit auch das Denkbare) beruht auf *zeitlichen Modi* und Ausschlußverhältnissen. Es trennt das Aktuelle scharf vom Virtuellen. Aber das Sichtbare (und Hörbare) hingegen, – dazu rechne ich Wahrnehmungsbilder, Gemälde ebenso wie Filmbilder –, kennt zeitliche Veränderung nur als Modulation und „Operation des Realen (*opération du Réel*)“ (BB, 44; frz. IM, 42) innerhalb des Sichtbaren, ohne Verweis auf ein Unsichtbares oder Abwesendes. Die Trennung von aktuell und virtuell macht im Bild selbst keinen Sinn. Alle Übergänge sind fließend (vgl. den berühmten Schwenk aus dem Spiegel heraus ins Reich vor dem Spiegel). Damit ist gemeint, daß sich Vergangenheit und Zukunft im Sichtbaren nicht als *sichtbare* inszenieren lassen, daß sich Veränderung im Bild kontinuierlich vollzieht, d. h. *niemals Bilder fehlen*, sondern jedes Bild gleich voll und präsent ist. Wir schweifen zwar beständig mit unseren Blicken, doch deshalb wird das Gerade-Gesehene nicht zu etwas Vergangenem, d. h. prinzipiell nicht mehr Sichtbarem. Zeitlichkeit im Bild arbeitet nicht mit einer *Abstufung* von Wirklichkeitsgraden, sondern mit der *beständigen Überblendung gleichwirklicher Momente*. Zeitlichkeit äußert sich im Sichtbaren als kontinuierliche Modulation des (sichtbaren) Realen¹⁶ selbst. Sie erlaubt Entsprechungen, statt Widersprüche zu konstruieren.

¹⁵ Auch das Buch von 1988, *Le Plü. Leibniz et le baroque*, gewöhnlich zu seiner früheren philosophiegeschichtlichen Phase (rück)datiert, gehört in diese Fluchtlinie. Leibniz steht – theoretisch mit seinen Überlegungen zu kompossiblen Welten, praktisch mit dem Begriff der Falte – für ein geistiges Universum ein, das nach Möglichkeiten der uneigentlichen Darstellbarkeit für die unendlich vielen Perspektiven auf die Welt sucht. (*Wahrung der Unendlichkeit, ohne Preisgabe der Einheit des Universums*) Die eigentümliche Spaltung des Zeitbegriffs in den Kinobüchern ist damit nicht eine einfache Wiederholung seines differenztheoretischen Programms aus den 50er und 60er Jahren, sondern der Versuch, die Differenzen auf unterschiedliche Ebenen (räumlich) zu verteilen, ohne sie zu trennen. Es geht um die Suche nach einer 'inkluisiven Disjunktion'.

Die wichtigste Entdeckung Deleuzes in diesen Jahren scheint zu sein, daß das Sinnliche im Unterschied zum Sagbaren auf jede Form von Modalzeitlichkeit verzichten kann. Hintergrund dieser Überlegung ist die scheinbar paradoxe Unmöglichkeit, Virtuelles, Inaktuelles als Inaktuelles, Nicht-Gegenwärtiges in Bildern sichtbar zu machen, gerade weil sie selbst inaktuell und virtuell sind. Sofern etwas überhaupt sichtbar ist, verfügt es über uneingeschränkte Präsenz. (Daß Bilder die einzige Möglichkeit sind, Virtuelles als Präzentes vorzuführen, gehört zu den Entdeckungen des *Zeit-Bildes*.) Während die modalen Zeitformen gerade das Nicht-mehr- oder Noch-nicht-Wirkliche zum Gegenstand der Auseinandersetzung machen, weil sie die Flüchtigkeit des eigenen sukzessiven Vollzugs sprachlich verlängern wollen, gibt es innerhalb des Sichtbaren lediglich Modulationen des Realen.

Um ein Beispiel zu geben für die Formen einer nicht-widersprüchlichen Gegenverwirklichung von Bild- und Tonspur, sei an den Schnitt erinnert: Auch hier arbeitet Deleuze mit dem Ausnahmefall, um das Funktionieren der Regel zu zeigen: Anders als im gewöhnlichen Leben können im Film Sinnsukzession und –simultaneität *getrennt* und doch *parallel* zueinander inszeniert werden durch den *asymmetrischen Gebrauch* von Bild- und Tonspur (falscher Anschluß, Bild-Ton-Schere).

