

## VII. RÉSUMÉ: WIE NICHT ENDEN?

Eine Logik des Simultanen – Folgen der Gleichzeitigkeit  
verschiedener Zeiten in Bildern

Hat sich die Hoffnung, die sich mit dem Medienwechsel verband – die Abkehr vom Paradigma des Sagbaren und die Hinwendung zum Sichtbaren – für Deleuze erfüllt? Läßt sich das gesuchte 'Bißchen Zeit im Reinzustand' in Bildern finden?

Wenn das Auffinden von Simultaneität divergenter Zeitverhältnisse in ein und demselben Medium hierfür eine Voraussetzung ist, sind wir ein Stück weiter gekommen. Deleuzes Auseinandersetzung mit Bildern setzt 1961 mit dem Aufsatz über Epikur und Lukrez<sup>1</sup> ein. Demnach besteht kein Körper ein für allemal aus den gleichen Partikeln, sondern befindet sich in einem beständigen Austauschverhältnis mit seiner Umgebung und anderen Körpern. *Alle Wahrnehmung beruht für Naturalisten auf Berührung, Berührung durch ein Objekt, das sich hin auf andere Objekte verströmt*, in Analogie zur salzigen Gischt, die einem am Meer ins Gesicht geweht wird (vgl. Lukrez, *VdN*, Buch IV, Vers 223). Dieser Vorrang des Objekts und der Materie vor jeder Wahrnehmung ist charakteristisch für die epikureische Philosophie: Epikur unterscheidet zwei Fälle von *Teilchenfluktuation*: die Emission von Partikeln aus den Tiefen der Körper und das Aussenden von Oberflächenbildern – lat. *simulacra* (frz. *simulacres*). In der Nachdichtung von Lukrez heißt es hierzu: „[...] höre, wie leicht und wie rasch sich die Bilder entwickeln, / Und wie beständig ihr Strom von den Dingen her fließt und sich ablöst. [...] Immer ist reichlich Stoff an der Oberfläche der Dinge, / Den sie entsenden können, vorhanden. Und trifft er auf andere / Dinge, so geht er hindurch, wie durch Schleier“ (ibid., Vers 143-147)<sup>2</sup> oder aber – wenn es sich um feste, undurchdringliche Körper wie Felsstein oder Holz handelt – spaltet sich der Strom der Bilder. Es kann sich „dabei kein richtiges Abbild ergeben“ (ibid., Vers 149). So kommen für Epikur und Lukrez Geräusche und Gerüche etwa aus der Tiefe der Körper (vgl. ibid., Vers 116-128), während Farbe und Form derselben sich in Gestalt von hauchdünnen *Filmen* von der Oberfläche

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, „Lucrèce et le naturalisme“, in: *Études philosophiques*, Nr. 1, 1961, S. 19-29. Siehe auch im Anhang von *Logik des Sinns* (1969): „Lukrez und das Trugbild“ (*LS*, 324-341).

<sup>2</sup> Er führt zu der Aussage, daß „das Sehen durch Bilder verursacht / Wird und nichts auf der Welt ist, ohne die Bilder zu sehen“ (*VdN*, Buch IV, Vers 238). Obwohl sich also die Bilder real von ihren Gegenständen ablösen, erscheinen sie uns gebrochen durch die Luftsäule, die sie vor sich hertreiben.

„Nunc ea quam facili et celeri ratione genantur/perpetuoque fiant ab rebus lapsaque cedant [...] semper enim summum quicquid de rebus abundat, quod iaculantur. Et hoc raris cum peruenit in res/transit, ut in primis vestem“. – Lukrez (*VdN*, Buch IV, Vers 143-147).

der Körper absetzen (vgl. ibid., Vers 142-175).<sup>3</sup> Diese *simulacra* beschreibt Epikur im Brief an Herodot als „Abdrücke von derselben Gestalt wie die festen Gebilde“, diese sind aber an „Feinheit“ (*BaH*, 14) den wahrnehmbaren Dingen weit überlegen, weshalb sie auch selbst *unsichtbar* bleiben und nur in größeren Zusammenballungen oder nach wiederholter Aussendung als Bilder (*imagines*) von uns erblickt werden können. Sie sind 'dünne Atomfilme' (vgl. *VdN*, Buch IV, Vers 110-115), die „unterhalb der Schwelle der Sinnesempfindung (*infra nostros sensus*)“ (ibid., Vers 112) „vielfach umher sich tummeln“ (ibid., Vers 126). Was folgt aus all dem?

Zwischen den Körpern, ihren Emissionen und Bildern besteht nicht nur eine Stoffverwandtschaft, sondern damit auch eine – von Lukrez allerdings nicht näher spezifizierte – 'Qualitätsverwandtschaft' (vgl. *BaH*, 16).<sup>4</sup> Infolgedessen können die – dem Bilder aussendenden Objekt nachgeordneten – Sinne bei Lukrez nicht wirklich täuschen; Fehlschlüsse sind dem Verstand vorbehalten.<sup>5</sup> Auch Träume und Halluzinationen beruhen daher auf einer – wenn auch zu kurz greifenden – Wahrnehmung; d. h. auf etwas, „das von den Dingen her uns entgegen[kommt]“ (*BaH*, 16). Trug und Irrtum sind Folge von etwas „Hinzugedachtem in bezug auf etwas, was der Bestätigung oder Nichtwiderlegung bedarf und dann nicht bestätigt oder widerlegt wird“ (ibid.). Das *Mißverhältnis* von selektivem und sukzessiv apprehendierendem Verstand und einer Überzahl an simultanen Bilderströmen erzeugt das *Simulacrum* als trügerisches, für repräsentative Zwecke ungeeignetes Bild.

Eine ganz ähnliche Figur kehrt wieder in Deleuzes Interpretation von Francis Bacon's Ölgemälden. Die polychromen Rotationskörper vor monochromem Hintergrund werden zu Inbildern lukrezischer Bilderströme. Eine 'Chronochromatik' mache aus einem Körper „eine zeitliche Variation, die auf eine Zehntelsekunde eingestellt ist“ (*FB*, 34) und damit unter unsere Diskriminierungsgrenze fällt. Deshalb also das Verlaufen der Farben: für unseren Blick ein Einerlei, in Wirklichkeit aber

<sup>3</sup> In der blumigen Übersetzung von Hermann Diels ist bei den Zwischentüberschriften von 'Bildfilmen' (*VdN*, Buch IV, Vers 109-110) oder von 'wolkenähnlichen Originalfilmen aus Uratomen' (ibid., Vers 128-129) die Rede, während es im lateinischen Original nur heißt 'De nubibus et simulacra gigni'. Tatsächlich leitet sich das Wort 'Film' von jenen dünnen Häutchen ab, die schon durch Lukrezens Texte geistern.

<sup>4</sup> „Und welche Vorstellung auch immer wir uns durch das Begreifen unseres Geistes und unserer Sinnesorgane entweder von einer Gestalt oder von zufälligen Eigenschaften einer solchen erhalten, es ist wirklich die Gestalt eines festen Körpers, wie sie entsteht gemäß der in bestimmter Folge stattfindenden Wiederholung des Bildes oder dessen hinterlassenen Eindruck.“ – „Auch das Hören entsteht durch eine Art von Strömung die von einem tönenden [...] Gegenstand ausgeht. Diese Strömung zerteilt sich in gleichzeitige Partikel die eine bestimmte Qualitätsverwandtschaft mit einander bewahren und ebenso eine eigentümliche Einheitlichkeit, die auf das Entsendende zurückweist und in der Regel die diesem entsprechende Wahrnehmung hervorruft oder doch wenigstens die Gegenwart von etwas Äußerem deutlich macht.“ – Epikur (*BaH*, 15, 16 f.) [Herv. M. S.].

<sup>5</sup> „Die Sinne verschaffen vor allem/Uns die Erkenntnis des Wahren, die Sinne sind unwiderleglich. [...] Oder wie darf ein falsch aus der Sinnesempfindung gezogener/Schluß, der doch ganz aus den Sinnen geboren ist, gegen sie gelten?/Oder vermöchte das Auge den Fehler des Ohres zu bekritteln,/Oder das Ohr des Gefühls? [...] Denn ein jeglicher Sinn hat sein eigen Reich und sein eigen Vermögen [...].“ Sinnestäuschungen kommen durch die falsche Einschätzung der natürlichen Distanz ('Luftsäule') zustande, die zwischen dem Objekt und seinen entsendenden Partikeln einerseits und dem Materiestrom und dem wahrnehmenden Subjekt andererseits besteht. – Lukrez (*VdN*, Buch IV, Vers 478-490).

Ausdruck eines zeitlich überkomplexen Geschehens. Schon bei Bacon liegt die Pointe der Argumentation darin, nicht eine, sondern *mehrere zeitliche Ebenen* innerhalb ein und desselben Bildes zu unterscheiden: In der Flächigkeit des Bildgrunds ist die „Chromatik der Körper [...] in eine monochromatische Ewigkeit übergegangen: Ein immenser Zeit-Raum vereinigt alle Dinge, indem er *allerdings* zwischen sie die Entfernungen einer Sahara, die Zeitalter eines Äon einführt“ (FB, 54) [sic]. Als wäre er selbst unzufrieden mit dieser etwas platten Übertragung der Chronos-Äon-Unterscheidung aus *Logik des Sinns* auf Bacons Bilder, entwirft Deleuze sogleich eine zweite, rein äonische Variante. Diesmal arbeitet er mit dem Begriff der Hysterie, wenn er vom 'Ausweichen' vor aller Gegenwart spricht, ein beständiges 'Zu-früh' und 'Zu-spät' (vgl. ZB, 35 f.) als 'Drama' in Bacons Figuren ausmacht. An dieser Stelle tritt ein neuer Aspekt hinzu, der fortan alles Nachdenken über Bilder bestimmen wird: Bilder werden für Deleuze zu *Kräftefelder des Sichtbaren*, zu Diagrammen, die *Intensitäten* zum Ausdruck bringen können, aber Gefahr laufen, die unsichtbaren Kräfte zu stark an sich zu binden, sie von ihrem 'Außen' 'abzubinden' und gerinnen zu lassen wie Milch. Der Kampf gegen das Klischee und die Verfestigung des Sinns begleitet alle bildpraktischen Überlegungen: „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“ (FB, 60).

Das Intensive und das Sensationelle werden zu Aliasnamen für das *Virtuelle* auf der Ebene des Sichtbaren. „Das Bild ist das, was verlischt, sich verzehrt, ein Sturz. Es ist reine Intensität, die sich als solche durch ihre Höhe definiert, d. h. ihr Niveau über dem Nullpunkt, den sie erst fallend beschreibt. [...] In diesem Sinne konzentriert das Bild eine potentielle Energie, die sie in ihrem Selbstauflösungsprozess mit sich zieht“ (E, 92). Ein Bild löst bei seinen BetrachterInnen eine Reihe von *Wirkungen* – Gefühlen, Gedanken – aus, denen zugleich eine Pädagogik, eine Schulung der Sinne zukommt, die an die Formel von den „Lehrjahren der Sinne“ (DW, 213) erinnert. Das Intensive der Empfindung ist es, was uns das Sinnliche erfahren läßt. Es ist das Medium und die Bedingung jedweder sinnlichen Erfahrung und zugleich eine ganz besondere Differenz in sich. Keine Intensität, keine Empfindung sei mit einer anderen vergleichbar und somit begrifflich diskriminierbar. Sie sei eine 'begriffslose Differenz', das Sein des Differenten als positives Seiendes, nicht im Verhältnis zu einer anderen Intensität, sondern allein im Verhältnis zu sich selbst.<sup>5</sup>

Man kann sehr schön beobachten, wie Deleuze in der Zeit zwischen 1970 und 1980 vom Differenzdenker zum Immanenzphilosophen wird. Während der Differenzdenker sich für Medien der Sukzession interessiert, welche ihren sinnfälligsten Ausdruck in der These vom ewigen Sinnaufschub und der Nachträglichkeit allen Verstehens findet, interessiert sich der Immanenzdenker für *Schwellenphänomene im Sinnlichen*, die immer auf Effekten von Gleichzeitigkeit und Koexistenz beruhen:

<sup>5</sup> „In der Sinnlichkeit sucht [der Lernende] jene zweite Macht entstehen zu lassen, die erfaßt, was nur empfunden werden kann. [...] Von welchen Zeichen der Sinnlichkeit aus, durch welche Schätze des Gedächtnisses wird das Denken hervorgehoben werden, unter Torsionen, die durch die Singularitäten welcher Idee bestimmt werden?“ – Deleuze (DW, 213).

<sup>6</sup> „Die Intensität, die Differenz in der Intensität ist es, die die eigentliche Grenze der Sinnlichkeit bildet. [...] Sie ist das Unsinnliche, das, was nur empfunden werden kann, weil es stets von einer Qualität verdeckt wird, die sie entfremdet und ihr 'entgegenwirkt', weil sie in einer Ausdehnung verteilt ist, die sie verkehrt und tilgt.“ – Deleuze (DW, 299 f.)

„Zeit-Bilder bedeutet nicht: Vorher und Nachher, bedeutet nicht Aufeinanderfolge (*succession*). Die Aufeinanderfolge war von Anfang an als Gesetz der Narrativität da. Das Zeit-Bild ist verschieden von dem, was in der Zeit abläuft – es besteht in neuen Formen der Koexistenz, der Serialisierung, der Transformation ...“ (U, 178). Aus seiner Vorliebe für die filmische Darstellung von Ereignissen, nicht in ihrem simplen Ablauf, sondern in ihrer *entrückenden Wirkung* auf das Bewußtsein, hat Deleuze nie Hehl gemacht, wie seine Freude an Rosselini's *Stromboli* zeigt (vgl. U, 77). Das *Sehend-Werden* der Figuren im italienischen Neorealismus, die wie Traumatisierte – „in einer alltäglichen oder außergewöhnlichen“ (ibid.) Situation – 'neben' stehen scheind und einfach nur *sehen, sehen*, was geschieht, eröffnet für die FilmzuschauerInnen die einmalige Möglichkeit, einen unverstellten Blick auf die *Schönheit und Intensität des Geschehens* zu nehmen, dessen Einzigartigkeit uns fast immer erschapiert.<sup>6</sup>

Überzeugt von der Unschuld des Werdens, der Unschuld all dessen, was geschieht, stiftet das als unpersönlich erfahrene Ereignis (es muß kein hochdramatisches sein, auch eine ganz alltägliche Situation kann auf einmal schön, grausam und unerträglich zugleich werden) jene Differenzenerfahrung, jenen radikalen Kontinuitätsbruch, der von einem Einbruch des Möglichen, Unvermittelten, Simultanen zeugt, der uns plötzlich Einblick erlaubt in die immer schon wirksamen, inkomposiblen virtuellen Welten jenes Kristallpalastes, den Leibniz am Ende seiner *Theodizee* entwirft, um die göttliche Wahl der besten aller möglichen Welten zu rechtfertigen.<sup>7</sup> Drei Schlüsse lassen sich aus der Art ziehen, wie Leibniz das Gleichnis aufbaut, das für Deleuze den Beginn der 'modernen Literatur' markiert:

- (1) Die plurale Existenz des Virtuellen sichert die *Vergleichbarkeit der Welten*, welche die Voraussetzung dafür ist, daß Gott überhaupt eine *Wahl* zwischen den Welten treffen kann, die dem Satz vom zureichenden Grund genügt. Könnte Gott aber nicht wählen, wäre er nicht frei. (Erst das Virtuelle – egal, ob inkompossibel oder kompossibel – sichert die Freiheit Gottes.)
- (2) Der Palast präsentiert komparative, virtuelle Welten *als aktuelle, gleichwirkliche*, obgleich einander ausschließende Dinge sich in ihnen ereignen. Die *Vergleichbarkeit der Welten* bewirkt eine *Detotalisierung* auch der vermeintlich 'wirklichen' Welt. Innerhalb der Logik der Verzweigung der virtuellen Welten erscheint das oberste Gemach nicht als das wirklichste, sondern geradezu als das *Virtuellste*, Unwahrscheinlichste von allen. (Die *Schönheit* des obersten Gemachs ist ein Effekt dieser unerschöpflichen Virtualität.) Dies läßt durchaus den – so von Leibniz vielleicht nicht beabsichtigten Schluß zu – daß die *wirkliche Welt* die *virtuellste Welt* von allen ist, diejenige, die die meisten *Möglichkeiten* zuläßt (quantitativ!), die Welt, die am offensten von allen ist.

<sup>6</sup> Auch das immer wieder von neuem explodierende Haus in *Zabriskie Point* (Antonioni) ist so ein schön-schreckliches Ereignis, das mit vollem Recht nie zu enden scheint, was man immer wieder sehen *kann, muß und will*, weil jedesmal (in einem) etwas anderes geschieht. Während es beim ersten Mal noch von der Grausamkeit des Geschehens und dem Tod des Geliebten zeugt, zeugen die weiteren Male bereits von der Gegenverwirklichung des Ereignisses durch die Geliebte, die immer wieder 'ja' zu sagen scheint zu dem, was geschieht.

<sup>7</sup> Nur, daß bei Deleuze Athene nicht mehr unsere Führerin ist und wir deshalb auch nicht mehr sicher sein können, welches das oberste Gemach ist, so lange unter uns – gemäß der von Leibniz vorgesehenen optischen Architektur des Palastes – die Basis verschwimmt und alle Welten gleich wirklich, gleich virtuell, gleich möglich sind.

- (3) Gottes Existenz ist nicht aus dem Begriff der Vollkommenheit, sondern aus der Wirklichkeit des Möglichen abzuleiten. Es würde den Begriff des Möglichen einschränken, wenn er nicht Inbegriff von Kontingenz wäre: dessen, was sein kann aber auch nicht sein kann. (Schränkte es den Begriff Gottes nicht ein, wenn er existieren *müßte*?) Gott existiert *als Möglichkeit*: Gott ist *alles Mögliche*. Nur das Mögliche ist vollkommen, weil es wirklich *alles* ist, sogar noch, was nicht aktuell und damit nach unseren Vorstellungen unwirklich ist.

Wer glaubt, glaubt immer an das Mögliche, gerade weil dessen Existenz *hic et nunc* nicht gesichert ist. Das Mögliche ist die Voraussetzung dafür, daß überhaupt etwas wirklich wird. Gibt es für Deleuze eine andere Philosophie als diejenige, die sich mit dem Möglichen beschäftigt, welches im Begriff ist, *wirklich* zu werden? „Du possible, sinon j'étouffe!“ (IT, 221) ist ein Ausruf, den man sehr ernstnehmen muß, wenn man Deleuzes/Guattaris Beschäftigung mit dem Virtuellen, dem Unendlichen und dem Chaos in *Was ist Philosophie?* verstehen will.<sup>11</sup>

Es scheint kein Zufall zu sein, daß Leibniz einen Palast voller einander simultaner und doch ausschließender paralleler Welten erfinden mußte, um der sukzessiven menschlichen Erkenntnis immerhin eine Ahnung davon zu geben, was alles möglich ist und wie schön dasjenige Wirkliche ist, was auf einen Reichtum an Möglichem gegründet ist. So könnte das *Virtuelle*, die *Entwirklichung des Aktuellen*, durchaus der Tribut sein, den wir 'langsamen Wesen, die wir sind' zu zahlen haben, wenn wir eine Ahnung von der uns umgebenden Möglichkeitswelt bekommen wollen. Der simultane Überblick kann als optischer dem durch die Gemächer streichenden Theodoros nicht gewährt werden, das Sichtbare gibt seine Geheimnisse nicht preis.<sup>12</sup> In diesem Fall liefert Athene die fehlende Simultaneität in ihren Kommentaren mit. Sie verspricht mehr, als Theodoros sehen kann; ihre Rede führt zu jener in einer Ohnmacht endenden 'Trübung des Sichtbaren', das zu schön, zu unerträglich ist, um wahr zu sein. Simultaneität ist immer etwas, was hergestellt werden muß, was sich *zwischen* zwei nicht den gleichen Werdensgesetzen unterworfenen Ordnungen vollzieht.<sup>13</sup> Was folgt hieraus für eine 'Logik des Simultanen', wie sie diese Arbeit ausgehend von den zeitlichen Modulationen des Sichtbaren vorschlägt?

<sup>11</sup> Deleuze zieht den Begriff des Virtuellen dem des Möglichen vor, weil er letzteren für zu abstrakt hält. Das Virtuelle hat den Vorteil, daß es über faktische *Wirkungen* im Realen verfügt. Deleuze entwirft im Ausgang von den Fragmenten der Stoiker eine neue Art von 'Quasi-Kausalität' entwirft, wonach Wirkungen, die andere Wirkungen zeitigen, als *Wirkursachen* gelten. Das Virtuelle ist so eine 'Quasi-Kausalität', eine unkörperliche Ursache, nicht einfach die Möglichkeit, sich so und nicht anders zu aktualisieren, sondern gerade auch die Möglichkeit, sich zurückzuziehen und inaktuell bei sich zu bleiben, kurzum: das Unerschöpfliche, „reine *Reserve*“ (Ph, 183) [sic].

<sup>12</sup> Daraus folgt etwa, daß die Zuschreibungen *aktuell/virtuell* auf der Ebene des Sichtbaren nicht getroffen werden können, weil das Sichtbare über keinerlei modale 'Speicherformen' von Zeitlichkeit verfügt. Es kann Virtuelles nicht als solches *sichtbar* machen. Es gibt nur Modulationen und Transformationen, Koexistenz. Es ist nur im Nachhinein und eben nicht im Medium des Sichtbaren möglich, ein Bild als weniger aktuell als das andere anzusprechen. Wir brauchen eine *Bilderfolge*, um über die Wirklichkeitsabstufungen zwischen den Bildern spekulieren zu können.

<sup>13</sup> Das Sichtbare folgt im Kristallpalast Gemach für Gemach *aufeinander*, zeigt die in ihm erfahrene Schönheit beständig und schiebt das Erreichen des obersten Gemachs immer auf. Es ist das Wissen Athenes, die als Göttin der Weisheit alles weiß, das *zeitgleich* mit der Begehung des Palas-

Simultaneität ist ebenso wenig wie Sukzession eine Frage von Sichtbarkeit oder Sagbarkeit. Vielmehr betreffen beide das *konkrete Verhältnis*, das beide Ordnungen innerhalb ihrer selbst und in Beziehung zur anderen Ordnung einnehmen. Das Simultane wie das Sukzessive sind immer das Ergebnis einer Perspektive: Beide sind hergestellt und lassen sich herstellen, künstlich inszenieren. Der Effekt, um den es geht, spielt immer *zwischen* zwei Ordnungen, die einerseits getrennt, andererseits verwiesen aufeinander sind. Sie sind *Parallelwelten* füreinander, sie existieren simultan nebeneinander, aber eben nicht nach den gleichen Entwicklungsgesetzen.

Welche unterschiedlichen Entwicklungsgesetze sind gemeint? Das Sichtbare kann im Unterschied zum Sagbaren auf jede Form von Modalzeitlichkeit verzichten. Hintergrund dieser Überlegung ist die Unmöglichkeit, Virtuelles, Inaktuelles als Inaktuelles, Nicht-Gegenwärtiges in Bildern sichtbar zu machen, *gerade weil Bilder 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 schillerndsten 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*. Wo das Sagbare auf Modi und damit auf Wirklichkeitsabstufungen angewiesen ist, kann das Sichtbare sich seiner Wirklichkeit als Modulation von Farben und Formen sicher wissen. Im Kino erscheint diese Möglichkeit in ihrer Vollendung. Der Film schafft es, „ganz Modulation“ zu sein: „Nicht allein die Stimmen, sondern auch die Töne, Lichter, Bewegungen sind in ständiger Modulation begriffen“ (U, 80).

Zeitlichkeit im Bild meint daher nicht, wie im Fall der Modalzeiten, eine *Abstufung* von Wirklichkeitsgraden, sondern allein ihre *Variation*. Kein Filmbild, unabhängig davon, was es 'erzählt', ist wirklicher oder unwirklicher als ein anderes. In ein und demselben (Ton-)Bild können – mittels Schärfentiefe, mittels Bild-Ton-Schere usw. – unterschiedliche Zeitlichkeiten spürbar gemacht werden. Verschiedene Zeitlichkeiten im Medium des Bildes löschen sich nicht gegenseitig aus, so wie sie innerhalb der Sprache unsinnig würden; sondern variieren, überlagern sich, konkurrieren miteinander. Stets ist es die Koexistenz verschiedener Modulationen in ein und demselben Bild, die das konventionelle, logische Denken herausfordert.

An der Erörterung der zeitweisen *Ununterscheidbarkeit* von aktuellen und virtuellen Kinobildern in der *Nouvelle Vague* etwa kann man diese Koexistenz gut studieren. Es ist völlig unmöglich, einem Filmbild *an sich* Aktualität oder Virtualität zuzuschreiben. Erst in der Folge der Bilder, erst in ihrer Narration kann diese Unterscheidung vorgenommen werden. Deleuze liefert eine interessante Theorie der Diskriminierung von aktuellen und virtuellen Bildern: Im Grunde geben sich nämlich nur die virtuellen Bilder *als Bilder* zu erkennen, während die aktuellen Bilder durch das Sichtbarmachen von Referenzobjekten (Personen, Gegenständen) gekennzeichnet sind, die nicht oder nicht ausschließlich durch ein bildgebendes Medium existieren. Im Kinofilm verschleiern die aktuellen Bilder die Anwesenheit der Kamera, während sich die virtuell genannten – zumindest im nachhinein – als Bilder (etwa: Spiegelbilder) zu erkennen geben. *Virtuell im engeren Sinne* sind damit

tes eine *unsichtbare Welt des Wirklichen* (nicht des Möglichen) präsentiert, die Theodoros zu einem 'transzendentalen Gebrauch' des Geschehenen nötigt.

Bilder, die nicht nur in Abhängigkeit von bildgebenden Medien erzeugt werden, sondern die sich auch als *Erzeugnisse* zu erkennen geben, indem sie das, was sie bedingt, selbst in das auf dem Bild Sichtbare rücken.

In sehr seltenen Fällen, wie etwa in Kubricks Spiegelszene in *Eyes Wide Shut*, sehen wir das *vollständige, vor- wie rückseitige* Bild eines Paares, das sich im Spiegel betrachtet. Wir sehen nicht nur das, was das Paar selbst im Spiegel sieht, sondern wir sehen dank der Kamera auch noch das, was im Spiegel ausgespart bleibt. Allerdings müßte das Paar im Spiegel auch die Kamera sehen, die wiederum für die FilmzuschauerInnen ausgespart bleibt. Während das Paar im Spiegel sein eigenes Liebesspiel kontrolliert, also das Bild, was es im Spiegel abgibt, zu beherrschen und nach dem eigenen (Vorstellungs-)Bild zu inszenieren versucht ('Sehe ich wie eine Liebende aus? Gefällt es mir, uns dabei zuzusehen?'), wechselt der Blick der ZuschauerInnen irritiert zwischen Körperbild und Spiegelbild hin und her.

Wir sind es nicht gewöhnt, *alles* auf einmal in einem Bild, mit einem Blick zu sehen. Vorder- und Rückseite unseres Körpers können von uns selbst niemals zugleich gesehen werden. Was wir sehen, ist für Deleuze wirklich ein *wechselseitiges Bild* (*l'image mutuelle*), was seine aktuellen und seine virtuellen Anteile immer schon austauscht, nie länger das eine oder das andere ist. Ein Bild – mit Deleuze – als aktuell oder als virtuell anzusprechen, betrifft also nur die Frage, ob sich ein Bild selbst als Bild inszeniert oder nicht. *Virtuell in einem weiteren Sinn, d. h. durch ein selbst nicht sichtbares Medium erzeugt, sind Filmbilder aber – ihrer Natur nach – alle.*

Dieser Befund scheint der Grund für Deleuzes fortgesetzte Polemik gegen die 'Gegenwärtigkeit' des Filmbildes zu sein. Gegenwärtigkeit verliert im Bild ihren *modal abgestuften Sinn*: Man kann nicht sinnvoll von der Gegenwart eines Bildes sprechen, wenn es nicht auch als *Bild* als vergangenes oder zukünftiges *existierte*. Doch genau dies ist unmöglich. Als vergangenes oder zukünftiges verlöre das Bild seine Sichtbarkeit, *es hörte auf, überhaupt ein Bild zu sein ...* Es ist insofern zeitlos, als es unabhängig von dem bildgebenden Medium, das es erzeugte, ausgestellt und vorgeführt werden kann. Es ist einerseits *absolut abhängig* von etwas, was es erzeugt. Andererseits *existiert* es als Bild *losgelöst* von seinen Erzeugern, wie von dem, was es zeigt. Bilder sind also nur im Moment ihrer Herstellung aktuell und gebunden an eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Raum des Geschehens. Danach führen sie eine Existenz als virtuelle. Aktuell ist jedes Bild nur so lange, wie sich bildgebendes Medium und Bild noch nicht vollständig voneinander gelöst haben. Unsere Wahrnehmung von etwas ist der Prototyp dieses Falls: Wir müssen selbst anwesend sein, um etwas (außerhalb unserer selbst) als Bild (losgelöst von uns) sehen zu können, während das Bild gleichzeitig 'auf unserer Netzhaut' dauert, nicht als etwas Statisches, sondern in beständiger Modulation als etwas immer anders Sichtbares begriffen. Deleuzes fortgesetzte Polemik gegen die Konventionen unserer Wahrnehmung läßt keinen Zweifel daran aufkommen, daß diese *doppelte Anwesenheit* von bilderzeugendem Medium und Bild das eigentümliche *Überleben des Bildes* über den Moment seiner aktuellen Produktion hinaus nicht erfassen kann. Wenn das Bild als *aktuelles* selbst nicht *immer schon virtuell* wäre, könnte es sich auch nie von dem Medium, der Materie lösen, die es erzeugt. '[D]as Bild reicht tiefer, weil es sich von seinem Gegenstand löst, um selber 'Vorgang' (*processus*) zu werden, d. h. ein Ereignis als Mögliches, das sich nicht einmal mehr in einem Körper oder einem Gegenstand zu verwirklichen braucht' (E. dt. 88; frz. 93). Die Doppelung *aktuell-virtuell* ist für das 'Sein' des Bildes als *Bild* konstitutiv.

Will man auf diese epistemische Pointe aufmerksam und den prinzipiellen Unterschied von aktuell und virtuell selbst sichtbar machen, dann kann das im Medium des Bildes nur geschehen, wenn auf ein und demselben Bild – wie bei Kubrick – mindestens *zwei unterschiedliche bildgenerierende Medien* beteiligt sind, auch wenn sie nicht (für jeden) sichtbar sind. Ein Bild, das nicht zwei unterschiedliche, getrennte bildgenerierende Vollzüge enthält, kann seine Doppelnatur als *Aktuelles/Virtuelles* nicht selbst zum Ausdruck bringen, sondern muß auf spätere, nachträgliche Bilder warten, wie sie sich etwa mit einem Schwenk der Kamera ergeben, der plötzlich die Ränder des zuvor unsichtbaren Spiegels zu sehen gibt.

Wenn wir nach der Logik des Selbstvollzuges von Bildern fahnden, ist gerade die *Simultaneität* unterschiedlicher bildgebender Vollzüge in ein und demselben Bild entscheidend für die Aufschlüsselung seiner ontologischen Ebenen. Gleichzeitigkeit *trennt* immer auch das, was sich zeitgleich vollzieht. Wiederum brauchen wir zur *Aufdeckung* eines Vollzugs mehrere Vollzüge. Im Fall des Filmbildes etwa *visuelle und akustische Parallelwelten*, von denen wenigstens eine sich auch als solche zu erkennen gibt (wie der Spiegel etwa). Für das Denken ist diese Simultaneität des Divergenten in ein und demselben Bild, auf ein und derselben Tonspur immer eine Herausforderung an unsere logischen Konventionen. Denn wir sind es nicht gewöhnt, einander ausschließende Dinge *zeitgleich für gleichmöglich* zu halten. Wir müssen uns für die Wirklichkeit des einen oder anderen entscheiden. Innerhalb des Sichtbaren aber ist diese Entscheidung, wie das Beispiel der wechselseitigen Bilder zeigt, oftmals gar nicht zu treffen. Das ist kein epistemisches Problem, sondern zeigt die Doppelnatur jedes Bildes als *aktuelles-referentielles/virtuelles-referenzloses*.

Deleuzes Interesse an Bildern ist zweifelsohne ein sehr spezifisches. So spezifisch, daß die Unterschiede zwischen den verschiedenen Bildmaterialien vernachlässigt werden. Bilder sind, egal welcher *Couleur*, Schauplätze von *virtuellem/aktuellem* Sein, das seine Referentialität und Verwiesenheit auf etwas nicht ausschließlich *Bildliches*, zwar beständig bezeugt (dadurch, daß es überhaupt als *Bild* existiert), seine Referenzobjekte (das, was es zeigt) aber fast immer im Unsichtbaren beläßt. *Diese Referentialität ohne sichtbares Referenzobjekt*, das „Bild ohne Code“ (Barthes, *HK*, 99) kann nicht decodiert oder eindeutig referenzialisiert werden, weil es *nur* unter der Bedingung *sichtbar* ist, daß dasjenige, was es erzeugt, *unsichtbar* bleibt.

Welcher Schluß ist zu ziehen? Auch die Immanenzebene des Bildes, obgleich sie keine zeitlich modale ist, bleibt auf *Ebenenwechseln*, d. h. Unterscheidungen in sich selbst angewiesen, will sie auf die Höhe ihres eigenen Vollzugs kommen. Daß wir den Wechsel von Bildern als *Wandlung* und *Modulationen im Sichtbaren* begreifen, und nicht als Vollzug, hat damit zu tun, daß wir *nicht sehen, daß da etwas aufeinanderfolgt*, aus dem schlichten Grund, weil es keine *Lücken, Leerstellen* innerhalb des Kontinuums des Sichtbaren gibt, weil die Bilder nahtlos ineinander übergehen. Es gibt innerhalb der Wahrnehmung, selbst wenn sie auf etwas Schnittähnlichem beruht, als *sichtbarem Ausdruck* ihres eigenen Vollzugs nur *Modulationen zu sehen*. Bilder, die sich in andere Bilder verwandeln, ohne daß das *Fehlen* bestimmter Bilder auffallen würde.

Will man auf diese Modulationen aufmerksam machen, muß man das *Fehlen* von Bildern künstlich in Szene setzen. Genau dies tut das italienische und französische Nachkriegskino. Um den beständigen *Wechsel von Bildern* selbst zu zeigen, braucht es die Inszenierung der *Abwesenheit* oder des *Verlösens der Bilder*. Damit das Bild seine Bedingungen ohne performativen Selbstwiderspruch sichtbar machen kann,

muß es die für sein Entstehen konstitutiven *Abwesenheiten* (wie des Referenzobjektes, das es zeigt, obwohl es nicht mehr aktuell da ist) und *Unsichtbarkeiten* (wie des bilderzeugenden Mediums) auf einer anderen (mit dem sichtbaren Bild gerade noch liierten) Ebene zur Aufführung zu bringen. Dafür eignen sich beim Film vorzüglich Tonspur und Bildschnitt. *Zwischen zwei Bildern, zwischen zwei Tönen*, aber auch im nichträumlichen Zwischenraum aus aktuellem Bild und aktuellem Ton (Bild-Ton-Schere) kann der Bezug zu jenem Außen, zu jener Unsichtbarkeit und Abwesenheit hergestellt werden, aus der jedes Bild seine Existenz bezieht.

Wie schon im Fall des Sagbaren (mit seinen zeitlichen Modi) brauchen wir auch im Fall des Sichtbaren (mit seinen scheinbar zeitlosen Modulationen) zwei und mehr Vollzüge, um auf die Höhe des einen Vollzugs zu kommen. Alle Vollzüge haben komplementär zueinander zu sein.

- Sie haben – im Fall des Sagbaren, Schreibbaren, Denkbaren – die Aufgabe, ein *virtuelles Ganzes*, eine Abschließbarkeit des Vollzugs auf einer anderen Ebene zu *simulieren*. (*Fiktion der Simultaneität des Sukzessierenden*)
- Im Fall des Sichtbaren geht es darum, eine *künstliche Sukzession* in die faktische, aktuelle Gleichzeitigkeit unterschiedlich moderierter Sichtbarkeiten *einzufigen*. (*Fiktion der Sukzession des Simultanen*)

Das Sagbare, das auf Zwischenräumlichkeit im Hörbaren gegründet ist (oder das geschriebene Zeichen, das auf Zwischenräumlichkeit im Sichtbaren beruht), muß sich dem virtuellen Simultanraum neben der aktuellen Laut- oder Zeichensukzession öffnen, um *Sinn* produzieren zu können: Die Sukzessivität des aktuellen Vollzugs muß durch die gedachte Simultaneität des Prozesses (mit sich selbst) komplettiert werden.

Umgekehrt verhält es sich im Fall des Sichtbaren: Hier muß eine *künstliche Sukzessivität des Sichtbaren* im Sichtbaren, eine *virtuelle Aufeinanderfolge und Extension* des immer schon aktuell Sichtbaren fingiert werden. Es gilt, eine zeitlose Zwischenzeitlichkeit innerhalb des Simultanen (simultan Sichtbaren) zu errichten, um auf die Bedingungen ihrer Wirklichkeit zu reflektieren.

Die Möglichkeiten des Sagbaren und des Sichtbaren, sich selbst durch einander gegenzuwerklichen, sind damit abgesteckt. Beide Ordnungen sind komplementär zueinander, brauchen einander, um über den jeweiligen zeitlichen Vollzug, die jeweilige zeitliche Modulation des anderen Aufschluß zu geben. Eingedenk dieser Komplementarität kann es keinen Vorsprung des Sukzessiven oder des Simultanen geben, wenn es darum geht, „un peu de temps à l'état pur“ (PS, 76) zu finden. An diesem Punkt, mit dieser Einsicht hat sich – nach dem Text, nach der Sprache – auch das Bild als Medium der Darstellung des Undarstellbaren erschöpft. *Wie also nicht enden?* Wie nicht aufhören, wenn die Logik des Simultanen die Logik des Sukzessiven *ist* und umgekehrt?

## VIII. IMPULSE AUS DEM KINO FÜR DIE PHILOSOPHIE: BILDER DES DENKENS – DENKEN DES AUSSEN

Das Diktum Merleau-Pontys, das Denken sei nur noch „ein wenig weiter von den *visibilia* entfernt“ (S&U, 273), das Sinnliche sei bereits „genau dieses Medium, in dem es das Sein gibt, ohne daß es gesetzt werden müßte“, bewahrheitet sich für Deleuze in dieser schnellen, direkten Form nicht. Der ausgemachte Fluchtpunkt seines Denkens führt in der Mitte des zweiten Kinobuches dazu, das eigene Bild des Denkens in ein 'Denken des Außen' (*pensée du dehors*) einmünden zu lassen, ein Denken, das immer noch Teil dessen ist, was das moderne Kino mit seinen *visibilia* zu leisten vermag. Das 'Sein' von Zeit muß für Deleuze gesetzt, und das heißt für ihn durch und im Kino *inszeniert* werden, damit es ein Denken ermöglicht, das sinnlich-konkreten Aufschluß über seine *Rückseite* erhält. Es bleibt bei der Behauptung, alles Zeitliche sei multipel und nicht auf den sukzessiven Durchlauf durch die einzelnen Modi zu beschränken ... Das läuft auf zwei miteinander verwandte Positionen hinaus, von denen wir die erste bereits kennengelernt haben.

Erstens: Die Unmöglichkeit, Zeit im Bild *als multipel* darzustellen, führt zu Überlegungen, die man mit Foucault als ein 'Denken des Außen' (*pensée du dehors*) charakterisieren könnte. Die Wirkung des Zeitlichen ist in der Konsequenz in jenem nichträumlichen Intervall (*interstice*) zwischen zwei Bildern (die z. B. durch einen falschen Anschluß verbunden sind) zu suchen. Eine solche Inszenierung *fehlender Zeit* macht, im übertragenen Sinne, auf das zerrissene Band zwischen Mensch und Welt aufmerksam. Die Filmfiguren erfahren sich als paradoxe Wesen in einer sinnlosen Welt. Der Konnex aus Denken und Handeln ist gerissen, das Denken selbst empfindet sich als ohnmächtig und wendet sich gegen die Selbstermächtigung des Denkens in der Philosophie. (*Erfahrung der Ohnmacht des Denkens*)

Zweitens: Nicht nur Zeit ist ein Name für jenes 'Außen' und zugleich 'Innerste' des Denkens. Die letzten Kapitel des Kinobuchs versuchen eine andere Antwort zu finden: in der Erschaffung eines organlosen und damit nicht der Sterblichkeit, der Krankheit und der Schwerkraft unterworfenen Körpers; und in Gestalt eines *paradoxens Glaubens* an eine sinnlose Welt. (Dazu später mehr.) Ein solches Kino ist nicht länger kritisch und *neorealistisch*, sondern affirmativ und *nonrealistisch*. Es verläßt sich auf die Kräfte des Virtuellen im Sichtbaren. (*Der Körper ohne Schwerkraft und der Glaube wider besseres Wissen als positive Neubestimmung des foucaultschen 'Denkens des Außen', Kino als Bejahung des Lebens und der Philosophie*)

<sup>1</sup> Das Außen übernimmt in der Immanenzphilosophie die Aufgabe des kantischen Transzendenten, nach dem Ende der Metaphysik. So ist das Außen immer schon das unerreichbare Innerste. Das Außen meint nicht die Bedingung der Möglichkeit, sondern der Wirklichkeit einer Sache. Das Außen der Sprache wäre etwa das Schweigen, aber auch das Sichtbare. Das Außen des Denkens wäre das Undenkbare, aber auch der Körper. Das Außen des Wissens wäre der Glaube, das Unsagbare usw.

Beide Lösungen sind nicht unproblematisch: So wird vorausgesetzt, daß sich die von Deleuze unterstellte *reale Wirkung* einer *multiplen Zeitlichkeit* im Medium des Films *fingieren* lasse, weil sie kein natürliches *datum* des Bildes sei. Wenn aber Zeit eine 'adäquate' Darstellung findet, dann stellt sie ihre Echtheit dadurch unter Beweis, daß sie jede Darstellung fälscht, weil keine Darstellung (auch die filmische nicht) *jedem das exakt repräsentieren kann, was sie zu repräsentieren vorgibt*. Wenn Zeit ihr Inhalt und ihre Form sein soll, wird man man nur eine in sich verschobene, gegen sich selbst gewendete Darstellung erwarten dürfen. Das Moment des Fälschens und Gefälschten in der Darstellung wird lesbar als Indiz für eine reale, spürbare Wirkung einer komplex verfaßten, in ihre Medien involvierten Zeitlichkeit.

Bemerkenswert ist, daß im Ausgang von diesem Befund eine spekulative Neubewertung des Darstellbaren des Übersinnlichen ansteht. Bestand die im ersten Kinobuch beschriebene Utopie noch darin, im Kino einen idealen Aufführungsort für die Philosophie (der Bewegung) gefunden zu haben, weil man den Film (mit Eisenstein, mit dem frühen Artaud) begriff als prototypische Extension der menschlichen Wahrnehmung wie des Denkens, verfolgt das Nachkriegskino das radikale andere dieser Utopie. Das Denken (*pensée*) – Deleuzes Oberbegriff für das, was in der philosophischen Tradition *cogito, ratio*, Verstand, Schematismus, produktive Einbildungskraft heißt, sein Gegenbegriff zu dem der *Reflexion* –, das Philosophie stets zu fundieren trachtete, ist nicht bei sich, kehrt nicht zu sich zurück, kennt sich nicht, bewirkt nichts, will nichts, ist Ohnmacht und Kapitulation vor den Kräften der Welt. Der Verlust einer sinnvollen Handlungsoption innerhalb der Erzählhandlung korrespondiert mit einem tieferliegenden Glaubensverlust: Er betrifft die Verfassung des Denkens selbst. *Mit dem Verlust des Glaubens an eine Handlung geht der Verlust des Glaubens an das Denken einher*. Das Problem der Modernität bedeutet für Deleuze also nicht einfach, daß sich die Philosophie der Darstellbarkeit in einem zeit-räumlichen Medium verschließt, sondern daß das Denken im 20. Jahrhundert selbst nicht bei sich ist, daß es sich *als ohnmächtig und hilflos erfährt*, gerade weil ihm der Kontakt zur Welt verlorengegangen ist.