Der Schnitt *zwischen* zwei Filmbildern wird gewöhnlich als nahtloser Anschluß inszeniert, so daß wir ihn nicht als störenden Schnitt wahrnehmen. Er kann aber auch als 'falscher Anschluß' inszeniert werden, den wir dann auch als Schnitt empfinden. Uns *fehlen* plötzlich Bilder *dazwischen*. Das Sichtbare verweist hier – anders als in der gewöhnlichen Situation – auf ein unsichtbares Bild, das nicht mehr durch die Einbildungskraft überbrückt werden kann. Die Wirkung des falschen Anschlusses ist irritierend, ermöglicht aber Neuverkettungen jenseits der sichtbaren Bewegung.

Der Schnitt findet nicht nur im Bild, sondern auch auf der Tonspur statt. Auch hier bleibt er meistens unhörbar. Der Tonschnitt wird erst dann spürbar, wenn er ein Bild von seinen Originaltönen trennt, wenn man also jemanden reden hört, der nicht im Bild zu sehen ist, oder, wenn man jemanden, den man *reden sieht, schweigen hört* (Bild-Ton-Schere). Der Schnitt findet zwar faktisch wie in jedem anderen Fall auch zwischen zwei Bildern, zwischen zwei Tönen statt; doch er ist nur auf einer anderen Ebene *thematisierbar*, als auf der, auf der er selbst stattfindet. *Zwischen* Bild und Tonspur, einzig und allein deshalb, weil es sich um *simultane Vollzüge unterschiedlicher Sukzessionen* handelt. Wenn wir also nach der Logik des 'Selbstvollzuges' von Bildern fahnden, ist gerade die *Simultaneität* disparater Vollzüge in ein und demselben Bild entscheidend für die Aufschlüsselung seiner zeitlichen Struktur. Für das Denken ist diese Simultaneität des Divergenten in ein und demselben Bild, auf ein und derselben Tonspur immer eine Herausforderung an die logischen Konventionen. Denn wir sind es nicht gewohnt, einander ausschließende Dinge *zeitgleich für gleichmöglich* zu halten. Wir müssen uns immer für die Wirklichkeit des einen oder anderen entscheiden. Kino ermöglicht für Deleuze jenes positive Erleben der Simultaneität des Divergenten, an dem die kantische Erhabenheitserfahrung scheiterte.¹⁶

¹⁶ Vgl. Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland: Zeit- als Ereignisphilosophie*, München: Fink, 2003, darin: Kap. III. Zeit als innere Grenze des Subjekts: *Lessons sur Kant und Kants kritische Philosophie*.

Anschluß an Deleuzes Bildphilosophie bieten eine Logik des Vollzugs und eine neue Wirkungsphilosophie

Fruchtbar machen läßt sich Deleuzes Bild- und Zeitphilosophie schließlich für eine *Logik des Vollzugs* oder des Performativen als eine Art *double-recording* (Kopräsenz, Parallelvollzug statt Repräsentation). Sie geht von der Erkenntnis aus, daß kein Vollzug *allein* auftritt (wer schreibt, liest zugleich; wer spricht, hört sich dabei zu), sondern immer schon durch einen anderen – und von anderen Sinnen vollzogenen – Vollzug *simultan* begleitet und gekontext wird. Die Wahrheit eines Vollzugs liegt nicht in ihm selbst begründet, sondern *zwischen* zwei aufeinander bezogenen Ereignissen oder Prozessen.

Mit Deleuze eröffnet sich ferner die Möglichkeit, neu über die *Wirklichkeit von Wirkungen* nachzudenken, losgelöst von ihrer Rückführung auf – von den Wirkungen getrennte – Ursachen. (Filmisch gesagt geht es um die Macht des Off im On.) Dabei geht es im Extremfall um Wirkungen, die ihre eigenen Ursachen sind. Deren paradoxe Wirkung besteht zuallererst darin, sich die eigenen Existenzbedingungen zu schaffen. Säkularisierter, paradoxer *Glaube* an die Welt *wider besseres Wissen*, ist hierfür ein gutes Beispiel, das uns im Schlußkapitel beschäftigen wird.

Bezeichnenderweise beginnt das zweite Kinobuch mit dem Nachkriegskino und der Reflexion auf die Erfahrung der Sinnlosigkeit des menschlichen Denkens und Handelns. Am Anfang steht das plötzliche Zerreißen des Bandes zwischen dem Denken und der Welt. So bedürfen wir fortan eines paradoxen Glaubens, um überhaupt handeln zu können, so wie Deleuze das Kino braucht, um weiter an die Möglichkeit von Philosophie zu glauben. Glaube ist – ganz ähnlich wie die Zeit im Film – solch ein *falscher Anschluß* (*faux accord*), der das Unverbindbare dennoch wieder fest zusammenfügt: Denn indem ich glaube, zeitigt mein Glaube Wirkungen auf andere. *Nur wer glaubt, an den wird geglaubt*. Geglaubt wird nicht an Existierendes, Aktuelles, sondern an Mögliches, Virtuelles. Glaube erhält sich durch ein System des *Ringtausches* von *zirkulierenden Kräften*, die er selbst induziert hat. An diesem Ringtausch läßt sich zeigen, daß Deleuzes Polemik gegen das Aktuelle und seine Präferenz für das Virtuelle eine Wiederaufnahme nietzscheanischer Kräftephilosophie ist (Kräfte als 'reale Möglichkeiten'). Und es läßt sich zeigen, worin die anhaltende Aktualität dieses Denkens für das Hollywoodkino besteht: Wie aus nichts etwas, und umgekehrt, wie aus etwas Teurem etwas Billiges wird.