Trotz der Polemik gegen das gegenwärtige Kino (vgl. ZB, 215), die Deleuze zu Beginn seines siebten Zeit-Bild-Kapitels lanciert, wird spürbar: Nicht das Medium des Films enttäuscht, selbst wenn der Befund stimmt, daß das Denken hier seine eigene Ohnmacht erfährt. Das Kino ist nicht *strukturell* dafür verantwortlich zu machen, das Übersinnliche nicht darstellen zu können. Der Anspruch, Zeit müsse sich wenigstens *uneigentlich* (wie im bildfreien Zwischenbild) darstellen lassen, wird nicht als dem Medium Film prinzipiell unangemessen zurückgewiesen.

Statt dessen verschiebt Deleuze die Problematik der Darstellbarkeit einer bestimmten Parallelzeitlichkeit auf die *Ohnmachterfahrung des Denkens*.<sup>1</sup> Deleuze sucht nach einer Lösung, um noch in der Enttäuschung über die erschöpften Potenzen des Filmbildes einen Wandel *innerhalb* unseres Bildes vom Denken geltend zu machen, ohne dafür das Kino depotenzieren zu müssen. Wie schon im ersten Kinobuch machen *bestimmte Erzählformen* des Films auf Probleme und Inkonsistenzen in unserer Philosophie aufmerksam. *Es verwirklicht nicht einfach eine philosophische*

<sup>1</sup> Mitunter scheint es so, als sei das Problem der Darstellbarkeit selbst ein von diesem Befund abgeleitetes, also kein genuines Problem mehr. Die Darstellungskrise, die das Kino erfährt, wäre dann, – gemessen an Deleuzes eigener Suche nach einem 'image directe du temps' –, Symptom für ein in der Tiefe anders gelagertes Problem.

*Vision, sondern es klärt die Philosophie über sich selbst auf*. Der Verlust der Handlungsmöglichkeiten auf der Ebene des Narrativs korrespondiert mit dem Verlust des Glaubens an die Möglichkeiten des Denkens. Und auch umgekehrt gilt: Wenn jedes mögliche Verhalten unmöglich geworden ist, ist auch das Denken entmachtet.

*Warum das moderne Kino der Ohnmacht des Denkens verpflichtet ist und die Philosophie zu einem 'Denken des Außen' nötig*

Genau diese *Blockierungen* zeichnen für Deleuze das 'Bild des Denkens' nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs aus. Es sieht sich Kränkungen und Depotenzierungen ausgesetzt, der Unzulänglichkeit des eigenen Anspruchs, der Machtlosigkeit des eigenen Willens. Es spürt sich nur noch als eine „zentrale Hemmung“ (*inhibition centrale*) (ZB, dt. 217; frz. 216): All diese Beschreibungen münden in die Feststellung, daß sich das Denken selbst als *ohnmächtig* erfährt (*un constat d'impuissance*) (ibid.). Dies ist kein resignativer Befund. Denn die Ohnmacht eines Denkens, das nicht mehr zur Tat, zur Handlung findet, ist zugleich eine besonders 'heilsame Lehre' des europäischen Nachkriegskinos, welche auch der beständig an ihrer denkerischen Selbstbegründung hängenden Philosophie ins Stammbuch zu schreiben ist. Hierin liegt für Deleuze die Besonderheit jener einzigartigen Konstellation, die das moderne Kino zu einem ausgezeichneten Ort philosophischen Nachdenkens macht: „Durch das Kino wird nicht die Macht des Denkens, sondern sein Unvermögen befördert; das Denken hat es niemals mit einem anderen Problem zu tun gehabt. Gerade dies ist viel bedeutender als der Traum: diese Schwierigkeit des Seinkönnens (*difficulté à être*)“ (ZB, 217). Das moderne europäische Kino, so die Hoffnung, gestattet kurzzeitig Einblick in *den allgemeinen Mechanismus des Denkens*. Nicht (wie Eisenstein hoffte), indem das Kino mit seiner Automatisierung der Bildbewegung die geistige Bewegung nachahmt, sondern indem es die „Funktionsweise des Denkens“ (ZB, 216) zum Gegenstand macht. Wie läßt sich diese Funktionsweise charakterisieren?

Das moderne Kino zeigt „das Nicht-Sein (*l'inexistence*) eines Ganzen, das gedacht werden könnte“ (ZB, 219), aber nicht gedacht wird, weil es zugleich *Grenze und Bedingung* allen Denkens ist. Für das klassische Kino galt, daß dieses Ganze noch gedacht werden konnte, unter der Bedingung, daß es „die indirekte Repräsentation (*présentation indirecte*) der Zeit“ war, „die sich aus der Bewegung“ ableitete (ZB, 207). Genau dieses Ganze kann nun im modernen Kino genau nicht mehr kohärent gedacht werden, weil sich in der direkten Präsentation (*présentation directe*) Zeit von der sichtbaren Bewegung im Bild emanzipiert hat. Zeit als eine gegenüber sich selbst verschobene und alles andere verschiebende fälschende Kraft *läßt* eine falsche Bewegung im Bild *zurück*. Zeit, die als Ganze 'nie geben ist' (Bergson), *hinterläßt* eine gefälschte Bewegung als Zeichen ihres 'nie aufgehenden Rests' (Žižek). Zeit ist *als Fehlendes* im unsichtbaren Zwischenbild des falschen Anschlusses spürbar und bleibt unsichtbar. Das *ausgeschlossene Ganze* trägt bei Deleuze viele Namen. Es ist:

- *von seiner Wirkung her betrachtet*, das, „[w]as das Denken notwendig macht“ (ZB, 219), „die Ohnmacht des Denkens“ (ibid.), verstanden als „die Präsenz eines Undenkbaren im Denken – eines Undenkbaren, das in einem sein Ursprung und seine Begrenzung (*barrage*) ist“ (ibid.);

- *phänomenologisch gesagt*, „die bis ins Unendliche reichende Präsenz eines anderen Denkers im Denker, der den Monolog eines denkenden Ich zerbricht“ (ibid.);
- *ontologisch gesprochen*, „die Gestalt des Nichts“ (ibid.); die ausgeschlossene Form der Zeit, so sie wirklich einer 'présentation directe' zugeführt wird, die zugleich nicht im Sichtbaren stattfinden kann.

So wie das Sichtbare durch das Unsichtbare fundiert und bedroht wird durch das visuelle *Off*, das nächstfolgende Bild, das akustische *On*, werde auch das Denkbare mit seinem Außen – in Gestalt des Undenkbaren – konfrontiert. Maurice Blanchot, der ebenfalls früh über Artaud schrieb, liefert Deleuze das geeignete philosophische Konzept, mit dem dieser Sachverhalt einen Namen bekommt: 'pensée du dehors'. Deleuze wird dem Konzept des 'Denkens des Außen' – mit Jean-Louis Schefers *L'Homme ordinaire du cinéma* (1980) argumentierend (vgl. ZB, 55 f.) – noch eine an den Möglichkeiten des Kinos orientierte, neue Wendung geben: „[D]ie dem kinematographischen Bild eigene anormale Bewegung befreit die Zeit von jeder Verkettung, sie erlaubt eine direkte Präsentation der Zeit [...]. Zeit muß dem regelten Ablauf einer jeden Aktion zuvorkommen [...], die abweichende Bewegung [zeugt] von einer Vorgängigkeit der Zeit, die sie uns [...] direkt präsentiert“ (ZB, 56): 'der Film ist die einzige Erfahrung, in der mir Zeit als Wahrnehmung gegeben ist' (Schefer zit. nach Deleuze, ibid.). Eine schmerzliche Erfahrung, führt sie doch Zeit als „Urverbrechen“ (ibid.) vor, als einzige Macht, gegen die wir verlieren werden.

Wenn Zeit in Gestalt von Langsamkeit, Langeweile, Unausweichlichkeit, Unerträglichkeit zur qualenden Erfahrung wird, erfährt sich das Denken als ohnmächtig. Es wohnt seiner eigenen Enteignung und Entfremdung regungslos bei, wie ein paralysierter, noch nicht schockroutinierter Kinobesucher (vgl. ZB, 221). Wenn wir uns im Folgenden der Natur dieser Ohnmacht zuwenden, ist es nötig, drei Ebenen zu unterscheiden, die Deleuze beständig ineinanderwebt.

- (1) *Innerkinematographisch*: Deleuze analysiert den filmästhetischen Umschwung, welcher den Bruch mit der eisensteinschen Konzeption des Kinos als 'geistigen Automaten' berührt. Dabei erweitert Deleuze Artauds Ansatz mit Hilfe von Jean-Louis Schefers Ideen von einer *Suspendierung der Welt*, um zu zeigen, daß „das Kino seinen Wesen nach dazu fähig ist, diese Ohnmacht des Denkens im Herzen des Denkens zu enthüllen“ (ZB, 217).
- (2) *Erzählpraktisch*: Diesen Umschwung versucht er auf der *deskriptiven Ebene* später durch die Handlungsschwäche der Antihelden des Nachkriegskinos anschaulich und praktisch werden zu lassen.
- (3) *Konzeptionell*: Offen bleibt die Frage, wie Deleuze ausgehend von diesem Befund dazu gelangt, die Ohnmacht des Denkens mit dem foucaultschen 'Denken des Außen' in Verbindung zu bringen.

<sup>1</sup> Die Sichtbarkeit des Kinobildes selbst ist ja, ließe man die Leinwand einfach weg, eine prekäre. So interessiert sich Schefer, beispielsweise in seiner Analyse von Kurosawas *Kumono-Su-fo* (*Macbeth*), für die Möglichkeit des Kinos, die Sichtbarkeit der Welt etwa durch Regen zu trüben. Beide Mittel, die Suspendierung der Welt und die Trübung des Sichtbaren, machen, so Deleuzes optimistische Deutung, nicht nur auf die philosophische Grenze des Sichtbaren aufmerksam, sondern zwingen das Denken zu dem, was sich „im Denken nicht denken läßt [...], im Sehen nicht sehen läßt.“ – Deleuze (ZB, 220).

(Ad 1) *Innerkinematographisch mit Antonin Artaud und Jean-Louis Schefer*

In der Frühphase des Kinos verband sich mit der neuen Kunst noch die Hoffnung auf ein direktes Bild des Denkens. „Das kinematographische Bild muß einen Schock auf das Denken ausüben und das Denken zum Sich-selbst-Denken und zum Denken des Ganzen zwingen. Eben dies ist die Definition des Erhabenen“ (ZB, 208). Eisensteins Kino verkörpert idealtypisch jenen Kreislauf, der für die reflektorische Automatentheorie des Kinos charakteristisch ist. Gibt es den automatischen Kreislauf vom Bild zum Denken und zurück unabhängig von der Zeit, in der er spielt?

Bei der Suche nach einer Antwort verwebt Deleuze zwei Denkfiguren miteinander, die von ihren Ansätzen her sehr verschieden sind: die des Schauspielers und Theatertheoretikers Antonin Artaud und die des Filmkritikers Jean-Louis Schefer. Artaud ist für Deleuze derjenige, der mit einer optimistischen Konzeption des Kinos ein für allemal bricht.<sup>4</sup> So gründe Artauds Enttäuschung auf folgenden (von Deleuze geteilten) Beobachtungen: Es gebe kein Ganzes, das durch die Montage rettbar sei und das eine „innere Realität des Gehirns“ (ZB, 218) repräsentieren könne; keinen inneren Monolog, der durch das Bild aussagbar sei. Der moderne Film verknüpfe weniger Bilder, als daß er sie löse. Das Denken kehre nicht zu den Bildern zurück. Was jedoch macht Deleuze aus Artauds Befund, daß es eine durch und durch unvollständige Welt (*un monde incomplet*) (Artaud, 1961, 97) sei, die uns das Kino zeige, eine Welt, die der Zufall regiere?

On s'est vite lassé des beautés hasardeuses du cinéma. Avoir les nerfs plus ou moins heureusement frictionnés par des chevauchées abruptes et inespérées d'images, dont le déroulement et dont l'apparition mécanique échappaient aux lois et à la structure même de la pensée, pouvait plaire à quelques esthètes de l'obscur et de l'inexprimé qui recherchaient ces émotions par système, mais sans jamais être sûrs qu'elles apparaîtraient. Ce hasard et ce inexprimé faisaient partie de l'envoûtement délicat et sombre que le cinéma exerçait sur les esprits. (Artaud, 1961, 98) [Herv. M. S.]

Die Pointen läuft bei Deleuze darauf hinaus, das Kino positiv in Anspruch zu nehmen für etwas, was man für gewöhnlich als negativ betrachtet: für das Bekenntnis zur unhintergehbaren Fragmentarität und Unabgeschlossenheit einer Welt, der jeglicher Glaube an ein strukturiertes Ganzes verlorengegangen ist und für das Bekenntnis zu einer Krise des Denkens, das weder sich selbst, noch echte Handlungen legitimieren kann. Wichtig ist:

<sup>4</sup> Eisenstein glaubte es wie Griffith auf seine Weise: der eine mit seiner didaktischen Oppositionsmontage, der andere mit seiner ahistorischen Parallelmontage.

<sup>5</sup> Dabei wird die Glaubwürdigkeit von Artauds Kritik genau dadurch gesteigert, daß Artaud selbst zunächst ein glühender Anhänger einer französisch orientierten Automatentheorie war, wonach einzig dem Kino (eben nicht dem Theater) der direkte Kurzschluß mit der 'grauen Gehirnmasse' gälte. „Le cinéma [...] agit sur la matière grise du cerveau directement!“ (Artaud, 1961, 74) Das Vokabular der Zeit ähnelt sich sehr. Auch Artaud spricht von „vibration même de la naissance inconsciente, profonde de la pensée“ (ibid., 78), von „choc“ (ibid., 77), von „travail pur de la pensée“ (ibid., 78). – Artaud geht noch einen Schritt weiter: Das Kino wirke subkutan gerade dadurch, daß es die Darstellung der Oberfläche entfache, daß es die Oberfläche der Dinge selbst zum Ereignis werden lasse, dem Flüchtigsten, Vergänglichsten Dignität und Bedeutung verleihe. Die 'menschliche Haut der Dinge' (*la peau humaine des choses*), die 'Epidermis der Realität' (*le derme de la réalité*) (ibid., 23): mit ihr spiele und arbeite das Kino. – Vgl. Artaud, „A propos du cinéma“ und „Réponse à une enquête“, in: ders., *Œuvres complètes*, Tome III, Paris: Gallimard, 1961.

- (1) Das moderne Kino zerlegt mit seinen Mitteln des Schnitts und der Montage die als fragmentarisch betrachtete Welt in weitere Fragmente, *treibt die Fragmentierung auf die Spitze*, bevor es sich an die Rekomposition dieser Fragmente macht. Eine Rekomposition, die keine neue schöne Totalität erzeugt, sondern im Grund dasjenige verbindet, was ohne innere Verbindung ist.
- (2) Genau dieser Akt der Barbarei und Grausamkeit entfacht neue Bindungskräfte, gerade weil wir Menschen eben Wesen sind, die aus allem und jedem *Sinn* machen müssen, die auf die schwächste, absurdeste Form von temporärer Kohärenz angewiesen sind, wollen wir als Denkende überleben.
- (3) Die Krise, die das Denken in Auseinandersetzung mit diesen Bildern erfährt, hat auch ihr Rettendes, Heilsames. Denn sie bringt das Denken mit jenen Kräften des Außen in Kontakt, mit jenem Undenkbaren, was doch nur gedacht werden kann und muß, was das Denken selbst überhaupt zur Welt bringt. (Dazu gleich mehr.)

Bemerkenswert sind die argumentativen Strategien, derer sich Deleuze bedient: Zum einen bietet sich mit Foucaults Blanchot-Exegese im Aufsatz „La pensée du dehors“ (aber auch anhand von „Das Cogito und das Ungedachte“ zu *Ordnung der Dinge*) die Möglichkeit, eine Version vom 'Denken des Außen' zu verfechten, die dieses Außen als den eigentlichen Ort einer *sprecherlosen Sprache* auffaßt: einer Sprache, die genau dann auftaucht, wenn das Subjekt als eigenständige und mit Hoffnungen beladene Figur aus der Geschichte des Denkens verschwindet. Das Denken des Außen ist polemisch gegen die Reflexion als ein 'Denken des Innen und des Selbst' gerichtet. *Es ist das, was bei sich verweilende Reflexion nicht denken kann.*

Andererseits erscheint es hinderlich, mit einer sprachphilosophischen Betrachtung das Nachdenken über Bilder abzuschließen. Dies vor allem, weil sich Deleuze immer vehement gegen die Versuche eines Christian Metz z. B. gewehrt hat, das Filmbild mit einer sprachlichen Aussage zu analogisieren (vgl. ZB, 41-47).<sup>6</sup> Deleuze nimmt sich deshalb Jean-Louis Schefers vielbeachtetes Buch *L'Homme ordinaire du cinéma* vor.<sup>7</sup> Diese Wahl mag überraschen, widmet sich Schefer doch fast ausschließlich der Wirkung des Films auf die Kinoszahler, eine Wirkung, die Deleuze bislang ausschließlich den Filmen selbst zugestehen mochte.

Schefers eher beiläufige Analysen zum Regen in Kurosawas Filmen benutzt Deleuze für ein sehr viel allgemeineres Konzept, mit der die Ohnmachtserfahrung des Denkens bei Artaud in Richtung einer visuellen Schulung des Optisch-Unbewußten treibt. Die Formulierung ist bewußt paradox gewählt: Es geht darum, mit den Mitteln des Visuellen *das Visuelle selbst in seiner Totalität zu kritisieren*, so wie es mit den Mitteln des Denkens darum geht, *die Ohnmacht des Denkens als Denkerfahrung zu inszenieren*. Was Deleuze an Schefer fasziniert ist die 'Trübung des Sichtbaren'

<sup>6</sup> „Ersetzt man das Bild durch die Aussage, dann verliert man ihm freilich eine falsche Existenzweise, insofern man ihm die Bewegung, das Charakteristischste seiner sichtbaren Eigenschaft, entzieht.“ – Deleuze (ZB, 43 f.).

<sup>7</sup> Die 'Suspension der Welt' ist bei Schefer Ausdruck des Bedürfnisses der Zuschauenden, sich im Kinosaal einzurollen wie in einem Uterus, die Welt verschwinden zu lassen, nur noch passiv und betrachtend an ihr teilzunehmen, getrennt – wie durch eine schützende Bauchdecke – und doch faszinierend nah, dicht dran an der Leinwand, auf der sich die Welt abspielt in gedämpften, süß vorbeiziehenden Bildern. Bei Deleuze hingegen wird diese 'Suspension der Welt' gleichsam eine Eigenschaft bestimmter Filmbilder (von Ozu zum Beispiel, den auch Schefer analysiert).

mit den Mitteln des Kinos, der Einsatz eines Dauerregens, der jedes Dahinter verschwinden läßt, ein Regen, der das Sichtbare selbst verwässert und somit eben jenes Außen der Sichtbarkeit, an der Grenze zur Unsichtbarkeit, spürbar macht.<sup>8</sup>

Der Wert des modernen Kinos besteht für Deleuze in der Trübung des Sichtbaren und der Suspension der Welt und ihres Sinns. Erst der italienische Neorealismus führe dem Kino die Inkohärenz des Denkens und die Ohnmacht einer sich selbst bemächtigenden Philosophie vor. *Nicht die Sichtbarmachung des Denkens gelingt dem Kino, wie Eisenstein es wollte, sondern das Sichtbare entzieht sich im Gegenteil fortwährend dem Denken.* Artaud ist es, der „das Kino mit der inneren Realität des Gehirns zu verbinden“ (ZB, 218) sucht und am Ende feststellen muß, daß das Kino eher die Bilder auflöst (*déchainner*) und mit dem Unsichtbaren in Kommunikation tritt. Für Deleuze zeigt erst das Nachkriegskino – und hierin besteht seine kritische und zugleich vorbildhafte Funktion für die Philosophie des 20. Jahrhunderts – die „Ohnmacht im Herzen des Denkens“ (ZB, 217). Das Kino führe – in seiner scheinbaren Krise – vorbildlich etwas Undenkbares in das Herz des Denkens ein, wenn es die Ohnmachtserfahrung zu einer für das Denken *wesentlichen* macht, wenn es an Aufklärung über sich selbst interessiert ist.

In diesem Kino der falschen Anschlüsse geht es deshalb nicht einfach um das Unsichtbare, sondern zuletzt um das Mysterium und um den Schrecken der Zeit, wenn sie als ein 'Sein ohne Gegenwart' begriffen wird. So wie die Bilder trüb werden, die Konturen eines Gesichts sich in einem Schleier aus grauen Punkten auflösen, so entgleitet auch das Denken sich selbst; die Suspension der Welt ist nur ein Vorgesmack auf die eigentliche Erschütterung. Die Inkohärenz des Denkens wird, so Artauds Befürchtung und Deleuzes Hoffnung, sichtbar und hörbar gemacht. In diesem Kino wird Zeit nicht durch den Raum überwunden, sondern, im Gegenteil, in ihrer ganzen Zähigkeit, in ihrer Undurchdringlichkeit erfahrbar gemacht. Die Krise des Denkens besteht also auch immer darin, nicht 'auf der Höhe' einer solchen Erfahrung zu sein. Ist eine solche Krise des Denkens so neu, wie Deleuze es uns mit seinem zweiten Kinobuch glauben machen will?

Der Sache nach handelt es sich dabei um die schon 1968 in *Differenz und Wiederholung* beschriebenen Krise des Bildes, welches sich die Philosophie von ihrem eigenen Denken gemacht hat: Während alle andere Wissenschaften mit unhinterfragten Voraussetzungen beginnen, komme – so die Fabel – allein der Philosophie

<sup>8</sup> Bei Schefer gibt es – interessanterweise – auch den Zusammenhang dieser Außenerfahrung mit einer Innenerfahrung von Zeit. „Comme si ce visage de mosaïque, fait de flocons, de points, de poussière envahissait simplement et sans correction possible celui qui est assis, par l'extension immense d'un être sans présent mais uniquement lié au mystère de Temps, à l'horreur du Temps.“ – Schefer (1980, 84 f.) [Herv. M. S.].

<sup>9</sup> Das von Deleuze als dogmatisch kritisierte Bild des Denkens dient (spätestens seit Descartes Idioten) dazu, eine wie auch immer geartete Dreifaltigkeit des Denkens zu zementieren, nämlich seine Natürlichkeit, Allgemeinheit und Voraussetzungslosigkeit. Dabei spielt es für Deleuze keine Rolle, in welchen Begriffen sich dieses Ideal eines jederzeit jedermann verfügbaren Denkens verkleidet (Gemeinsinn, gesunder Menschenverstand, eine sich selbst erziehende kritische Vernunft). Es geht dabei nicht einfach um den legitimen Wunsch, durch methodologische Transparenz die von der Philosophie bereitgestellten Erkenntnisse allgemeinverträglich abzusichern. Beängstigender ist vielmehr der Versuch, der Philosophie einen *Ursprungsmythos* zuzuschreiben, der die *Voraussetzungslosigkeit* und damit *Fraglosigkeit* ihres eigenen Beginns zum Inhalt hat. Dieser Ursprungsmythos soll zugleich die Vorrangstellung der Philosophie gegenüber allen anderen Wissenschaften zementieren.



die Aufgabe zu, nicht nur eben diese zu befragen, sondern die einzige Kunst und Wissenschaft zugleich zu sein, die sich selbst so lange befragt, bis sie zu einem fraglosen, voraussetzungslosen Anfang (ihrer selbst) gelangt ist. Die Fraglosigkeit dieses Anfangs, der gemeinhin in der nachcartesischen Philosophie mit dem 'reinen', d. h. voraussetzungslosen *Vermögen zu denken*, dem 'gesunden Menschenverstand' gemacht wird, versucht Deleuze zu erschüttern. Er tut dies mit dem Verweis, daß sich das Denken nicht von seiner Allgemeinheit und Natürlichkeit her bestimme, sondern von seinen Defekten her.<sup>10</sup> Das Denken (er)kenne sich nur, wenn es sich als versehrtes, zufälliges begreift, in Abhängigkeit von all den Mächten, die zum Denken zwingen und das Undenkbare zur eigentlichen Grenze wie Bedingung jeglichen Denkens machen.

Am Anfang des Denkens steht der Einbruch (*l'effraction*), die Gewalt (*la violence*), der Feind (*l'ennemi*) [...]. Zahlen wir nicht auf das Denken, um die relative Notwendigkeit dessen, was es denkt, zu festigen, sondern, im Gegenteil auf die Kontingenz einer Begegnung mit dem, was zum Denken nötigt (*ce qui force à penser*), um die absolute Notwendigkeit eines Denkakts, einer Leidenschaft zum Denken (*passion de penser*) aufzuwecken und anzustacheln. [...] Es gibt etwas in der Welt, das zum Denken nötigt. Dieses Erwas ist Gegenstand einer fundamentalen *Begegnung* (*rencontre*) und nicht einer Rekognition (*reconnaissance*). Was einem begegnet, mag Sokrates, der Tempel oder der Dämon sein. (DW, dt./frz. 181 f.)

Denken, so es denn ein philosophisches ist, begnügt sich für Deleuze niemals mit Aufgaben der Rekognitionen. Vielmehr unterhält es einen fundamentalen Bezug zum Unverfügbaren, Zufälligen, Unvorhersahbaren, Gewaltsamen, Undenkbar.<sup>11</sup>

#### (Ad 2) Erzählpraktisch:

Was für Deleuze 1968 noch den Charakter eines umstürzlerischen Tuns, eines echten Bildersturms hatte, erscheint in den Kinobüchern bereits als ein kultursoziologisches Faktum, begünstigt zwar durch den Zusammenbruch der Weltordnung durch die beiden Weltkriege, aber *au fond* ausgelöst durch eine strukturelle Inkonsistenz des klassischen Bildes des Denkens selbst. Wie zeigt sich dies auf formaler Ebene, im Bild selbst? Der Schnitt macht auf einmal auf sich aufmerksam, die Anschlüsse stimmen nicht mehr, die Personen stehen ratlos neben sich. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden parallelisiert, die möglichen Verzweigungen in der Zeit zum Gegenstand neuer (ereignisarmer) Kreisläufe gemacht. So beharrt beispielsweise der italienische Neorealismus mehr noch als später die französische *Nouvelle Vague* darauf, daß Sinngebung – verstanden als Einheits- und Kohärenzstiftung – zu verweigern sei: In Frage gestellt wird die gesellschaftliche Ordnung als sinnproduzierendes System.

Dem neorealistischen Bekenntnis zum Fragment steht die Kontinuitätsbehauptung des Hollywoodkinos gegenüber.<sup>12</sup> Als Grund für diese Erschütterung des Kinos

<sup>10</sup> Es geht für Deleuze etwa darum, „in Erinnerung zu rufen, daß die Schizophrenie nicht nur ein menschliches Faktum ist, daß sie vielmehr eine Möglichkeit des Denkens ist [...]“ – Deleuze (DW, 192).

<sup>11</sup> „Man weiß niemals im Voraus, wie jemand lernen wird – durch welche Liebschaften man gut in Latein wird, durch welche Begegnungen man Philosoph ist, in welchen Wörterbüchern man denken lernt.“ – Deleuze (DW, 213).

<sup>12</sup> Wie Lorenz Engell (vgl. 1992, 270) gezeigt hat, verkörpert New Hollywood das Gegenprinzip zur herrschenden gesellschaftlichen Ordnung, zeigt zügellose, rechtlose Gewalt, welche gleichzeitig jede Sozialität verneint. Allerdings wird alles auf etwas anderes, Abwe-

und den Verlust des Glaubens an die Tröstkraft der Bilder wird – als Weltkriegsfolge – der zerstörte amerikanische Traum genannt, die Inflation der Bilder, die Krise Hollywoods und der alten Filmgattungen, das Einwirken von experimentellen Erzählweisen auf den Film. Die synthetische wird durch die disperse Situation ersetzt, die Räume werden beliebig, die Bilder stellen sich offen als ihre eigenen Klischees dar und beginnen durch diese Selbstdenunzierung von außen nach innen und von innen nach außen zu zirkulieren. Sie gehören der Welt ebenso wie dem Kino an. Beide Ordnungen stecken sich gegenseitig immer wieder mit neuen Klischees an. Die 'Helden' stehen neben sich, wollen nichts mehr. Statt zu handeln, wird geistesabwesend vor sich hin spaziert und in eben diesem Rhythmus – angelegentlich – erzählt (*balader*). Das 'Subjekt' erfährt sich depersonalisiert (seelenblind, apraxisch, aphasisch) im *cinéma de voyant*; es gehört sich nicht mehr selbst, sondern erscheint ganz und gar der äußeren Bewegung der Welt ausgesetzt.<sup>13</sup>

Nehmen wir die Fremde [Ingrid Bergman, Anm. M. S.] in *Stromboli*. Sie erlebt den Thunfischfang, den Todeskampf des Thunfischs, dann den Vulkanausbruch. Sie hat nichts mehr, um darauf zu reagieren, um darauf zu antworten, das ist zu intensiv. 'Ich bin am Ende, ich habe Angst, welches Geheimnis, welche Schönheit, mein Gott ...' (U, 77)

An diesem Beispiel sieht man, daß das Unerträgliche zugleich die Augen öffnet für die Schönheit des Ereignisses, für die Schönheit des sterbenden Fisches wie die Schönheit des ausbrechenden Vulkans, selbst wenn er den eigenen Tod bedeuten sollte. Die Schönheit, die Unschuld des noch so grausamen Ereignisses ist wichtig, von ihr hängt entscheidend ab, daß schließlich, über den Umweg eines scheinbar desillusionierten Kinos, doch der Glaube an die Welt zurückgegeben werden kann.

Aus dem Kino der Handelnden ist das Kino der Sehenden geworden. Wenn das Band zwischen dem Menschen und seiner Welt zerrissen ist und sich der Mensch in einer rein optischen und akustischen Situation wiederfindet, in der sein Handeln von vornherein sinnlos ist, gibt das Kino dann dem modernen Menschen bestenfalls den Glauben an einen möglichen Sinn zurück? Und dieser Glaube, ist der nicht Ergebnis einer *Wahl*, als höchster Bestimmung des Denkens, zu welcher die entketteten Bilder Anlaß geben? Wenn das neue Kino nur disperse Zeichenmaterie anbietet, zu welcher Wahl verleitet es seine BetrachterInnen? Das neorealistische Kinobild wird *lesbar*, denn es zeigt Bilder, die sich – gleichsam fraktalisierend – jeweils nur an das Sehen, das Hören oder das Denken richten. *Bilder, die eher gelesen als gesehen, die eher gedacht als betrachtet, eher erhört als gehört werden müssen.*<sup>14</sup> Es verwundert

sendes bezogen, aber in reibungsloser Geschwindigkeit: Niemand muß wissen, wie das funktioniert, Hauptsache, es funktioniert. Wenn man Hollywoods Erfolg nicht kulturpessimistisch, sondern optimistisch begreift, kommt man – wie Bellour – nicht umhin, das Projekt des Kinos als ein romanhaftes Anliegen zu beschreiben. Es geht dabei um Sinnstiftung innerhalb einer zerklüfteten Welt mittels eines Narrativs, das jeder Realitätsverdopplung entsagt. Das Kino ist die große visuelle Erzählung des 19. und 20. Jahrhunderts.

<sup>13</sup> Das Denken, dem der Glaube an die Welt, an ihre Kohärenz und Sinnhaftigkeit fehlt, erfährt seiner Zuspätkommen. Das neorealistische Kino inszeniert die „Gestalt des Nichts, das Nicht-Sein (*inexistence*) eines Ganzen“ (ZB, 219). Das Unerträglichwerden der Welt, der Verlust des Glaubens an sie, steht im Zentrum des Nachkriegskinos.

<sup>14</sup> Hierzu gehört Truffauts Bekenntnis zum 'camera-stylo', in dem Sinn, daß sich „der Film nach und nach aus der Tyrannei des Visuellen befreien müsse“; ebenso das „Bild um des Bildes willen“, um „zu einem Mittel der Schrift zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist wie das der geschriebenen Sprache.“ – Alexandre Astruc, zit. nach Engell (1992, 231).

nicht, daß Deleuze das Interesse am Sichtbaren des Kinos verliert, wenn es sich vollständig in Sagbares transformiert hat.

### Foucaults 'pensée du dehors'

Kehren wir zunächst zurück zu der Frage, was unter dem vielzitierten 'Denken des Außen' zu verstehen ist. Für Foucault ist es der Name für den Verlust einer Grenze, die noch für das Denken zu überschreiten wäre. Sie ist Ausdruck einer 'transzendenten Obdachlosigkeit', in die der Mensch gerät, wenn er Gott nicht mehr als Grenze seiner eigenen Existenz weiß. Wenn der Mensch und sein Denken keine Grenze mehr außerhalb seiner/ihrer selbst hat, wird *et/les* selbst zu seiner/ihrer eigenen Grenze. Die Grenze verlagert sich nach innen, wird immanent und kann genau aus diesem Grund nicht mehr überschritten werden. (Kein Mensch weiß *im voraus*, wo seine Grenzen – als Individuum oder als Gattung – liegen.) Woran wendet er sich also, wenn er Selbstaufklärung über sich sucht? An das von ihm selbst geschaffene Außen, an die Veräußerlichungen seiner Existenz(möglichkeiten): an die Sprache, die er spricht, die Ökonomie, in der er handelt ... usf. Der Begriff des Außen charakterisiert die Unmöglichkeit, sich *nicht* an sich als etwas zu wenden, was das Eigene in fremdem Gewand wäre. Es ist die *Struktur* des Transzendenten (als die uns eigene Natur), die in der Immanenzphilosophie als Falte im Wissen überlebt hat. Das Konzept der Grenze hinter sich zu lassen, heißt, das Überschreiten selbst zu überschreiten.

### „Vorrede zur Überschreitung“ (VzÜ) („Préface à la transgression“)

Das 'Außen' kommt in Foucaults Aufsatz von 1963 als eigener Terminus noch nicht vor, wohl aber finden sich Vorboten. Die historische Ausgangssituation (hier: der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts) ist hierbei von entscheidender Bedeutung, denn Foucault zufolge leben und denken wir in einer Welt, „die dem Sakralen keinen positiven Sinn mehr zuerkennt“ (VzÜ, 29), in der nicht nur der Platz Gottes unbesetzt ist, sondern in der auch die Hinwendung an ein transzendentes Etwas selbst fragwürdig geworden ist. Foucault interessiert sich nun für eine *doppelte Bewegung* unseres Denkens im Umgang mit dieser Leerstelle, der *Auflösung dieser* seit Jahrhunderten für unser Denken bestimmenden Figur: Was geschieht, wenn unser Denken nicht mehr durch die Grenze Gottes (seine Unbegreiflichkeit, Herrlichkeit, Allmacht, Allwissenheit, die unsere eigenen Defizite benennt) limitiert ist? Ist es dann frei und bei sich? Oder ganz und gar außer sich?

Was als ein Projekt der Selbstbefreiung und auch Selbstermächtigung der menschlichen Vernunft gegenüber fremden Autoritäten (wie Staaten, Götter etc.) seinen – historisch verständlichen, emanzipatorischen – Ausgang nimmt, mündet nicht automatisch in einen Zuwachs an denkerischer Freiheit. Denn mit dem Verlust der Grenze wird zugleich die Möglichkeit ihrer Überschreitung genommen.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> „[E]ine Grenze, die nicht überschritten werden könnte, wäre nicht existent; eine Überschreitung, die keine wirkliche Grenze überträte, wäre nur Einbildung. Hat denn die Grenze eine wahrhafte Existenz außerhalb der Geste, die sie souverän überschreitet und negiert?“ – Foucault (VzÜ, 32).

Was aber wäre ein Denken, daß sich der Möglichkeit zur Überschreitung beraubt? Gehört die Überschreitung nicht zu allem philosophierenden Denken dazu?

[D]ie Überschreitung verhält sich zur Grenze nicht wie das Schwarze zum Weißen, [...] das Äußere zum Inneren, das Ausgeschlossene zum geschützten Heim. Sie ist *in sie eingeboren* und kann nicht einfach abgelöst werden. [...] [I]m Innersten der Grenze ermißt sie [die Überschreitung, Anm. M. S.] die unermessliche Distanz, die sich in ihr aufbaut [...]. Nichts in der Überschreitung ist negativ. Sie bejaht das begrenzte Sein, sie bejaht jenes Unbegrenzte, in welches sie ausbricht und das sie damit erstmals der Existenz erschließt. [...] Vielleicht ist sie nichts anderes als die *Affirmation der Teilung* [...], das Sein der Differenz [...]. (VzÜ, 32 f.; 33) [Herv. M. S.]

Foucault versucht uns „die Möglichkeit einer nichtdialektischen Sprache näherzubringen“ (VzÜ, 36), wenn er auf der *Positivität der Überschreitung* beharrt. Erst der Charakter einer *durchgängigen Affirmation* erlaubt es, die Frage anders zu stellen, im Wissen, daß die schwierigste Überschreitung die *Überschreitung des Überschreitens* ist. Welche Formen nimmt unser Denken an, wenn es sich *nicht* mehr in Hinblick auf ein anderes überschreitet? Wenn es sich selbst nicht mehr im Anderen erfährt? Wenn all seine Erfahrungen 'innere Erfahrungen', Erfahrungen des Selbst und des Gleichen sind? Wenn alles Denken immer nur sich selbst gleicht, sich selbst verdoppelt und spiegelt? Wohl bemerkt: Es geht nicht darum, Gott zu lästern, indem seine Existenz (wider besseres Wissens) geleugnet wird. (Dies ist nur die erste Form, in welcher die Grenze, die Gott für das abendländische Denken bildete, von der Überschreitung als Lästerung, Versuchung etc. heimgesucht wurde.) Die Anstiftung zur einer tieferen Form der Überschreitung betrifft die *Überschreitung der Struktur der Grenze*. Es geht nicht darum, Gottes Platz innerhalb der Struktur anders neu zu besetzen, sondern es geht im Namen der Überschreitung (der 'Vorhut' des 'Außen') darum, diese Struktur der Hinwendung an etwas Transzendentes, jede inhaltliche bestimmte Form des 'Glaubens an ...' selbst aufzulösen.

Hat also im 21. Jahrhundert die Überschreitung *als Geste* überlebt? Künden (sexuelle, geistige) Ekstase und (körperlicher, geistiger) Exzeß von dieser *Hinwendung an nichts*, von einer Hinwendung ohne Objekt und Ziel? Die scheinbar zerstörte Grenze hat sich um so sicherer ins Innere des Denkens verlagert, so daß es nun kein Außerhalb seiner selbst mehr anerkennt, damit aber auch sich selbst nicht mehr kennt. Es kennt seine Grenze nicht mehr, kann nur 'abstrakt', aber niemals konkret um sie wissen. 'Das Denken' – das philosophische, wie das wissenschaftliche, das künstlerische – weiß nicht *im voraus*, was ihm (eines Tages) noch möglich sein wird. Die dem Denken eigene Grenze ist dem Denken *immanent* und das heißt undurchschaubar, unexplizierbar, unergründlich. Sie ist da, soviel ist sicher, aber wo und wie sie *in concreto* verläuft, kann niemand im voraus sagen. *Das Denken weiß nicht, was es nicht denken kann, es kennt nichts, was es nicht denken könnte.*

Die Geste, die von der scheinbar größten Macht der Überschreitung kündigt, nämlich zu sagen: 'Gott ist tot' (mit eben diesem Satz), und darauf den Zusatz: 'Hat er je gelebt?', überschreitet zwar die Grenze, die Gott für das Denken markierte, *aber nicht ohne sie aufzulösen*; nicht ohne damit auch den Akt der Überschreitung hinfällig zu machen. So wie Überschreitung nach dem proklamierten 'Tod Gottes' *Hinwendung an ein Nichts* bedeutet, beginnen mit der Aufhebung einer äußerlichen Grenze des Denkens die 'inneren' Grenzen desselben zu existieren: „In diesem Sinn ist die innere Erfahrung eine Erfahrung des Unmöglichen (das Unmögliche ist der

Gegenstand und die Bedingung der Erfahrung)" (VzÜ, 30). Dieses Unmögliche ist die performative Bedingung jedes konstatierenden Denkens, jene Rückseite der Praxis, die sich nicht schadlos in Theorie verwandeln läßt. Foucault geht noch weiter:

Aber eine solche Erfahrung, in welcher der Tod Gottes aufblitzt, entdeckt als ihr Geheimnis und ihr Licht ihre eigene Endlichkeit, die unbegrenzte Herrschaft der Grenze, die Lee- re der Befreiung, in die sie fällt und in der sie fehlt. [...] Was bedeutet es, Gott zu töten, wenn er nicht existiert, Gott zu töten, *der nicht existiert*? Vielleicht bedeutet es, Gott zu töten, weil er nicht existiert und damit er nicht existiert – also zu lachen. Gott zu töten, um die Existenz von jener sie begrenzenden Existenz zu befreien, aber auch um sie in die Grenzen zurückzuführen, die von jener unbegrenzten Existenz ausgelöscht werden (das ist das Opfer). Gott zu töten, um ihn auf das Nichts zurückzuführen, das er ist, und um seine Existenz im Herzen eines Lichtes wie eine Gegenwart aufklammern zu lassen (das ist die Ekstase). (VzÜ, 30) [sic]

Foucaults Forderung lautet nicht, das Denken habe sich 'nach dem Tod Gottes' vom Konzept der Überschreitung zu verabschieden, sondern er schlägt eine Radikalisierung vor: In einer durch und durch profanen, entzauberten Welt, bar jeden Glaubens an Gott oder den Menschen, hat die Geste, die Figur der Überschreitung selbst überlebt, und mit ihr hat sich der Begriff der Grenze transformiert. Wie hat sie ihr Denken verändert? Die Grenze ist dem Menschen immanent und damit überhaupt erst unüberschreitbar geworden. Vom Immanent-Werden der Grenze, von der Überschreitung des Überschreitbaren hin zur Anerkennung von etwas Unüberschreitbaren, handelt die ganze 'Vorrede'. Diese absolute Begrenztheit des Menschen verdient es, nach dem 'Tod Gottes' vom Menschen selbst anerkannt zu werden. Die Endlichkeit der menschlichen Erkenntnis ist der Preis für die neue Unendlichkeit des Denkens, die sich nach dem Tod Gottes eröffnet. Alle Profanisierung ist damit eine Bewegung der Überschreitung hin auf das leere Zentrum des Glaubens, hin auf eine Grenze, die es nie gab, die aber – als Phantom und Korrektiv – immer noch wirksam ist.

Die Herausforderung des modernen Denkens besteht darin, eine Überschreitung der Grenze (des – gegen Widerstände – Überschreitbaren) selbst zu leisten: „Gott ist nichts, wenn er nicht die Überschreitung Gottes auf jede nur mögliche Weise ist“ (VzÜ, 31).<sup>16</sup> Diese 'Überschreitung des Überschreitbaren' (der Grenze) ist jene Denkfigur, die nicht nur, wie Foucault sagt, „zur leeren Reinheit der Überschreitung“ (ibid., 29) führt, sondern auch ankündigt, wie das andernorts 'Außen' genannte zu denken ist: Es ist nichts dem Denken Äußerliches, sondern das, was als Struktur von jener Grenze – die Gott für das Denken bildete – übrigbleibt, wenn jeder Glaube an echte Transzendenz verloren gegangen ist. Das Außen, auf das noch die Geste der Überschreitung stumm verweist, ist eine – für den Bestand der Überschreitung – notwendige heuristische Fiktion, d. h. eine Grenze, die nun ihrerseits zwecks und in Hinblick auf ihre Überschreitung als solche (ein für allemal, würde Nietzsche sagen) gedacht werden muß, will sich das Denken selbst an ein 'Äußeres' wenden, was zugleich sein Innerstes wäre. In seinem letzten Buch mit Félix Guattari beschreibt Deleuze diese 'Überschreitung des Überschreitbaren' als den Versuch, 'nichts Transzendentes mehr nachzuäffen' (vgl. Ph, 68), sondern dem Denken eine sich selbst genügende Immanenzebene bereitzustellen, die zugleich

<sup>16</sup> Heißt das im Umkehrschluß nicht auch, daß Gott genau dies ist: Überschreitung aller Grenzen, Überschreitung des Konzepts der Grenze selbst?