Literatur zum Thema

Was haben andere über Deleuze und das Kino gedacht? Lorenz Engell, bekannt durch seine Einführung in den Film *Sinn und Industrie* (1992), und Oliver Fahle haben einen sehr anregenden Sammelband herausgegeben zu *Deleuze und Kino. Deleuze et cinéma* (1997), rund ein Jahr nachdem David Rodowick in Amerika sein ebenfalls solide recherchiertes Kinobuch unter dem Titel *Gilles Deleuze's Time Machine* veröffentlicht hat, allerdings ohne den titelgebenden Begriff des Zeitmaschine im Buch genauer zu entfalten. Sehr lesenswert in Fahles und Engells Buch ist Raymond Bellours Neuverortung der Kinobücher innerhalb des deleuzianischen Gesamtwerkes. Für meine eigene Problemstellung habe ich neben Engells Aufsatz die Artikel von Guy Fihman, Roberto de Gaetano, Alain François und Yvan Thomas

herangezogen. Die Frage nach dem Bild zu stellen, so Thierry Lenain in seiner Einleitung zum Sammelband *L'Image. Deleuze, Foucault, Lyotard* – mit Beiträgen von M. Buydens, D. Chateau, T. Kocheleff, P. Somville, R. Steinmetz, R. Triki und P. Verstraeten – ermögliche es „au plus près le dedans et le dehors de la philosophie“ (Lenain, 1997, 1) zu erörtern. Gregory Flaxman hat in jüngster Zeit mit *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema* (University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2000) einen umfassenden Sammelband (mit Beiträgen von Jean-Clet Martin, Martin Schwab, Laura U. Marks, Tom Conley, Peter Canning u.a.) publiziert, der allerdings weniger durch seine z. T. etwas altbackenen Beiträge als durch seinen Index besticht. Suzanne Hême de Lacotte Monographie *Deleuze: philosophie et cinéma. Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps* (L'Harmattan, Paris, 2001) erschien für die Durchführung meiner Argumentation zu spät. So werde ich im Folgenden nicht auf alle der hier genannten Autoren eingehen können, mich dafür aber eingehender mit all jenen Positionen (wie etwa der von Lorenz Engell) beschäftigen, die für meinen Gedankengang fruchtbar waren.

Zum Gang der Arbeit

Deleuzes Überlegungen zum Bildbegriff sind recht eigen. Wer sie verstehen will, tut gut daran, eine eingängige Form der Erörterung zu wählen. So ist diese Arbeit einfach aufgebaut. Ganz chronologisch werden die einzelnen Arbeiten von Deleuze auf ihren Bildbegriff hin untersucht, ganz so, als könne die schiere Chronologie schon die innere Genese des Bildbegriffs aufdecken. Das ist natürlich eine Illusion. Es gibt innerhalb des deleuzianischen Nachdenkens über Bildlichkeit keine Brüche, die sich nur spekulativ erklären lassen. Die nachhaltigsten: Nach einigen noch sehr theoretischen Überlegungen zum Bild- und Vorstellungsbegriff bei Platon und Lukrez bedeutet der erste große Schnitt der Übergang zur Auseinandersetzung mit konkreten Bildern: Bacons Gemälden. Allerdings steckt auch dieser Essay voller philosophischem Ehrgeiz: Nietzsches und Foucaults Kräftephilosophie erhalten in der Reflexion auf Bacons Bilder eine neue Wendung. Die zweite Bruchlinie verläuft, angekündigt durch das plötzliche Abreißen der Zeitproblematik im letzten Drittel des *Zeit-Bildes*, zwischen dem zweiten Kino-Buch und dem Buch über Becketts Fernsehstücke. Anhand von Beckett entfaltet Deleuze nun einen ganz und gar spiritistischen Bildbegriff, der sich nur mit viel mehr scholastischer Philosophie erklären ließe, als mir zu Verfügung stand.