[...] das [ist], was gedacht werden muß, und das, was nicht gedacht werden kann. Sie wäre es, das Nicht-Gedachte im Denken (*le non-pensé dans la pensée*). Sie ist der Sockel aller Ebenen, jeder denkbaren Ebene immanent, der es nicht gelingt, jene zu denken. Sie ist das Innerste im Denken (*le plus intime*) und doch das absolute Außen (*le dehors absolu*). Ein noch ferneres Außen als alle äußere Welt (*un dehors plus lointain que tout monde extérieur*), weil sie ein tieferes Innen (*un dedans plus profond*) als alle innere Welt ist: Das ist die Immanenz (*l'immanence*), 'die Innigkeit als Außen (*l'intimité comme Dehors*)', das zur erstickenden Eindringlichkeit gewordene Äußere (*l'extérieur devenu l'intrusion qui étouffe*) und die Umkehrung (*le renversement*) des einen und anderen'. (Ph, dt. 68 f.; frz. 59) [Das Schlußzitat stammt aus Blanchots *L'entretien infini*, Paris, 1969, S. 65]

Immanenz ist das, was dem Denken nach dem 'Tod Gottes' übrigbleibt. Das Wissen um die Begrenztheit des menschlichen Denkens, das Wissen um Spezifik unseres Denkens ist nur ein abstraktes. Unser Denken ist unendlich geworden, denn wir wissen nie im voraus, was uns noch zu denken möglich sein wird. In diesem Sinn ist alle Potentialität auf unserer Seite, ist das unerreichbare 'Außen' unseres Innersten die eigentliche Herausforderung eines modernen Bildes des Denkens, das sich nicht länger als Anwalt der (einen) Wahrheit und als Verächter von Irrtum, Illusion und Wahnsinn geriert (vgl. Ph, 63).

Es geht bei Foucault darum, aus der Überschreitung eine immanente Bewegung zu machen. Ziel ist eine Überschreitung hin auf ihre leere Form, bis zu dem Punkt, wo ihre 'leere Reinheit' (vgl. VzÜ, 29) zutage tritt, 'ein bißchen Überschreitung im Reinzustand' sozusagen.<sup>17</sup> Diese leere Form der Hinwendung an ein Nichts, an ein nicht-äußerliches Außen, aber ist es, die immer noch Effekte produziert und das System des Glaubens selbst funktionsfähig erhält. Sie könnte zu jener Strukturanalyse des 'Glaubens an ...' führen, wie ich sie im Schlußteil dieses Kapitels vorschlagen werde. Für Foucault selbst ist mit dieser Denkfigur schon der Grund vorgezeichnet, warum mit dem 'Tod Gottes' (den es ja so gar nicht geben kann, wie oben gesehen) der Mensch zwar für einen kurzen Moment wirklich ins Zentrum tritt, dies aber sogleich räumen muß, weil es mit dem Verschwinden der Peripetie auch kein Zentrum mehr geben kann. Der Tod Gottes ist nicht ohne das sofortige Verschwinden des Menschen denkbar, das Auftauchen des Menschen im sogenannten 'anthropologischen Viereck' ist nichts anderes als die Quadratur des Kreises.

#### „Der Mensch und seine Doppel“ – Ist das Außen eine Folge 'transzendentaler Obdachlosigkeit'?

Im neunten Kapitel der *Ordnung der Dinge* (1966) taucht der Mensch als neue Figur auf der epistemologischen Bühne auf, um sogleich wieder von ihr zu verschwinden. „Die moderne Kultur kann den Menschen denken, weil sie das Endliche von ihm selbst ausgehend denkt“ (OdD, 384), aber genau diese Endlichkeit gilt mehr für die Gattung als für das sich fortpflanzende Individuum, so daß er am Ende

<sup>17</sup> Die Parallelen ließen sich ausweiten, scheint doch Deleuze ähnliches mit der Zeit in ihrer leeren Form vorzuziehen: Überschreitung hin auf das, was sie jenseits jedes Zwecks für den Menschen ist. Sie von den ihr fremden Zwecken zu befreien, heiße, ihr größtmögliche Komplexität zurückzugeben, die sich nicht um die Bewußtwerdungsprozeduren des Menschen kümmert. Aber wenn Foucaults Entdeckung stimmt, daß mit dem Tod Gottes auch der Tod des Menschen eingeleitet ist, dann wird Zeit diese Entmenschlichung schaden.

darauf wettet, „daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“ (OdD, 462). Das Viereck, das Foucault entwirft, um diese Hinwendung des Menschen an das zu beschreiben, was nach dem Tod Gottes noch *wie* ein Außen, *wie* ein anderes aussieht, entpuppt sich – durch die Travestien von Sprache (statt universeller Grammatik), Leben (statt Naturgeschichte), Arbeit, Ökonomie (statt Analyse der Reichtümer) hindurch – als lauter Doppelungen und Doubels seiner selbst, die nun zu einem Denken des Gleichen nötigen. Der Mensch erfährt sich nach dem Tod Gottes als eine „seltsame, empirisch-transzendente Dublette“ (OdD, 384), denn er ist jene „paradoxe Gestalt [...], in der die empirischen Inhalte der Erkenntnis die Bedingungen, aber von sich aus, liefern, die sie möglich gemacht haben“ (OdD, 389). Wenn die Bedingung der Möglichkeit selbst ihrerseits durch die Wirklichkeit bedingt ist, bricht die ganze Transzendentalphilosophie in sich zu zusammen, aber eben nicht nur sie, sondern auch der Empirismus mit ihr.

Der Mensch ist eine solche Seinsweise, daß sich in ihm jene stets offene, nie ein für allemal begrenzte, sondern unendlich durchlaufene Dimension begründet, die von einem Teil seiner selbst, den er nicht in einem Cogito reflektiert, zum Denkakt verläuft, durch den er sie erfährt: und die umgekehrt von jenem reinen Erfassen zur empirischen Überfülle, zum ungeordneten Hinaufsteigen der Inhalte, zum Überhang der Erfahrungen, die sich selbst entgehen, also zum ganzen stummen Horizont dessen verläuft, was sich in der sandigen Weite des Nicht-Denkens ergibt. (OdD, 389)

Der Mensch erkennt sich selbst nur an seinen Entäußerungen, die empirischer Natur sind, um so Rückschlüsse über seine 'transzendente' Bestimmung zu enthalten. D. h. er wendet sich selbst seiner nur unter der Voraussetzung zu, sich in diesen Entäußerungen und Äußerungen immer schon zu *verkennen*. Es bedarf der *Verkennung dieses Außen* als das Eigene, um überhaupt etwas zu *erkennen*. Das Empirische ist dem (Quasi-)Transzendentalen immer einen Schritt voraus. Das sich über sich selbst aufzuklärende Denken ist immer schon mit einem Außen konfrontiert, das es nicht durchschaut, immer schon von den selbstgeschaffenen Produkten (etwa Atombomben), Werken und Praktiken (Mord, Totschlag) umgeben, die weit mehr und anderes über den Stand des Humanismus und den Zustand der Menschheit verraten, als der Mensch dies wahrhaben will. Das gesamte neunte Kapitel handelt implizit von diesen Formen des Außen, des Empirischen, des Selbstgemachten, des Erfahrbaren, die sich selbst nicht unmittelbar als solche zu erkennen geben. Der Mensch erscheint als „jenes Verkennen, das sein Denken stets dem aussetzt, daß es durch sein eigenes Sein überbortet wird, und das ihm gleichzeitig gestattet, sich von dem ihm Entgehenden aus zu erinnern“ (OdD, 389). Das Verkennen ist also nichts Negatives, sondern, im Gegenteil, positiv wie die zuvor entwickelte Figur der Überschreitung. Das Verkennen ist nicht durch Selbstaufklärung über das Lacansche Spiegelstadium zu lösen, vielmehr ist das Spiegelstadium zur *conditio sine qua non* geworden. Das Verkennen muß systematisiert, ausgeweitet, ausgebaut werden, soll es reibungsfrei funktionieren und Effekte produzieren. So wie zuvor die Überschreitung potenziert wurde, muß jetzt das Verkennen (*méconnaître*) potenziert werden, will es eine Form von Selbsterkenntnis (*me connaître*) inaugrieren.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Foucault kennt viele Masken, viele *Doubletten*, die sich *gleich ohne eins zu sein*: der Mensch und seine Endlichkeit (Reiten auf dem Rücken eines Tigers, sagt Foucault, um scherzhaft auf das Schicksal des Menschen als Übermensch hinzuweisen), das Empirische

Aus den alten logischen Gegensätzen sind *Komplementärbegriffe* geworden. Die Differenz der Begriffe fällt in Foucaults Erklärung zusammen und kehrt wieder auf anderem Niveau. Sie sind – real – getrennt, aber deshalb – de jure – nicht unterschieden. Die Maske der Andersheit ist genau die *reine* (von allen fremden Zwecken entleerte) Form der Differenz, die auch hier überlebt hat, eine Differenz ohne einen sie fundierenden Inhalt, ohne *differentia specifica*, die sie begründete. Der Unterschied *zwischen* dem Gleichen, zwischen den Dubletten und Trugbildern seiner selbst zählt, gerade *weil* er kein wesentlicher mehr ist. Denn auf diesem Unterschied basieren alle Effekte des Sich-selbst-Auseinanderlegens und des Sich-über-sich-selbst-Aufklärens; alle Kraft kommt aus dieser Differenz, die zugleich die ärmste unter allen ist, *eine Differenz nur der Zahl, nur der Form, nicht aber dem Wesen nach*. Genau dies wollen die meisten Foucault-Kritiker so ungern wahrhaben: daß diese Differenz keine psychologische ist, sondern die kausale Folge von Ursache und Wirkung umkehrt, sich mit Wirkungen beschäftigt, die ihre eigene Ursache *sind*.<sup>15</sup>

„Das Denken des Außen“ („*La pensée du dehors*“) –  
Vom Sein der Sprache und dem Außen des Sprechens

Die Fluchtlinie, die Foucault einschlägt, bahnt sich bereits in „Préface à la transgression“ an: Daß sich das Subjekt zerstreut und fraktioniert genau in dem Maße, in dem Sprache sich sammelt und anfängt, frei von menschlichen Zwecken (der Kommunikation etc.) zu werden. Sprache ist nicht einfach das Außen des (modernen) Denkens, sondern sie selbst besitzt wiederum *ein spezifisches Außen* – Sprachlosigkeit, Stottern, Abwesenheit eines Diskurses etc. –, das überhaupt erst *gedacht* werden muß. Wie argumentiert Foucault im einzelnen, um das von ihm konzipierte *Außen denkbar* zu machen?<sup>16</sup>

Die erste Antwort könnte lauten: 'Das Denken des Außen' ist als Begriff gegen die 'Reflexion des Innen' gerichtet, so wie 'Denken' (*la pensée*) für Foucaults Generation überhaupt ein Gegenbegriff zum Begriff der Reflexion ist. Denken ist immer eine unabschließbare und auf Zufällen und Gelegenheiten beruhende *Erfahrung*, die sich nicht selbst totalisieren kann, die immer auch sich selbst rätselhaft bleibt. So charakterisiert z.B. der Terminus 'Denken des Außen' keine kognitive Operation,

und das Transzendente, das Cogito (Descartes) und das Ungedachte (Freuds), der wiederkehrende und zurückweichende Ursprung. – Vgl. Foucault (OdD, 389).

<sup>15</sup> Mein anschließender Exkurs über die leere Form des Glaubens, die leere Form der Hinwendung an etwas außerhalb seiner selbst Betrachtetes soll diese paradoxe Form der Ursachen-Wirkungen-Vertauschung zeigen.

<sup>16</sup> „Eines Tages wird man den Versuch machen, die Formen und die Grundkategorien dieses 'Denkens des Außen' zu definieren“ (DdA, 49). Ein Denken, das „sich nicht als positive Gegenwart darbieten [kann] [...], sondern nur als Abwesenheit, die sich aus sich selbst zurückzieht“ (ibid., 54) beschrieben werden muß; ein Denken, dem nichtsdestoweniger eine 'ruhige', 'gemessene' und 'unbegrenzte Kraft' (ibid., 50) innewohnt. Dieses 'Denken des Außen' ist ähnlich flüchtig wie Jacques Derridas 'différance', ähnlich unaussprechlich und zerbrechlich. Was ist mit diesem doppelten Genitiv gesagt, das zu denken, was undenkbar ist, was gerade nicht und nichts zu denken bedeutet? Das äußerste Denken, Denken des Äußersten als eine Form nach außen gestülpter Interiorität? Und dieses Denken, was selbst nicht denkt und jede Personalität abgelegt hat, was wäre es bei Foucault anderes als eine Sprache, die ganz bei sich ist und jedes sprechende Subjekt zu einer „grammatikalischen Falte“ (ibid., 66) degradiert?

sondern eine Sprache, die sich – ohne Bezug auf einen Sprecher, ohne Bezug auf eine Wahrheit jenseits der Sprache, ohne Rekurs auf einen sinnstiftenden Diskurs – an sich selbst wendet, an ihr eigenes Sein, wie Foucault präzisiert.

Dieses 'Sein der Sprache' aber ist nichts anderes als das, „was unter jedem Schweigen liegt“, 'unaufhörliches Geriesel' (vgl. *DdA*, 65) und „unendliche[s] Gemurmel“ (ibid., 49), welche sich aus dem Vergessen (was gemeint ist) wie aus dem Warten (auf nichts) speisen (vgl. ibid., 66-68).<sup>21</sup> Es geht um Sprache in „ihrem wartenden und vergessenen Sein“ (ibid., 67), um dasjenige, wohin sie sich wendet, wenn sie aller diskursiven und sinnstiftenden Aufgaben entzogen ist, vielleicht sogar um das, was sie 'ihrem Ursprung' nach ist. Zwei verschiedene und doch aufeinander bezogene Ursprungslegenden über Sprache meint Foucault mit den Begriffen 'Vergessen' und 'Warten' zu berühren (die zugleich als *Warten Vergessen* titelgebend sind für einen Roman von Maurice Blanchot, den Foucault als Inspirationsquelle seines Aufsatzes benutzt): den himmlischen Gesang des Orpheus, der das Verbot vergaß, sich nach Eurydike umzudrehen, und das Warten des an den Mast gebundenen Odysseus, der so den himmlischen Schicksalsgesängen der Sirenen zu trotzen suchte. Beide Ursprungsgeschichten von Sprache speisen sich aus einer „reziproke[n] Transparenz von Ursprung und Tod“ (ibid., 68): Die Klage des Orpheus ist so schön, weil er die ewige Abwesenheit, den immerwährenden Tod Eurydikens preist. Die Stimmen der Sirenen sind so schön, weil sie von nichts anderem als dem eigenen Schicksal künden (das man kennt, es aber erst realisiert, wenn ein anderer es schließlich 'offenbart') und jeden, der sie singen hört, ins Verderben reißen.<sup>22</sup> Im Fall des Orpheus sind die Gesänge also mit dem Tod des Liebsten erkaufte, im Fall des Odysseus wird derjenige mit dem Tod bestraft, der sich *ungebunden* der Verdopplung des eigenen Schicksals im Gesang der Sirenen hingibt.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Das Vergessen ist im Sinne Foucaults ein 'mörderisches' (*DdA*, 68), nicht 'Verzettelung' und nicht 'Zerstreuung', sondern „äußerste Aufmerksamkeit“ (alle *DdA*, 67). Mörderisch ist es, weil es jenes Vergessen ist, durch das Orpheus Eurydike ein für allemal verlor (weil er das Verbot vergaß, das Gesetz übertrat und sich nach Eurydike umdrehte), und zugleich sein Gesang jene unsterbliche Schönheit erreichte, die ihm ohne diesen Verlust nie möglich gewesen wäre. Auch das Warten ist „geschärfte Aufmerksamkeit auf das ganz Neue, das keine Ähnlichkeit oder Kontinuität mit irgend etwas aufweist“ (ibid., 67), gespannt, wie das Warten von Odysseus auf den himmlischen Gesang der Sirenen. Wir wissen nicht, ob die Sirenen an diesem Tag, an dem Odysseus sich von seinen Gefährten an den Mast seines Schiffes binden ließ, nachdem er ihnen sorgsam die Ohren mit Wachs geschlossen hatte, nicht doch geschwiegen haben. Vielleicht schwiegen die Sirenen einfach, wie eine anakoluthische Erzählung von Kafka nahelegt. Und in ihrem Schweigen konnte sich Odysseus dann sein eigenes Schicksal mit eigenen Worten ausmalen oder einfach nur erschauern vor der Macht einer Sprache, „die von niemandem gesprochen wird“ (ibid., 65 f.), weil „das Sein der Sprache die sichtbare Auslöschung des Sprechenden ist“ (ibid., 66). Vielleicht wird deshalb „unter der triumphierenden Erzählung des Odysseus die unhörbare Klage weiterklingen, nicht besser und nicht länger hineingehört zu haben auf die wunderbare Stimme, in der vielleicht die Vollendung des Gesangs lag.“ – Foucault (*DdA*, 61).

<sup>22</sup> „Der angebotene Gesang ist nur Verlockung des Gesangs, er verspricht dem Helden nur die Verdopplung dessen, was er gelebt, erkannt, gelitten hat, er verspricht ihm nichts als das, was er selber ist. Dieses Versprechen ist zugleich trügerisch und wahrhaftig. Es lügt, da alle, die sich verführen lassen [...], nur den Tod finden werden. Aber es sagt die Wahrheit, da sich der *Gesang über den Tod erheben wird*, um endlos die Abenteuer der Helden zu erzählen.“ – Foucault (*DdA*, 60) [Herv. M. S.]

<sup>23</sup> Odysseus selbst schreibt in Wirklichkeit eine Konkurrenzgeschichte zu den Sirenen. Die Legenden seiner Odyssee sind ja immer die der Listen, mit denen dem Unausweichlichen

Nie darf also das zugleich da sein, von dem gesprochen wird. Auf die Verdopplung, auf das Zugleichsein von Sein und Sprache folgen Teilung und Tod. Stets kündigt der Gesang, der als mystischer Ursprung von Sprache angesehen wird, von etwas Abwesendem, Totem, Unerreichtem, vom Fehlen eines realen Gegenstücks. Stets wird das Erheben der Stimme mit Tod erkaufte, gesühnt, gedoubelt oder vermittelt. Das Sein von Sprache selbst ist nichts anderes als trügerische Anwesenheit und leeres Versprechen von etwas, das immer unerreichbar bleibt, was längst dem Tod geweiht ist. Diese Grenze zu übertreten, mit der Stimme die Toten zu den Lebenden zurückholen, das bleibt die große Hoffnung, die große Enttäuschung all derer, die sprechen, um etwas zu bewirken, um es zu bedeuten, um etwas zu sein. Man muß aber, so Foucault, vergessen, was man über Sprache zu wissen glaubt, man muß warten, daß sie auf einen zukommt, daß sie sich der vielen 'leeren Versprechen' (ibid., 66) entledigt, die wir mit ihrer Anwendung verknüpfen. Denn Sprache ist zuallererst „Verstellungskunst“ (ibid., 67), ein Medium, das sich so unauffällig wie möglich zwischen die Dinge und unsere Namen für die Dinge schiebt:

Man hat lange geglaubt, daß die Sprache die Zeit meistere, daß sie im gegebenen Wort die Zukunft binde, daß sie in der Erzählung das Gedächtnis bewahre; man hat geglaubt, daß sie Prophetie und Historie sei, man hat auch geglaubt, daß sie in ihrer Souveränität den sichtbaren und ewigen Leib der Wahrheit zur Erscheinung bringen könne; und man hat geglaubt, daß ihr Wesen in der Form der Wörter oder in dem sie belebenden Atem liege. Doch ist sie nur ungestaltetes Rauschen und Rieseln, und ihre Kraft liegt in ihrer Verstellung; *darum ist sie eins mit der Erosion der Zeit; sie ist Vergessen ohne Tiefe und durchsichtige Leere des Wartens.* (*DdA*, 66) [Herv. M. S.]

Das 'Denken des Außen' hat nach Foucaults Vorstellung nichts zu rechtfertigen, nichts zu begründen, es muß allein den „Raum ihrer Entfaltung“ (*DdA*, 49) des Denkens wie der Sprache wiederfinden. Deren Leere gilt es ins Recht zu setzen, damit ein neues Denken möglich wird, was „die Innerlichkeit der philosophischen Reflexion“ wie die „Positivität unseres Wissens“ (ibid.) flieht: „In diese Leere muß sie [die Sprache] gehen, in dieses Geräusch, in die unmittelbare Verneinung dessen, was sie sagt, muß sie sich auflösen: in ein Schweigen, welches nicht die Intimität eines Geheimnisses ist, sondern das Außen unablässig vorbeirauschender Wörter“ (*DdA*, 51). Was also läßt sich sagen über ein Denken, daß sich weder über Reflexivität noch über Positivität legitimieren kann und auf etwas zielt, was Unabgeschlossenheit, Unerreichbarkeit, Nichtdenken, Nichtsein bedeutet, weil es dasjenige meint, was außerhalb des herrschenden Bildes des Denkens existiert und dieses Bild doch bestimmt, ähnlich kritisch und insistierend wie Marquis de Sades „Bloßlegung des Begehrens im unendlichen Murmeln des Diskurses“ (*DdA*, 49)?

Wenn Sprache Begehren wird, wenn sie gewalttätig und körperlich wird, wenn Denken die „geschwätzige Innerlichkeit des Bewußtseins“ (ibid.) hinter sich läßt und sich dem zuwendet, was – wie Deleuze es fordert – zum Denken *zwingt* und sich ihm aufzwingt, dann werden jene Kräfte spürbar, die Foucault unter dem Titel des 'Außen' subsumiert: Kräfte, die bei Nietzsche 'Macht', bei de Sade 'Begehren',

ausgewichen wird. Die Macht der Sirenen gilt es zu brechen, weil eine neue Schicksalserzählung an ihre Stelle treten soll. Damit „der unsterbliche Gesang geboren werde, muß man horchen [...], muß man am Abgrund des lockenden Schlundes aushalten und sich schließlich jenseits des Gesangs wiederfinden, *als hätte man lebend den Tod durchsperrt*, um ihn in einer *zweiten Sprache* wiederherzustellen.“ – Foucault (*DdA*, 60 f.) [Herv. M. S.]

bei Artaud 'Grausamkeit', bei Bataille 'Überschreitung' (vgl. *DdA*, 53) und bei Barthes 'Satori' heißen.<sup>24</sup>

So geht es etwa Barthes um das „kostbare Paradox“ (Barthes, 1977, 47) eines leeren und imaginären *Zentrums* der Sprache, was sinnfällig am Beispiel der adressenlosen Megastadt Tokyos<sup>25</sup> vorbereitet wird. So wie im leeren Zentrum der Kaiser Japans residiert, den niemand je zu Gesicht bekommt, der somit als Gesichtsloser und Unbekannter den Platz der Mitte besetzt und auch vakant hält, soll sich auch Sprache aus einem „heiligen 'Nichts'“, aus einem „verbotenen und zugleich indifferenten Ort“ (ibid., 50), speisen, der sie beständig zu einem Umweg zwingt und das ganze System in kreisender, zirkulärer Bewegung hält.

Auch das, was Foucault als 'Außen' der Sprache wie des Denkens projiziert, ist *Sinnleere, das Fehlen eines Diskurses* (d. h. eines verständnisstiftenden Referenz- und Repräsentationssystems). Das 'Denken des Außen' zielt auf all das, was unser Denken nach klassischer Vorstellung 'unmöglich' macht, zielt auf einen utopischen Ort *jenseits von Referenz und Referentialität*, auf einen „Diskurs über den Nicht-Diskurs der Sprache“ (*DdA*, 53). Die Abwesenheit von Sinn, der Verzicht auf Deutung, das Verstummen eines referentiellen Diskurses, das Ende des Verstehenshorizonts, die (u. a. auch von Merleau-Ponty) geforderte Umkehr zum *Abgrund (l'abîme)* des Schweigens“ (Merleau-Ponty, *SeU*, 232) [sic], all diese Figuren erinnern daran, daß „[...] jede [Philosophie] Sprache ist und doch ihr Wesen darin hat, das Schweigen wiederzufinden“ (ibid., 272).

Foucault und Deleuze schließen sich in ihrer Art, zu philosophieren, diesem Credo Merleau-Pontys an und scheinen sogar weiterzugehen, was nicht ohne Probleme bleibt: Wer kein Vorstellungsvermögen und kein Gefühl für die Grenzen der eigenen Wissenschaft hat, wird das 'Außen' für rhetorischen Hokuspokus halten, den er allein schon deshalb beargwöhnt und bekämpft, weil er sich ausgeschlossen fühlt von einer Art 'Geheimwissen', an welches man zwar nicht glaubt, was aber dennoch eine riesige Bedrohung für dasjenige darstellt, was man selbst für unumstößlich wahr hält. Wie soll man über das sprechen, was sprachlos ist? Wie soll man etwas anderes als *Sinn* aus dem machen, was in keinen bekannten Diskurs gehört? Muß nicht auch dieses gepriesene Nichtdiskursive Eingang in einen Diskurs finden, der eigens für dieses Nichtdiskursive, für dieses Außen erfunden wurde? Michel de Certeau – der große Taktiker unter den Theoretikern – stellt fest, daß sich immer dann ein Überzeugungs- und Überredungsproblem stellt, wenn eine Theorie

<sup>24</sup> Für Roland Barthes war es 1970 die Erfahrung Japans, welche ihn „in die Situation der Schrift“ (Barthes, 1977, 14) versetzt habe. Mit dieser enigmatischen Formel ist eine tiefgreifende Erschütterung des Sinns gemeint, die Revision alter Lektüren (verstanden als Sinnstiftungskonventionen) verbindet sich für Barthes mit dem japanisch angeleiteten Blick auf die Besonderheit der Schrift. Mit *Satori* bezeichnet der Zen-Buddhismus jene spezifische *Leere*, welche „das Subjekt ins Wanken bringt“ (ibid., 16), und Barthes bedient sich dieses Begriffs, um vom Überangebot des Sinns, des Signifikats im Signifikanten Abschied zu nehmen und die Leere ins Innere der Sprache einzuführen.

<sup>25</sup> Das Kapitel über das 'nonsignifikante' Tokyo, in dem es für den ortsfremden Besucher keine Orientierung nach postalischen Kriterien gibt, sondern nur die Gesetze des Piktogramms regieren, der gezeichneten Karte, welche die Orientierung anhand visuell markanter Punkte erlaubt, gehört zu den schönsten des Buchs. Eine Stadt wie Tokyo, so Barthes, müsse man sich erlauben, jede Entdeckung sei intensiv und fragil: „Wiederfinden läßt sie sich allein durch die Erinnerung an die Spur, die sie in uns hinterlassen hat. Einen Ort zum erstenmal besuchen heißt dann, beginnen, ihn zu schreiben: Da die Adresse ungeschrieben ist, muß sie sich eine eigene Schrift schaffen.“ – Barthes (1977, 55).

[...] nicht mehr wie üblich ein Diskurs über andere Diskurse ist, sondern in eine Region vorstoßen will, in der es keinen Diskurs mehr gibt. Ein plötzlicher Ebenenwechsel, und der Boden der verbalen Sprache schwindet. Die theoretische Arbeit gerät an die Grenzen des Bereiches, in dem sie normal funktioniert, wie ein Auto am Rande einer Steilküste. Jenseits davon liegt das Meer. Foucault und Bourdieu haben ihre Arbeit an dieser Grenze angesiedelt und einen Diskurs über nicht-diskursive Praktiken geführt. Sie sind nicht die ersten. [...] [S]eit Kant konnte keine Forschungsarbeit sich davon freimachen, mehr oder weniger direkt ihr Verhältnis zu dieser diskurslosen Aktivität zu erklären, zu diesem gewaltigen 'Rest', der durch das gebildet wird, was von der menschlichen Erfahrung nicht in der Sprache gezähmt und symbolisiert worden ist. Jede Einzelwissenschaft ist damit beschäftigt, diese direkte Konfrontation zu vermeiden. Sie gibt sich apriorische Voraussetzungen, um den Dingen nur in dem eigenen und begrenzten Bereich zu begegnen, in dem sie 'verbalisiert' werden können. Sie erwartet die Dinge mit einem Raster von Modellen und Hypothesen, in dem sie sie 'zum Sprechen bringen kann'; und dieser Apparat von Fragestellungen (soetwas ähnliches wie eine Jagdfalle) transformiert ihre Stummheit in 'Antworten', also in Sprache: das ist das Experiment. Die theoretische Fragestellung dagegen *vergisst nicht* und kann nicht vergessen, daß es außer dem Verhältnis dieser wissenschaftlichen Diskurse zueinander ihr gemeinsames Verhältnis zu dem gibt, was sie sorgfältig aus ihrem Bereich ausgeschlossen haben, um ihn zu konstituieren. [...] Die theoretische Fragestellung spielt sozusagen die Rolle der Antigone im Hinblick auf das, was vor der wissenschaftlichen Rechtsprechung nicht statthaft ist. Kontinuierlich bringt sie dieses Unvergeßliche in den wissenschaftlichen Bereich ein [...]. (De Certeau, *KdH*, 131 f.) [sic]

Was für de Certeau 'das Unvergeßliche' in Gestalt einer wirksamen, aber noch diskurslosen Praxis, was für Barthes das 'heilige Nichts' des *Satori* ist, was Merleau-Ponty mit 'Abgrund des Schweigens' meint, all diese Formeln, die den *Sinnverzicht* und die Einübung in das Schweigen preisen, sind Aliasnamen für jene von Deleuze schon beschriebene 'Ohnmacht des Denkens', die hier einmündet in ein 'Denken des Außen'. Ein Denken, welches das Unmögliche versucht, nämlich all das zu denken, was den eigenen Bestimmungen diametral zuwiderläuft; und zugleich eines, daß unwiderruflich praktisch ist, weil das 'Außen' sich stets *vollzieht* als die irreguläre Rückseite des konstatierenden Denkens und seines Diskurses.

Dennoch, so die Idee, ist eben jenes *unmögliche Überschreiten* der eigenen Bedingungen *Voraussetzung* für eine ganz neue Art der Aufklärung von Denken und Sprache über sich selbst. Versucht werden muß, Sprache und Denken aus ihren klassischen Diskursen und Sinnstiftungskonventionen zu befreien und sie in Kontakt zu bringen mit all dem, was sie *nicht* sind, was sich *nicht* einfach sagen läßt: mit dem Unsagbaren und Undenkbaren, das zugleich – so die Annahme – „an der Schwelle jeder Positivität“ (*DdA*, 49) wohnt. Nicht, um neuerlich das positiv Denkbare und Sagbare zu rechtfertigen, sondern „um den Raum ihrer Entfaltung wiederzufinden, die Leere, in der sie sich aufhält, und die Distanz, in der sie sich konstituiert“ (ibid.). Kann man sagen, daß dieses 'Außen' die unhinterfragte Möglichkeitsbedingung von Denken und Sprechen ist?

Die Erfahrung, die Foucault vorschwebt, ist die eines Denkens, das nicht mehr selbstgewiß bei sich ist wie das cartesianische Cogito, und die einer Sprache, in der „das sprechende Subjekt“ verschwindet: eine Sprache und ein Denken, die in diesem Sinn 'außer' sich sind, um sich dem zuzuwenden, was man als das 'Sein der Sprache' (ibid., 48) und auch das 'Sein des Denkens' bezeichnen könnte.“ Die

<sup>26</sup> Bei Foucault sind Sprache und Denken zweieiige Zwillinge, verschieden zwar und mit unterschiedlichem Schicksal ausgestattet, aber mit einer gemeinsamen Herkunftsgeschichte.

Einwände, die sich gegen eine solche Konzeption vorbringen lassen, sind offensichtlich: Geht es Foucault neuerlich um ein 'Sein der Sprache' jenseits des aktuellen Sprechens oder nur jenseits des aktuellen Sprechers? Geht es – heideggerisch – um ein Sein, das selbst spricht und sich selbst aussagt? Worin soll dieses gemeinsame Sein von Sprache und Denken bestehen, worin sein Wert liegen?

Das Außen, das Foucault sucht, ist dem Sprechen und Denken auf andere Weise innerlich, als es das Subjekt war. Es besetzt nicht den Platz des Subjekts, sondern verteilt die zu besetzenden Plätze neu. Damit soll zugleich eine Neubestimmung des Verhältnisses von Sprache zu Literatur erreicht werden. Literatur ist weder eine Unart noch eine Abart sprachlichen Handelns. Sie ist auch kein Sonderfall, sondern genau jener phänomenale Bereich, aus dem wir Antworten darüber erwarten können, worin dieses vergessene 'Sein der Sprache' möglicherweise liegen könnte, das zugleich ein 'Außen' wäre: „Die Literatur ist [...] die Sprache, die sich von sich so weit wie möglich absetzt, und wenn sie so 'außer sich' geratend ihr eigenes Sein enthüllt, offenbart diese plötzliche Klarheit eher eine Distanz als ein In-sich-Gekehrtheit, eher eine Zerstreuung als eine Rückkehr der Zeichen zu sich selbst“ (DdA, 47 f.). Literatur eröffnet einen Blick auf die Bedingungen, unter denen wir Sprache denken, ist zentral für die Selbstaufklärung des Denkens.

Foucault gibt ein schönes Beispiel, mit welchem Satz der Sprache man sich in jenes nichtdiskursive Außen katapultieren kann, das sich jeder sinnvollen Deutung entzieht: Es geht um den einfachen, affirmativen Satz: „Ich spreche.“ Auf den ersten Blick kann es keine bessere Beglaubigung für diesen Satz geben, als daß er wirklich (von jemandem) ausgesprochen wird. Aber ist es, fragt Foucault, wirklich so einfach? Ist es wirklich „unerschütterlich wahr, daß ich spreche, wenn ich sage, daß ich spreche“ (DdA, 46)? Wenn es stimmt, daß die Verdopplung von Sprache und Sein schon bei den Sirenen mit dem Tod bestraft wurde, dann 'vertrocknet' Sprache gleichzeitig „in der Transitivität, in der sie sich vollendet“ (DdA, 47). Foucault hofft, daß die Souveränität des Sprechers selbst (die eine vom *Cogito* abgeleitete Souveränität ist) mit dem Satz 'Ich spreche' ins Wanken gerät, daß das sprechende Subjekt „nicht so sehr der Verantwortliche des Diskurses“ (ibid., 47) ist, auf den hier Bezug genommen wird. Denn der Diskurs, vor dessen Hintergrund der Satz Sinn machen könnte, betrifft ja gerade eine Sprache, die sich selbst genug ist, die sich in die „inhaltslose Leere des 'Ich spreche'“ (ibid.) ergießt und diese Leere zugleich als „absolute Eröffnung“ (ibid.) erfährt. Denn, so Foucaults Argument:

Wenn die Sprache ihren Ort nur in der einsamen Souveränität des 'Ich spreche' hat, dann kann sie nicht eingeschränkt werden – weder von dem, an den sie sich wendet, noch von der Wahrheit des Gesagten, und auch nicht von den verwendeten Vorstellungswerten oder -systemen; sie ist also nicht mehr Diskurs und Mitteilung eines Sinns, sondern Ausbreitung der Sprache in ihrem rohen Sein, Entfaltung reiner Außerlichkeit [...]. (DdA, 47)

An diesem Punkt beginnt das Nachdenken über Literatur. Der scheinbar so einfache Satz 'Ich spreche!' hat in der Alltagssprache immer deshalb einen appellativen,

te versehen. Wobei Herkunft keinen voraussetzungslosen Anfang, sondern im Sinn von Deleuze immer schon Wiederholung meint, die eine verkleidete Differenz in sich birgt. Sprechen und Denken sind auf ihre Weise 'differente Wiederholungen' voneinander; beide stehen mit den Kräften ihres jeweiligen Außen in Verbindung, welche jenen produktiven 'Ungrund' bilden, der wie der schwarze Himmel zum Blitz gehört und diesem durch seine Konturlosigkeit Kontur verleiht. – Vgl. Deleuze (DW, 49).

wenn nicht imperativischen Sinn, weil der Satz von seinem Gegenteil, von seiner Verneinung wie von seinem *Ad-absurdum*-Führen, bedroht wird (niemand hört zu, alle reden durcheinander, keiner spricht dieselbe Sprache etc.): 'Ruhe: Ich spreche, jetzt spreche ich!' Vielleicht handelt es sich, wie Foucault nahelegt, in Wirklichkeit um den immer unausgesprochen bleibenden Satz des Gesetzes, von dem es heißt: 'Das Gesetz hat gesprochen', wohl wissend, daß die Sprache des Gesetzes – nicht nur bei Kant, aber vor allem bei ihm – imperativisch und unbedingt bleibt, je stummer sie ist, je mehr sie sich zurückhält und „sich durch die bloße Proklamation dieser Sprache unablässig im Außen seines Schweigens hält“ (DdA, 59 f.)?

In der Literatur Blanchots, der Foucault sein „Ich spreche“ entlehnt, ist dieser Satz von seinen Kontexten befreit.<sup>27</sup> Ähnlich wie der Satz „Ich lüge“ die philosophischen Wahrheiten der Griechen in die Krise führte, weil er Zweifel anmeldete an einem Wahrheitsbegriff, der auf Entsprechung zwischen Sein und Sprache abzielte, so zwingt der Satz „Ich spreche“ zum Nachdenken über die Wahrheiten der Sprache.<sup>28</sup> Der Satz ist fraglos, wenn sowohl die faktische Differenz zwischen Sprache

<sup>27</sup> Neben *Aminadab*, *Le Trés-Haut*, *Le moment voulu* ist hier vor allem *Celui qui ne m'accompagne pas* zu nennen: „Wenn ich sage, daß ich diese Worte verstehe, so habe ich über die gefährliche Fremdheit meiner Beziehungen zu ihnen nichts gesagt ... Sie sprechen nicht, sie sind nicht innerlich, es fehlt ihnen jede Intimität, sie sind ganz außen, und das, was sie bezeichnen, führt mich in dieses Außen jedes Wortes, das anscheinend geheimer und intimer als das Wort des Gewissens ist, aber hier ist das Außen leer, ist das Geheimnis ohne Tiefe ...“ – Blanchot, *Celui qui ne m'accompagne pas* (S. 136 f.), zit. nach Foucault (DdA, 66).

<sup>28</sup> Der Aufsatz „Das Denken des Außen“ beginnt mit der programmatischen Aussage: „Die Wahrheit der Griechen geriet durch den einzigen Satz (affirmation) 'Ich lüge' (*Je mens*) ins Wanken. Der Satz 'Ich spreche' (*Je parle*) stellt die ganze Fiktion der Modernen auf die Probe“ (DdA, 46). Die Krise, von der die Rede ist, ist eine Krise des klassischen philosophischen Denkens, wenn es in Gestalt eines Paradoxes mit jenem nur geahnten 'Außen' konfrontiert wird, das seine heilsamen Kräfte erst noch entfalten muß. So geht es zunächst um die Frage, aus welchem Stoff die philosophischen Paradoxa einer bestimmten Epoche sind. Wobei Paradoxa, ganz allgemein gesprochen, eben jenes insistierende, unauf lösbare und doch immer flüchtige 'Außen' des jeweiligen philosophischen Denkens verkörpern, welches die Wahrheiten dieses Denkens in die Krise führt. Aus dem Paradox des Lügners, der sagt „Alle Kreter lügen“ und selbst doch auch nichts anderes als ein Kreter ist, macht Foucault den schlichten Satz „Ich lüge“, um ihn sogleich zu analogisieren mit dem Satz „Ich spreche“. Dieser zweite Satz scheint den ersten zu fundieren, überführt sich der Kreter doch allein dadurch selbst der Lüge, indem er einfach nur spricht. (Lügen existieren immer nur in der gesprochenen Sprache, sind durch keine außersprachliche Existenz gedeckt.) Foucault versucht zu zeigen, warum der zweite Satz noch weit problematischer ist als der erste, warum er die ganze „fiction moderne“ in Frage stellt. Warum spielen sich beide Sätze nicht auf derselben Ebene ab, warum sind jeweils andere Lehren aus ihnen zu ziehen? Das Paradox des Lügners beruht auf der Einsicht, daß jeder Objektsatz auf den Metasatz zurückwirkt, daß der Wahrheitsanspruch des Satzes 'Alle Kreter lügen' auch denjenigen einschließt, der selbst – als Kreter – spricht. Der mit diesem Satz unterstellte Satz „Ich spreche, d. h. 'rede wahr' und sage Euch, 'Alle Kreter lügen'“ verliert genau in dem Moment seine Überzeugungskraft, da derjenige, der spricht, selbst nicht 'über den Dingen steht', sondern einer jener Kreter ist, die – wenn der Satz wahr sein soll – gerade lügen, d. h., auf der Objektebene, die lügenden Kreter nur erfindet. Das Paradox wäre aber keines, wenn es nur darum ginge, einen Kreter der Lüge zu überführen. Es kreierte im Gegenteil eine Unentscheidbarkeit. Entweder der Satz von der Lüge ist auf der Objektebene wahr, dann kann ihn der Kreter eigentlich nicht selbst *wahrredend*, nicht auf der Metaebene in seiner Positivität aussprechen. (Was er gerade macht.) Oder die Behauptung ist auf der Objektebene falsch (nicht alle Kreter lügen, vielleicht aber dieser hier), dann ist der Satz zugleich auf der Metaebene wahr, denn mit seiner eigenen Lüge bestätigt der Kreter letztlich die Richtigkeit seines Satzes (zumindest partiell, zumindest für den eigenen Fall). Es

und Welt, Sprache und Sein, als auch das Ideal einer repräsentativen Entsprechung für wahr gehalten werden. Der Satz „Ich spreche“ bedroht diese Differenz wie dieses Ideal, denn er wirft beunruhigende Fragen auf: Warum sagt jemand etwas, was so fraglos wahr ist? Sagt er es, weil es möglicherweise nicht wahr ist, sagt er es, weil er nicht daran glaubt, daß man sprechend die Welt erreicht, oder weil er daran glaubt, daß Sprache sich selbst verfehlt, solange sie 'die Welt' als ihr Außen, auf daß sie bezogen ist und Bezug nimmt, fingiert? Wer spricht also so einen Satz, wer spricht hier warum: *Qui parle?* Das Gesetz, vor dem alle gleich sind? Das 'Sein' der Sprache selbst? Die „Erosion der Zeit“ (*DdA*, 66)? Die Toten? Auf diese Frage kann es keine befriedigende Antwort geben, denn sie bedeutete zugleich, das 'Außen', um das es geht, in einen Diskurs einzugemeinden, der es doch gerade, um sich zu konstituieren, ausschließen muß (vgl. De Certeau, *KdH*, 131 f.).

Foucault entwirft im Namen einer *pensée du dehors* eine so nie gemachte Erfahrung von Sprache, die gegen alle Formen des subjektbezogenen oder selbstreflektierenden Denkens gerichtet ist. Das 'Denken des Außen' *denkt gerade nicht*, sondern sucht – wartend, selbstvergessen – den Kontakt mit jener unbewußten Praktik, jenem unhörbar gewordenen Diskurs, in den Sprache erst verwickelt werden kann, wenn sie jeder repräsentativen Aufgabe – *wahr zu sein, Sinn zu stiften* – ledig ist, wenn sie sich in keinem Sein außerhalb ihrer selbst mehr rechtfertigen muß und das 'Sein' von Sprache selbst als die Frage nach ihrem Ursprung zum Gegenstand wird. Dieser Ursprung liegt selbst immer in diesem Außen. Das Außen tritt, wie Petra Gehring weiß, „als nichtfeststellbarer, instabiler Effekt am ontologischen Rand des – wahren wie unwahren – Sprachlichen auf. Es ist nur zu denken an der in Sprache erfahrenen Schwelle ihres Aushakens selbst“ (Gehring, 1994, 29) [sic]. Der Ursprung, der Moment des 'Aushakens' par excellence, ist – als insistierende Frage – etwas, was sich 'an das Denken' richtet und überhaupt 'nur gedacht werden kann'. (So erklärt sich die paradoxe Formulierung 'Denken des Außen', denn sie spricht von einer Erfahrung, die selbst nicht auf der Ebene des Denkens, sondern auf der Ebene der Sprache liegt, sich aber nur in einem *nichtsprachlichen Denken* ausdrücken kann, weil sie ja gerade das ist, was *außerhalb* des Zugriffs von Sprache liegt.)