Nachdem sich Zeitlichkeit im zweiten Kinobuch letztlich nicht als sichtbare ins Bild setzen läßt, erlahmt auch Deleuzes Interesse an (materiellen) Bildern. Das Thema des Erschöpfens, wie es ausgehend von Becketts Fernsehstücken entwickelt wird, erfährt hier sein Pendant in Deleuzes eigenem Umgang mit der Bildproblematik. Was bleibt, ist die Rückkehr zu jenem von Foucault schon Mitte der 60er Jahre entworfenen 'pensée du dehors', wenn auch in verwandelter Form. Ich habe in meinem eigenen Schlußkapitel versucht, dieses 'Denken des Außen' als ein 'Außen des Denkens' zu erden und ganz praktisch auszubuchstabieren: Drei Aliasnamen für das, was dem Denken die größten Prüfungen auferlegt, fallen mir im Ausgang von Deleuze ein: *Zeit, Körper, Glauben*. Wie es gelingen kann, mit dem modernen Kino einen paradoxen Glauben an die Welt zu bewahren, der auch der Philosophie neuen Auftrieb gibt, davon handelt diese Arbeit. Vom Körper muß ein anderes Mal die Rede sein.

Zur Einordnung

Dies ist der zweite Teil meiner im Oktober 2000 am Institut für Philosophie der Freien Universität Berlin eingereichten Dissertation über Gilles Deleuze. In gewisser Weise beginnt diese Arbeit mit einer differentiellen Wiederholung des ersten Teils, veröffentlicht unter dem Titel *Gilles Deleuze im Wunderland: Zeit als Ereignisphilosophie* (München: Fink, 2003). Dennoch sind beide Bücher aus sich heraus verständlich. Das erste behandelt die Zeitphilosophie Deleuzes noch unter dem – unbewußten? – Einfluß von Schrift(bildlichkeit) und Sprache, während im zweiten Buch die bewußte Wahl Deleuzes erkennbar wird, Bildlichkeit zum *role-model* des Nachdenkens über Zeitlichkeit zu machen. Deleuzes Abkehr vom klassisch strukturalistisch zu nennenden Paradigma einer Zeit der reinen Sukzession und seine Hinwendung zu einer simultaneitätslogischen Sicht ist – so die Idee der Arbeit – diesem Medienwechsel von der Schrift zum Bild geschuldet.

Den im ersten Teil entworfenen Zeitmodellen werden im zweiten Buch *Doubles*, Anwendungsfälle in Bildern an die Seite gestellt. Wir werden *sehen*, daß die in *Differenz und Wiederholung* beschriebene 'rettende Wiederholung' der dritten Synthese, am Beispiel eines Buñuel-Films wie *Der Würgeengel* nachgeholt, eine natürliche Anwendung erfährt. Lewis Carrolls Teegesellschaft mit ihren getrennten Inszenierungen von äonischer und chronologischer Zeit aus *Logik des Sinns* kehrt wieder in leicht veränderter Gestalt im Film *Letztes Jahr in Marienbad* (von Resnais und Robbe-Grillet) (vgl. *Das Zeit-Bild*). Selbst 'Zeit als Linie' und *Zäsur*, wie sie im *Kant*-Buch aufscheint, findet sich wieder, als reine Verfallslinie in Stroheims Naturalismus-Festen (vgl. *Das Bewegungs-Bild*). Während die verschiedenen Zeitmodelle im ersten Band in der Zusammenschau nicht selten widersinnig oder willkürlich erscheinen, bieten sie im zweiten Teil erhellende Interpretationsmöglichkeiten. Erst im Sinnlichen, im Perzept, gehen die theoretischen Konzepte auf: der schillernde 'Deleuze-Effekt', wie in der Einleitung des ersten Bandes kurz beschrieben. Der Verdacht erhärtet sich, daß Deleuze seine philosophischen Fragestellungen nicht ausgehend von philosophischen Texten, sondern in der Kunstbetrachtung gewinnt. Nicht, um Kunstphilosophie zu betreiben, sondern, um aus der Philosophie selbst eine Kunst zu machen. Der zweite Teil ist deshalb so wichtig wie der erste, wenn nicht sogar wichtiger, will man verstehen, wie Deleuze aus der Nicht-Philosophie Fragen für die Philosophie entwickelt.¹⁷

¹⁷ Hier wird auch klarer, warum einzig die Kunst, wie Alain Badiou ironisch bemerkt, „die Aktualisierung des Virtuellen“ verhindert. „Sie schneidet nicht etwas aus dem Virtuellen heraus, sondern legt eine schöpferische Diagonale hindurch. Sie ist unmittelbar eine Adjunktion von Möglichkeit, sie steigert die Virtualitätspotenz des Virtuellen“ (Badiou, 1996, 246). Unendliche viele Möglichkeiten zu haben, gerade auch einander widersprechende, ruht diese Vorstellung nicht wie ein schlafender Fisch in seiner Blase am bewegten Grund von Deleuzes Sehnsucht nach „un peu de temps à l' état pur“? – Deleuze (PS, 76).