Für Deleuze ist dieser Ursprung, wie wir wissen, nichts anderes als eine differenzielle Form von Wiederholung. Für Foucault ist er 'reziproke Transparenz von Ursprung und Tod', auch dies eine Form von uneigentlicher Wiederholung. Am Beispiel ähnlicher Texte von Merleau-Ponty und Barthes, ähnlicher Analysen von de Certeau läßt sich sagen, daß sich unter dem Namen 'Außen' in den 60er und 70er

geht bei diesem Paradox nicht einfach um einen Vergleich zwischen behaupteter, bloß sprachlich ausgedrückter und außersprachlich überprüfbarer Realität. Sondern die Realität, die es da zu überprüfen gilt, ist selbst ausschließlich durch Sprache generiert. Keine irgendwie außersprachlich vorzufindenden, real existierenden, lügenden Kreter falsifizieren den Satz, sondern die Sprache selbst formuliert mit jedem aufgestellten Satz implizierte Geltungssprüche und Geltungsbedingungen, impliziert also jenen von Foucault beschriebenen lautlosen Diskurs, der dem aktuellen Satz „einen Gegenstand anbietet und ihm damit einen Halt gibt“ (*DdA*, 47). Aber genau besehen denunziert ein Sprecher mit dem Satz 'Ich spreche' selbst bereits den Allanspruch von Sprache, der darin besteht, etwas über 'Welt' zu sagen. Der Konflikt zwischen Objektsatz und Metasatz, die nicht zugleich wahr und auch nicht zugleich falsch sein können, sondern wechselweise wahr und falsch sind, besteht also nicht zwischen real existierender Sprache und real existierender Welt. Die 'Dichotomie' zwischen Sprache und Welt ist bereits eine sprachliche Angelegenheit. Und genau auf ihr beruht die Wirkung des Paradoxes.

Jahren allerlei Kräfte versammeln lassen, deren Herkunft zwar im Dunkeln liegt, deren *subversive Wirkung* auf den Diskurs jedoch unstrittig ist. Man muß also nicht so weit gehen und sagen, daß dieses 'Außen' – kantisch gesprochen – die unbewußten und unhintergehbaren Möglichkeitsbedingungen einer bestimmten Sache meinen, aber die im Namen des 'Außen' unternommenen Recherchen deuten in diese Richtung. Man kann vielleicht auch sagen, daß der Begriff der 'Struktur' die Suche nach einem 'Außen' darstellte, was zugleich auf sehr spezielle und unpersönliche Weise 'im Innern' der Dinge selbst vorhanden war und wirkte. Diese Wirkungen zu zeigen, zu analysieren, sie zu ordnen, zu hierarchisieren und zu dehierarchisieren, ist eine der vornehmsten Aufgaben dieses anderen Wissenschaftsverständnisses.

### Deleuzes Aneignung von Foucault

Deleuze kritisiert 1968 in dritten Kapitel seiner Habilitationsschrift *Differenz und Wiederholung* unter dem Titel „Das Bild des Denkens“ die vermeintliche 'Natürlichkeit' des guten Willens und des gesunden Menschenverstands, welche zu suggerieren scheint, wir wüßten bereits – ganz ohne Voraussetzungen, ganz ohne Begriff – „was Ich, Denken, Sein bedeute“ (*DW*, 169). Deleuze greift das ganze Modell der Rekognition als ein dem Denken fremdes an, so wie „die Welt der Repräsentation allgemein“ (vgl. *DW*, 179) [sic] zum Inbegriff eines verfälschten und schädlichen 'Bild des Denkens' wird. Deleuze geht damit über Foucaults Kritik an der Einbettung von Sprache in einen sinn- und wahrheitsstiftenden Diskurs von 1966 hinaus. Unter den Suchbegriffen des „Unvordenklichen“ (*l'immemorial*) (vgl. *DW*, 183), des „Undenkbaren“ (*l'impensable*) (ibid., 184) und des „Unerinnerbaren“ (*l'immemorable*) (ibid., 183) entwirft Deleuze dann für jedes einzelne der kantischen Vermögen (für Sinnlichkeit, Denken, Sprache) ein es konstituierendes 'Außen'. Er eröffnet damit einen Diskurs über die jeweilige Grenze eines Vermögens, das durch eben dieses Außen gezwungen wird, 'transzendentalen Gebrauch' von sich selbst zu machen (vgl. ibid.). Mit dieser Form des *Eigengebrauchs* will Deleuze einen ähnlichen Effekt erzielen wie Foucault, wenn er auf die Eigentümlichkeiten von Sprache und Denken abhebt. Immer geht es darum, die Vorherrschaft eines rekognitiven Gebrauchs der Vermögen zu brechen, die herrschende Diskurse zu demaskieren.

Das jeweilige 'Außen' der Vermögen ausbuchstabierend, richtet sich Deleuzes besondere Aufmerksamkeit auf das „Sein des Sinnlichen“, nicht das „sinnliche Sein“ (*DW*, 182). Wichtig ist, daß dieses Sein des Sinnlichen wirklich 'nur empfunden werden kann', also durch kein anderes Vermögen zu entdecken und aufzuspüren ist, lautet doch der Hauptvorwurf an das Modell der Rekognition, daß es die Vermögen zweckentfremdet. Das, was nur empfunden werden kann, ist, paradox genug, zugleich das 'Unsinnliche'. Es führt das Sinnliche an seine eigene Grenze. Diese Grenzerfahrung nötigt – laut Deleuze – zu genau der Form von Überschreitung, die uns Kant als transzendentalen Gebrauch eines Vermögens vorgestellt hat. Erst das, was „nur empfunden werden kann (das *sentiendum* oder das Sein des Sinnlichen) erschüttert die Seele, macht sie 'perplex', d. h., zwingt sie, ein Problem zu stellen“ (*DW*, 182) [sic]. Lassen wir hier einmal die Frage beiseite, warum Deleuze das 'sentiendum', vor dem 'Sein des Gedächtnisses' (*memorandum*), vor dem 'Sein der Einbildungskraft' (*imaginandum*), dem 'Sein des Denkens' (*cogitandum*) noch einmal auszeichnet. Was allein zählt, ist, daß ein 'minoritärer', ein disharmonischer Gebrauch von den Vermögen gemacht wird, damit die Gewalt dessen erfaßt wird, „was zum Denken [des Außen, Anm. M. S.] nötig“ (*DW* 183). Diese *Erfahrung des Transzendentalen*



darf niemals die „Gestalten des Empirischen [abpausen]“ (DW, 187), sondern muß den Begriff der Erfahrung selbst umschreiben:

Jedes Vermögen muß an den äußersten Punkt seiner Störung getrieben werden, an dem es gleichsam zur Beute einer dreifachen Gewalt wird, der Gewalt dessen, wodurch es zum Vollzug genötigt wird, der Gewalt dessen, was zu erfassen es genötigt wird und was allein es zu erfassen vermag, obgleich dieses (vom Standpunkt des empirischen Gebrauchs aus) auch das Unfassbare ist. Dreifache Grenze der letzten Macht (*puissance*). Jedes Vermögen stößt dann auf die Leidenschaft, die ihm eignet, d. h., auf seine radikale Differenz und seine ewige Wiederholung, auf sein differentielles und repetitives Element, gleichsam die augenblickliche Zeugung seines Akts und das ewige Wiederkäuen seines Objekts, seine Art, zu entstehen, indem es bereits wiederholt. (DW, 186)

Wir sehen anhand dieser Textpassage deutlicher, welche Hoffnungen Deleuze mit der Aneignung eines Projekts knüpft, das Foucault bereits in den 70er Jahren als obsolet ansah.<sup>11</sup> Was interessiert Deleuze 1985 noch an diesem alten Konzept?

Die Wirkung des 'Außen' ist bei Deleuze weit *drastischer* als bei Foucault: An die Stelle der Leere und Distanz (Foucault) tritt bei Deleuze Gewalt, Nötigung, ein züchtigendes und disziplinierendes Moment: Nur das jeweilige Außen – das Eigene in der Maske des Anderen – bringt ein Vermögen dazu, *wirklich im eigenen Sinn zu arbeiten*. Das Außen wirkt, indem es anstachelt und eine 'performance' des jeweiligen Vermögens in Gang bringt. (*Gewalt, die zum Vollzug nötigt.*) Auf die *Nötigung zum Vollzug*, folgt die *Verpflichtung zum Selbstvollzug*, und genau hier findet die 'Ohnmacht' Einlaß. Denn der Selbstvollzug des Vermögens treibt das Vermögen (ganz kantisch gedacht) wie im Fall des Erhabenen, in eine Ohnmachtserfahrung. Das Denken sieht sich mit dem Undenkbaren konfrontiert, wie das Sinnliche mit dem Unsinnlichen, und keine 'Kreuzung' der Vermögen kann hieraus einen regulären, empirischen Gebrauch machen. (*Gewalt, die Ohnmacht und Schwäche erzeugt.*) Wie bei Kant folgt auch bei Deleuze der Ohnmachtserfahrung eine Form der *paradoxen Selbstermächtigung*, hier der Aufschwung der Vermögen zu ihrem jeweiligen 'transzendentalen Gebrauch', der sie zugleich zur 'n'ten Potenz' (vgl. DW, 182) erhebt. Und genau dieser Aufschwung führt die entscheidende und kreative Differenz in die Selbstwiederholung und scheinbar stereotype Selbstverdopplung ein, die jedes Vermögen neuerlich zu dem macht, was es sein könnte. Aus dem 'konstitutiven(n) Bezogensein auf eine ihr eigene Grenze als einen (unendlichen) Verdopplungsvorgang' (vgl. Gehring, 1994, 23) im Innern der Vermögen entspringt die Macht der Überschreitung. Sie ist immer auch Selbstüberwindung, denn sie läßt jedes Vermögen „über ihrem drohenden Verschwinden erwachen, sie läßt sie in dem zu sich kommen, was sie ausschließt, und sich darin zum erstenmal erkennen, sie läßt sie ihre positive Wahrheit in ihrem Verlust spüren“ (VzÜ, 32). Während bei Kant das eine Vermögen das andere *ablöst* – und was die Schmach des einen ist, gereicht dem anderen unverhofft zu einer 'Quasi-Erfahrung' seiner selbst, zu einer *hypotypischen Form der Anschauung* –, *führt die Überschreitung im 'transzendentalen Gebrauch' der Vermögen nicht zur Aufhebung durch ein anderes Vermögen*. Die Überschreitung ist kein 'Aufbruch zu neuen Ufern', sondern eher eine Art vorgezogener 'Todeserfahrung', Konfrontation mit dem eigenen 'Nicht-Sein', 'Gegen-Verwirklichung' und Antizipation des eigenen Verschwindens, der eigenen Ohnmacht,

<sup>11</sup> Vgl. Petra Gehring, *Innen des Außen – Außen des Innen. Foucault – Derrida – Lyotard*, München: Fink, 1994, S. 19 f., 41 f.

„drohende[s] Versprechen ihres eigenen Verschwindens und ihres künftigen Erscheinens“ (DdA, 68).

Weil es für Deleuze wie Foucault kein *echtes Außen* (keinen Gott, keinen Menschen 'außerhalb') mehr gibt, stülpt sich also nur das 'Innen' der jeweiligen Vermögen nach außen, feiert seinen eigenen *Exzeß* (wie Foucault sagen würde) im „Aufblitzen seiner Nichtexistenz“ (VzÜ, 30), die ununterscheidbar wird mit der Geste, die sich selbst tötet. Überschreitung als eine Form, sich selbst *spielerisch* zu negieren, um von neuem und *different* zu entstehen und zu funktionieren, allein auf sich selbst verwiesen und mit der eigenen Leere und dem eigenen Schweigen konfrontiert, so sieht das 'neue' Erhabene aus, das sich hinter Deleuzes 'Ohnmacht des Denkens' und hinter Foucaults 'Denken des Außen' verbirgt.<sup>12</sup> Wenn es stimmt und Deleuze derjenige ist, der dieses 'Außen' zu einem tragfähigen Modell in *Differenz und Wiederholung* ausbaut (wobei Wiederholung ihrerseits begrifflose Differenz ist und die Differenz verkleidete Wiederholung), worin liegt der Wert des alten Foucault-Aufsatzes für das zweite Kinobuch, siebzehn Jahre nach *Differenz und Wiederholung* und neunzehn Jahre nach *La pensée du dehors* verfaßt? Zwei Vermutungen:

Zum einen gibt es bei Foucault eine Bemerkung dazu, wie sich auch die 'Sprache der Fiktion' transformieren muß, wenn sie sich der Erfahrung des Außen öffnen will. Statt unablässig neue Bilder hervorzubringen, müsse sie, so die Forderung, die „Macht [sein], welche die Bilder auflöst, sie von allen Überfrachtungen befreit, [...] um sie schließlich im Nichts des Unvorstellbaren aufzulösen“ (DdA, 52). Und dann folgt ein Satz, der direkt aus dem dritten Zeit-Bild (Zeit als Serie) von Deleuze stammen könnte: Bilder sollen nicht mehr Produkt von Fiktionen (i. e. neue Bilder, Phantasiebilder) sein, sondern „Transformationen“, 'Verschiebungen', kurzum: „der neutrale Zwischenraum der Bilder“ (ibid.). In Gestalt der „unmöglichen Wahrscheinlichkeit dessen, was zwischen ihnen ist“ (ibid.), taucht bereits bei Foucault jenes *fiktive* Intervall (*interstice*) auf, das Deleuze in seinem zweiten Kinobuch zum ultimativen Fluchtpunkt der direkten Darstellung von *multipler* Zeitlichkeit erklärt. Schon bei Foucault soll dieses unsichtbare Intervall eine so nie gemachte Erfahrung zeitigen. Es soll zeigen, „wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Sichtbaren ist“ (ibid.).

Zum anderen nährt die *Distanz der Jahre* den Verdacht, daß für Deleuze das Konzept eines 'Denken des Außen' im engeren Sinne Foucaults nicht ausreicht und auch nicht geeignet ist, die letzte Fluchtlinie des Zeitbilds vor seinem Verlöschen zu sein. Wie dargelegt, weitet Deleuze das Konzept Foucaults über den Bereich der Sprache aus, verschiebt den Akzent weg von der Todeserfahrung hin auf das kreative, genealogische und autopoetische Moment. Er *borgt* den Begriff aus, um ihm in seinen Kinobüchern ganz verschiedene Namen zu geben, die alle ähnliches, aber nicht dasselbe leisten. Zwei weitere Decknamen bieten sich an, um dieses 'Außen' zu einer neuen diskursiven Praxis dessen werden zu lassen.

Den ersten Aliasnamen haben wir kennengelernt. Vom theoretischen Standpunkt aus ist das 'Außen des Denkens' jene unerreichbare Rückseite und nie zu schlagende Konkurrentin der Zeit in all den schon vorgestellten Spielarten einer Simultaneität, die der Behäbigkeit der sukzessiven Operationen Hohn spottet. Aber es gibt noch zwei andere Namen

<sup>12</sup> Deleuze beschäftigt diese Faltung nach Innen als eine Form klandestiner Subjektivierung. Die Faltung nach Innen, die auf ihrer Rückseite ein Außen entstehen läßt, von dem sie zwar getrennt, aber nicht abgeschnitten ist, scheint Deleuzes Form der Neuinterpretation des Außen bei Foucault zu sein. – Vgl. Deleuze (F. 131-172).

für ein 'Außen des Denkens', die für Deleuze wichtiger werden als das 'Denken des Außen' selbst: es sind, (1) mit Kierkegaard gesprochen, der Glaube und, (2) mit Merleau-Ponty oder Leibniz gesprochen, der Körper. Der Begriff des *Glaubens* steht bei Deleuze im Zentrum eines Dreiecks der Kräfte, die man Zeit, Körper oder Außen (auch: das Udenkbare, das Unerträgliche, Krankheit oder Tod) nennen kann. Sie sind Kräfte, die über eigene Fluchtlinien verfügen.

Erst der Glaube bindet diese Kräfte aneinander und macht sie zu der dem Denken eigenen Macht, genau in dem Maße, wie dieses sich seinem 'Außen', seinen Fluchtlinien und Grenzen zuwendet. Und mehr noch: So wie der Glaube selbst paradox ist, weil er um ein leeres Zentrum kreist (keinen festgelegten Gegenstand hat, der außerhalb seiner selbst existierte), ist auch der Körper kein 'wirklicher', raumzeitlicher, sondern eher ein organloser, ein mumifizierter oder schon (noch?) virtueller Körper, eben von der Art, wie Kinobilder Körperlichkeit entstehen und vergehen lassen. Auch die Form des Glaubens, welche das Kino uns vermittelt, ist ein paradoxer Glaube an eine Welt, die als Ganzes nicht länger gegeben ist. Um diese zwei noch unausgeschöpften Fluchtlinien des 'Außen des Denkens', dasjenige, was das Denken nicht denken kann und dennoch zum Denken nötig, soll es nun gehen.

#### *Versuch einer positiven Bestimmung des paradoxen Glaubens an die Welt durch das Kino*

„Kino scheint als Ganzes unter die Formel Nietzsches zu fallen: 'worin wir noch fromm sind.' [...] Wir benötigen eine Ethik oder eine Glaubensgewißheit, was die Idioten zum Lachen bringt: kein Bedürfnis nach dem Glauben an etwas anderes, sondern ein Bedürfnis, an diese Welt zu glauben, zu der auch die Idioten gehören“ (ZB, 223; 226).

Wir stehen vor der Entdeckung, daß Deleuze sich mit dem siebten Kapitel seines zweiten Kinobuchs von der Auseinandersetzung mit dem Zeitproblem *abwendet* und anderen Formen des 'Außen des Denkens' zuwendet. Alle Formen direkter und indirekter Darstellung von Zeitlichkeit „im reinen Zustand“ scheint ausgeschöpft. Nun muß sich das Kino auf andere Weise mit seinem eigenen 'Außen' auseinandersetzen, mit dem Außen dessen, was sichtbar ist und sich sichtbar machen läßt. Die 'pädagogische' Aufgabe des Kinos bestand zuletzt darin, mit Artaud 'das Unvermögen, zu denken', anzuerkennen und das moderne Nachkriegskino zum Aufführungsort dieser Ohnmachtserfahrung zu machen. Wie schon gesagt, Deleuze wertet diese Ohnmachtserfahrung durchaus positiv, dient sie doch dazu, die Hybris des menschlichen Geistes wie die Hybris einer sich durch das Denken selbstbegründenden Philosophie zu entmachten. „Das wesentliche Merkmal der modernen Zeit besteht darin, daß wir nicht mehr an diese Welt glauben. Wir glauben sogar nicht mehr an die Ereignisse, die uns widerfahren: an Liebe und Tod, als ob sie uns nur zur Hälfte angängen. Nicht wir machen das Kino, es ist die Welt, die uns als ein schlechter Film vorkommt“ (ZB, 224). Diese Pointe erhält etwa in der Mitte des siebten Kapitels (*Das Denken und das Kino*) eine überraschende Wendung, die uns zugleich in Kontakt bringt mit einer ganz anderen Sorte von 'Kräften aus dem Off':

Das Band (*le lien*) zwischen Mensch und Welt ist zerrissen (*se trouve rompu*). Folglich muß dieses Band zum Gegenstand des Glaubens werden: es ist das Unmögliche, das nicht anders als in einer Glaubenshaltung (*foi*) zurückkehren kann. [...] Von daher ist es notwendig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt (*croissance au monde*), unser einziges Band. Man hat sich vielfach über die Natur der kinematographischen Illusion ausgelassen. Uns den Glauben

an die Welt zurückzugeben – dies ist die Macht des modernen Kinos (wenn es kein schlechtes mehr ist). (ZB, dt. 224; frz. 223) [sic]

„Doch“, fügt Deleuze hinzu, „der Glaube (*la croyance*) ersetzt das Wissen (*le savoir*) nur, indem er\* (frz. *elle*) sich zum Glauben an diese Welt, *so wie sie ist, macht*“ (ZB, 224) [\*Übers. geändert, Herv. M. S.], ohne zu schönen, ohne zu versöhnen, ohne ein neues und falsches Ganzes aus der als unerträglich und sinnlos empfundenen Welt zu machen. Deleuze entwickelt diesen Gedanken neuerlich im Ausgang jener großen Konversion, welche die Philosophie von „Pascal bis Nietzsche“ (ibid.) erfahren habe. Es ist jetzt also die Philosophie, welche dem Kino aus der Krise hilft und ihm eine neue Perspektive gibt. Deleuze führt diesen neuen Glauben an die Welt durch das Kino und kraft des Kinos so aus: „Das Kino scheint als Ganzes unter die Formel Nietzsches zu fallen: 'worin wir noch fromm sind.' [...] Dies liegt daran, daß das kinematographische Bild, im Gegensatz zum Theater, uns das Band zwischen Mensch und Welt aufzeigt. Aus diesem Grund nahm es seine Entwicklung entweder im Sinn einer Transformation der Welt durch den Menschen oder in der Aufdeckung einer inneren und höheren Welt, die nichts anderes als der Mensch ist ... Man kann nicht sagen, daß heutzutage beide Pole ihre Radikalität eingebüßt hätten: eine bestimmte Katholizität ist für eine Vielzahl von Autoren als Inspirationsquelle erhalten [...]“ (ZB, 223 f.). Verstehen wir recht: Genau dieses Denken, das sich im Kino mit den Mitteln des Kinos als ohnmächtig erfährt, soll nun seine "Wahrheit" in einem neuen Glauben an die Welt finden, ähnlich wie bei Kant der Ohnmachtserfahrung der Einbildungskraft die Selbstermächtigung der Vernunft auf dem Fuße folgte? „Was ist also der subtile Ausweg?“, fragt Deleuze:

Nicht an eine andere Welt glauben, sondern an das Band zwischen Mensch und Welt, an die Liebe oder das Leben, und zwar im Sinne des Unmöglichen, des Udenkbaren, das dennoch nur gedacht werden kann: 'etwas Mögliches, oder ich erstickte' (*du possible, sinon j'étouffe*). Dieser Glauben macht aus dem Ungedachten (*l'impuisé*) die dem Denken eigene Macht (*la puissance propre de la pensée*), durch das Absurde und kraft des Absurden (*en vertu de l'absurde*). Artaud hat dieses Unvermögen zu denken (*l'impuissance à penser*) niemals als bloße Schwäche (*une simple infirmité*) abgetan, die unser Verhältnis zum Denken prägen würde. Sie gehört zum Denken, so daß wir daraus unsere Denkweise machen müssen, ohne den Anspruch zu haben, ein allmächtiges Denken (*une pensée toute-puissante*) wiederherzustellen. Wir müssen uns dieses Unvermögens bedienen, um ans Leben zu glauben und die Identität von Denken und Leben zu finden. (ZB, dt. 222; frz. 221)

Man merkt, wie sich die Formulierungen ähneln: Deleuze bedient sich des Topos vom *cogitandum* aus *Differenz und Wiederholung*, wenn es um das 'Udenkbare' geht. „das dennoch nur gedacht werden kann“ (ibid.). Was soll uns bewegen, nun daran zu glauben, 'wovon das Kino im wesentlichen betroffen' ist (Inhaltsverzeichnis vom ZB), nämlich eine „Umkehrung des christlichen Glaubens“, welche einem „paradoxen“ Glauben gleichkommt (alle ZB, 225). Deshalb möchte ich hier eine ganz und gar laizistische und strukturalistische Lesart vorschlagen, um das von Deleuze angerissene *credo qui absurdum* besser zu verstehen.

Die Form des Glaubens, von der Deleuze spricht, ist eine paradoxe (vgl. ZB, 224) dergestalt, daß das Objekt des Glaubens nicht existieren muß, damit es zum Gegenstand eines 'Glaubens an ...' wird (*Glaube wider besseres Wissen*). *Es wird nicht länger an die Existenz dessen geglaubt, woran man glaubt*. Zum neuen 'Glaubensinhalt' wird allein das *factum brutum* des 'zerrissenen Bands' zwischen Mensch und

Welt, Wille und Vorstellung, Denken und Handeln (vgl. *ibid.*). Die Menschen befinden sich in einer „rein optisch-akustischen Situation“ (*ibid.*), ohne tieferen Konnex, ohne Verbindung zu sich selbst. Selbst das, was den Menschen widerfährt, Schönheit, Liebe, Tod, kann nicht mehr *erlebt* werden. Es geschieht, 'als ob es uns nichts angehe' (vgl. *ibid.*). In einer solchen Situation stellt Glauben eine vorausgreifende *Bindung* und eine Neuverkettung dar. Glaube (*croissance*, nicht *foi*) ist – für Deleuze – also die Kraft, sich an etwas zu binden, was an und für sich bruchstückhaft, sinnlos, wertlos erscheint. Das, woran „mit dem modernen Kino (wenn es kein schlechtes mehr ist)“ (*ibid.*) geglaubt werden soll, ist die „Welt, so wie sie ist“ (ZB, 224), nämlich „unerträglich“ (ZB, 222), wobei das Unerträgliche (*l'insupportable*) keine ausgezeichnete Ungerechtigkeit meint, sondern den „permanente[n] Zustand der alltäglichen Banalität“ (*ibid.*). Die Welt, so wie sie ist, ist – mit Godard gesprochen – „daneben“ (vgl. ZB, 224). Um zu glauben, muß man die Welt also nicht korrigieren und verändern, man muß nur um sie und ihre Unerträglichkeit *wissen*: Was geschieht, was ist gewonnen (oder verloren?), *wenn das Wissen um das Faktische zum Glauben an das Faktische transformiert wird?* Was verändert sich durch den Glauben an das Faktische, was zugleich das Unerträgliche ist?

- (1) Glaube ist Inbegriff des 'falschen Anschlusses' zwischen Welt und Mensch, weil er eine Verbindung noch da stiftet, wo es keinen sinnvollen, aus sich heraus motivierten Konnex mehr gibt. Da, wo 'Neuverkettung' und *faux accord* als *termini technicii* im *Zeit-Bild* vorkommen, tritt nun der Begriff des Glaubens gleichsam als narrative Wirkung bestimmter Montageverfahren auf. Auch rückwirkend gilt, daß die Begriffe *interstice* und *hors-champ* im Zeichen des Glaubens neue Prägnanz gewinnen (vgl. ZB, 235).
- (2) Glaube ist – ganz traditionell gedacht – immer auch Ausdruck eines *Bedürfnisses*: Wir brauchen, sagt Deleuze, „in unserer universellen Schizophrenie [...] Gründe, um an diese Welt zu glauben“ (ZB, 224) [sic]. Wir haben zwar kein Bedürfnis nach dem Glauben an eine andere Welt, wohl aber „ein Bedürfnis, an diese Welt zu glauben, zu der auch die Idioten gehören“ (ZB, 226). Das ist Versprechen und Drohung zugleich.
- (3) Glaube beglaubigt in erster Linie die Notwendigkeit, das Denken mit seinem Außen, dem Ungedachten, in Verbindung zu bringen, und zwar zum Segen des Denkens selbst, damit es eben nicht ohnmächtig bleibe, sondern aus der Erfahrung der Ohnmacht seine eigentliche Macht mache. Der 'transzendente Empirist' möchte sehr wohl, daß das Denken *transzendentalen Gebrauch von sich selbst, von sich allein* macht, damit es sich auf die Ausschöpfung seiner eigenen Möglichkeiten hin überschreite. Doch dieser transzendente Gebrauch faltet nur die Immanenz des Denkens neu, schafft ein anderes Innen und Außen. Dieses *pensée du dedans* ist Deleuzes Quintessenz aus Foucaults *pensée du dehors*.

Für Deleuze geht es um eine *immanente Form von Glauben*, ebenso wie um den *Glauben an Immanenz* als philosophisches Credo. Immanenz aus einem doppelten Grund: *Erstens*, weil Glauben nicht einfach das unerreichbare 'Außen' des Denkens ist, sondern zugleich sein Innerstes: Glaube und Wissen, Glauben und Denken stehen bei Deleuze in keinem Komplementär-, sondern in einem *Verdopplungsverhältnis*: Der Glaube verdoppelt dasjenige, was man von der Welt weiß und von ihr

hält. Er verdoppelt und vertieft die Analyse des zerrissenen Bandes zwischen Mensch und Welt, Wille und Vorstellung, Denken und Handeln. Glaube an das Faktische fügt jene produktive Differenz in das Verhältnis ein, *die es braucht, um aus dem Faktischen wieder etwas Mögliches, etwas frei zu Wählendes zu machen*: Man kann dies für einen billigen psychologischen Trick halten. Wer sich jedoch auf den Gedanken einläßt, weiß: Das ist das Schwerste von allem, die Bejahung des Unerträglichen um es im Lachen Stück für Stück zu zerstreuen.

Immanent ist diese Figur des Glaubens *zweitens*, weil in ihr der Glaube an Gott (als die Existenz einer uns übersteigenden und fremden Transzendenz) unwiederbringlich verloren ist, Gottes Platz innerhalb einer überlebenden Struktur des Glaubens (von der unten noch ausführlich die Rede sein wird) also leer wird und auf einen neuen Besetzer wartet, damit die Struktur selbst von neuem Effekte produziert. Ich zitiere hier noch einmal, diesmal ausführlicher, Foucault:

Was bedeutet es, Gott zu töten, wenn er nicht existiert, Gott zu töten, *der nicht existiert*? Vielleicht bedeutet es, Gott zu töten, weil er nicht existiert *und* damit er nicht existiert – also zu lachen. Gott zu töten, um die Existenz von jener sie begrenzenden Existenz zu befreien, aber auch um sie in die Grenzen zurückzuführen, die von jener unbegrenzten Existenz ausgelöscht werden (das ist das Opfer). Gott zu töten, um ihn auf das Nichts zurückzuführen, das er ist, und seine Existenz im Herzen eines Lichtes wie eine Gegenwart aufflammen zu lassen (das ist die Ekstase). [...] Der Tod Gottes gibt uns nicht einer begrenzten und positiven Welt zurück, sondern einer Welt, die sich in der Erfahrung der Grenze auflöst, die sich in dem überschreitenden Exzeß aufbaut und zerstört. (VzÜ, 30 f.) [sic]

Auch hier haben wir es scheinbar mit einem *sinnlosen Akt* zu tun: Warum sollte man etwas töten wollen, das nie existierte? Die durch den Tod eines Gottes, der nie existierte, möglich gewordene Erfahrung der Überschreitung (als einer Überschreitung, welche die Existenz einer Grenze nur um den Preis ihres eigenen Verschwindens behaupten kann) eröffnet einen neuen Diskurs über Gott und seinen Platz innerhalb der Struktur der Moderne. 'Überschreitung' der Grenze im Sinn ihrer Auflösung, als Exzeß, Sexualität, ohne 'Wahrheit' dahinter, als *reine Verausgabung* an den Moment, ohne Versprechen auf Ewigkeit. Diese Analyse öffnet den Blick für einen neuen Typus von Glauben, der auf die *Überschreitung hin auf etwas zielt, das den Glauben selbst überschreitet*. Etwas, das weit mehr als die Grenze des Wissens wäre und genau durch diese Bewegung die Mechanik jeglichen Glaubens offenlegte. Wie heißt es doch in *Die gnadenlose Liebe* von Slavoj Žižek: „[I]n unserer angeblich athetistischen, hedonistischen, posttraditionellen, säkularen Kultur, in der niemand bereit ist, seinen Glauben offen einzugestehen, ist die zugrundeliegende Struktur des Glaubens dafür um so weiter verbreitet: Wir alle glauben heimlich“ (Žižek, 2001, 9).

Was ich im Folgenden versuche, ist eine vertiefende Exegese der dem Glauben (*croissance, belief*) immanenten Natur. Ich möchte eine Strukturanalyse des Wirk- und Selbsterhaltungsmechanismus eines Glaubens entwerfen, zu dem er im Zeitalter der Profanität zur Bedingung unseres Denkens geworden ist. Mit Deleuze und Foucault ist es möglich, dieser Form der Hinwendung, Verausgabung und Überschreitung eine immanenzphilosophische Wendung zu geben. In seinem Aufsatz über Klossowski im Anhang der *Logik des Sinns* heißt es programmatisch:

Auf andere Weise entdeckt unsere Epoche die Theologie. Es ist überhaupt nicht mehr nötig, an Gott zu glauben. Wir suchen vielmehr die *Struktur*, das heißt, die Form, die mit Glaubensüberzeugungen gefüllt werden kann, aber nicht gefüllt werden muß, um als theologische bezeichnet zu werden. Die Theologie ist jetzt die *Wissenschaft nicht-existenter Wesenheiten*, die Art und Weise, in der diese Wesenheiten, Christ oder Antichrist, die Sprache besetzen und ihr diesen verklärten Leib schaffen, der sich in Disjunktionen teilt. (LS, 342) [Herv. M. S.]

Der Begriff des Glaubens taucht im zweiten Kinobuch plötzlich und überraschend auf. Das wirft Fragen auf: Wie ist das Paradox zu verstehen, daß der Verlust des Glaubens an die Welt nicht nur durch das moderne Nachkriegskino für die Philosophie *diagnostiziert*, sondern auch zugleich *kuriert* wird? In welchem Sinn kann uns gerade das Kino den Glauben an die Welt zurückgeben? Unter welchen Bedingungen kann dies gelingen und unter welchen nicht? Hängen die Begriffe 'Glauben', 'Kraft', 'Wirkung' bei Deleuze systematisch zusammen? Und wenn ja, ermöglicht dieses Begriffsfeld einen Zugang zu der in all seinen Büchern virulenten Virtualitätsproblematik? Die Beantwortung könnte mittels eines Schleichwegs zur Zeitproblematik zurückführen, gesetzt den Fall, daß beim späten Deleuze der Begriff der 'Virtualität' den der 'multiplen Zeitlichkeit' der Kinobücher beerbt.<sup>11</sup>

#### *Kleine Charakteristik eines strukturalistischen Glaubenskonzeptes*

Diese Fragen sollen nicht nacheinander, sondern miteinander beantwortet werden. Vorweg zum besseren Verständnis einige Thesen, die ich durch Beispiele aus mehreren Jeanne-d'Arc-Verfilmungen zu stützen versuche.<sup>12</sup>

- (a) Glaube selbst ist paradox, denn er bezeichnet immer das Bekenntnis zu einer *Bindung*, einer Hinwendung an etwas, dessen Existenz nicht nur *nicht* gesichert ist, sondern auch gar nicht gesichert sein darf, wenn der Begriff 'Glaube' überhaupt Bedeutung haben soll.

<sup>11</sup> Man könnte noch eine dritte Frage anschließen: Welche Verbindung besteht zwischen dem 'Glauben an etwas' und der 'Freiheit der Wahl', die Deleuze im Schlußteil seines siebten Kapitels beschäftigt? Deleuze entwirft hier neuerlich einen 'Codex der Wahl', wonach nur derjenige richtig wählt, der sich *wählen läßt* und damit offen bleibt für weitere Wahlen (vgl. BB, 186, ZB, 230 ff., 243, 262).

<sup>12</sup> Es gibt viele Verfilmungen, mehr als 50. Den Anfang machte ein zweiminütiger Film über die *Exécution der Jeanne d'Arc* von Georges Hatot (1898), aber auch Georges Méliès wagte sich mit einem Episodenfilm und 500 Darstellern 1900 an den Stoff. Die erste Großproduktion stellte Cecil B. de Mille 1917 auf die Beine (*Jean the Woman*). Victor Fleming und Roberto Rossellini verfilmten 1948 bzw. 1956 den Stoff mit Ingrid Bergmann; Hedy Lamarr ließ sich sogar wieder zur Jungfrau operieren, um in einer Episode der *Geschichte der Menschheit* von Irwin Allen die Jeanne zu spielen. In den 50er Jahren gab es eine skandalumwitterte Verfilmung von Otto Preminger mit Jean Seberg (1957). Aus jüngerer Zeit ist neben Luc Besson Jacques Rivette (1994) zu nennen, dem mit Sandrine Bonnaire die 'fräulichste' Jeanne-Erzählung gelungen ist. Ungezählt auch die dramatischen Bearbeitungen: Christien de Pizans Überlieferung und Chapelains Langgedicht *De la Pucelle* (1656), in Shakespears *Henry IV* ist sie eine heerführende Hexe. Ferner gibt es Voltaires *La Pucelle*, Anatole Frances *La vie de Jeanne d'Arc* (1908), Charles Péguy's *Le mystère de la charité* (1910), Brechts *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (1929/31), Anouilh's *L'Alouette*, wobei sich viele der genannten Autoren auf Molière, Girandoux, Pirandello berufen können.

- (b) Glaube ist weder wahr(haftig), noch falsch. Er entscheidet sich nie an der Wirklichkeit oder am Existenznachweis dessen, woran geglaubt wird, sondern an der *Wirkung*, die er auf andere ausübt. (Wenn das stimmt, was noch zu zeigen sein wird, kann durchaus an eine nichtkohärente Welt geglaubt werden.)
- (c) Glaube ist immer Glaube an unsichtbare Kräfte und Mächte. 'Glaube an ... (X, irgend etwas)' erweist sich als Strategie der Kraft- und Kräftevermehrung, die sich durch die Verlagerung und Dezentrierung der Subjektposition zugunsten einer objektiven Instanz auszeichnet. Am Anfang steht die Suche nach einem Objekt/Gegenstand des Glaubens, die *Hinwendung an nichts Gesichertes*. Doch muß sich dieser Glaube noch als solcher durch *seine exzeptionelle Wirkung* auf andere unter Beweis stellen. *Derjenige, der glaubt, wird selbst zum Gegenstand des Glaubens*. Dieser Mechanismus erhält den Glauben.<sup>13</sup>
- (d) 'Glaube an ...' errichtet sich über einem differentiellen System, das auf zwei heterogenen Serien fußt: Die eine Reihe umfaßt die Ordnung desjenigen, an das geglaubt wird (z.B. *Jeanne's Visionen, Virtualobjekte, Glaubensinhalte*); die zweite Reihe aber die Ordnung derjenigen, die wiederum an den glauben, der seinerseits glaubt (*Soldaten, Gefolgschaft, die an Jeanne's Prophezeiung der Königsalbung glauben und deshalb wieder kämpfen können*). Man könnte beide Reihen begrifflich vielleicht so unterscheiden: *Ordnung der virtuellen Glaubensinhalte versus die Ordnung der realen Glaubenswirkung*.
- (e) Obwohl in beiden Ordnungen jeweils an etwas oder jemand anderen geglaubt wird, kommunizieren beide Reihen über 'ihren Glauben' miteinander und rückversichern sich jener Kraft, die ihnen (noch) zum befreienden Handeln fehlt. Der Glaube selbst ist nicht zu fassen, in keiner Reihe endgültig zu situieren, sondern eher das 'paradoxe Element x', das Deleuze in seinem *Strukturalismus*-Aufsatz (verfaßt 1967) zwischen beiden Reihen zirkulieren läßt.
- (f) 'Glaube an ...' ist für Deleuze immer Voraussetzung für das Wagnis einer Handlung. Er zielt auf keinerlei Innerlichkeit, sondern auf das Ermöglichen einer exzeptionellen Tat.<sup>14</sup>

Im Folgenden werde ich auf die wichtigsten (d. h. *nicht* auf alle) der obengenannten Thesen näher eingehen. Andere werde ich nur *en passant* streifen:

<sup>13</sup> Eine der besseren Szenen in Luc Bessons Verfilmung von 1999 zeigt Jeanne, wie sie ihre Gefolgschaft zusammensucht, wie sie immer wieder, verzweifelt, unsicher, ob man ihrer Aufforderung Folge leisten wird, schreit, „Suiuez-moi! Folgt mir!“ Erst als sich die ersten Männer regen und die Lanzen hochreißen, begreift Jeanne, daß sie gewonnen hat. Sie schreit immer noch: „Suiuez-moi!“, doch während ihre Stimme zunächst ängstlich, drohend und bitrend zugleich war, schlägt sie jetzt um, ekstatisch. Dies meine ich, wenn die Wirkung des Glaubens (an andere) zur eigentlichen Ursache des Glaubens (an sich selbst) wird, ein System der Rückkopplung und der Selbstbestätigung.

<sup>14</sup> Damit meine ich z. B. Jeanne d'Arcs außergewöhnlichen Mut, der sich darin zeigt, daß sie das Fort der Engländer an dessen stärksten Stelle angreift, um die Feinde dort um so wirksamer zu treffen.

(Ad a) Glaube als Bindung an etwas, dessen Existenz nicht gesichert ist (zu Leibniz) Damit richtet sich diese Lesart des 'Glaubens an ...' zunächst gegen die in der Philosophie altbekannte Praxis des Gottesbeweises, insbesondere gegen den klassischen ontologischen Gottesbeweis. Warum ist diese Praxis so irreführend? Weil sie den Glauben an Gott mit der Existenz Gottes zu rechtfertigen versucht. Die strukturalistische Gegenthese könnte nun lauten, daß der Glauben um so gesicherter ist, je ungesicherter die Existenz seines Gegenstands ist (dazu gleich mehr.) Oder: Ist der auf *Kontingenz basierende Existenzbegriff* der Philosophie, welcher Gottes Existenz gerade *nicht* zum Gegenstand eines *a-priori*-Beweises macht, nicht vielleicht doch auf eine sehr hintergründige Weise geeignet, gerade Gott Existenz zuzusprechen, und zwar *als Möglichkeit*, nicht als Wirklichkeit?"

Für Leibniz etwa reicht die Idee Gottes zu seiner Existenz nicht aus, wenn man die Natur dieser Existenz nicht näher bestimmt.<sup>35</sup> Es gelte, Gott nicht aus der Idee (oder dem Begriff) der Vollkommenheit in seiner Existenz abzuleiten, sondern dessen Existenz aus seiner Möglichkeit heraus zu erklären.<sup>36</sup> Mit dieser Argumentation wird Leibniz – dezent und diskret – Canterburys Gottesbeweis *ad absurdum* führen. Denn es ist etwas völlig anderes, Gott aufgrund seiner Vollkommenheit oder aufgrund seiner Möglichkeit für existent zu erklären. Der Begriff der Existenz muß von Leibniz transformiert werden, damit er seiner Argumentation zuarbeitet. Diese Transformation steht in Einklang mit dem modernen, auf *Kontingenz* und *Zufälligkeit* beruhenden Existenzbegriff. Von dieser Anstrengung zeugt auch der Aufsatz „Über die Kontingenz/De contingentia“ (verfaßt um 1686). Dessen beherrschendes Thema ist die Einsicht, daß alle Geschöpfe zwar kontingent sind – ihre Existenz also *nicht* aus ihrem Wesen folgt, ihre Wahrheit also keine notwendige und mithin keine ist, die sich auf den Satz vom Widerspruch prüfen ließe –, daß sie aber dennoch über eine 'wesentliche Wahrheit' (*veritas essentialis*) (*KSM*, 181) verfügen müssen".

<sup>35</sup> Für diese These kann ich hier in der Kürze keine anderen Beweise anführen als den einen von Leibniz durchgestrichenen, von seinen Herausgebern aber immer wieder eingefügten Satz: „Obgleich es notwendig ist, daß Gott das wahre Beste wählt, folgt daraus dennoch nicht: Gott.“ – Leibniz im wenig bekannten Aufsatz *De contingentia*, der von der Forschung auf das Jahr 1686 (spätestens 1689) datiert wird (*KSM*, 187).

<sup>36</sup> Ansonsten gibt „der Mißbrauch der Ideen zu etlichen Irrtümern Anlaß“, ja, man könne auch ohne Probleme an „unmögliche Chimären“ denken, ohne daraus deren Existenz ableiten zu können. – Vgl. Leibniz (*MA*, §23).

<sup>37</sup> Leibniz sieht sich im §23 seiner *Metaphysischen Abhandlung* (*MA*) (1686) beim Entwurf eines eigenen Gottesbegriffs mit jenem klassischen 'ontologischen Gottesbeweis' konfrontiert, der von der Essenz auf die Existenz Gottes zu schließen versucht. Dem Schluß geht die Überlegung hinaus, daß Gott – seinem Wesen nach – als Inbegriff der Allmacht und der Vollkommenheit vorgestellt werden müsse, und es ihm an nichts, also auch nicht an Existenz mangeln dürfe. (Die Nichtexistenz wird also als ein Mangel aufgefaßt, als etwas, das fehlt aber nicht fehlen darf.) Dieser Schluß ist immer wieder als Platyschluß kritisiert worden. Eingewendet wird, die Existenz sei eben kein nach Belieben attribulierbares Prädikat unter anderen. Die Existenz sei kontingent, sie könne einem Wesen zukommen oder nicht, lasse sich aber nie *ex cathedra* oder apriorisch zuschreiben. *Sie könne der Fall sein oder nicht*.

<sup>38</sup> So herrlich gerecht und ausgewogen arbeitet die leibnizische Dialektik: Das, was gerade *nicht* aufgrund seines Wesens zu existieren vermag, verfügt dennoch über eine ihm 'wesentliche' Wahrheit, die Gemeinsamkeiten mit den notwendigen Wahrheiten unterhalten muß, soll ihr Begriff gerechtfertigt sein. Die wesentliche Wahrheit aber desjenigen, das nicht als *ens a se* existiert, ist keine andere als *Kontingenz* selbst, *schiere Möglichkeit*, zu sein oder nicht zu sein. – Vgl. Leibniz (*KSM*, 179 ff.).

die sie zwar nicht zur Existenz *nötigt*, ihnen aber doch eine entsprechende *Tendenz* zu existieren verleiht (*in contingentibus inclinans*) (vgl. *KSM*, 178 f.):

Alles Mögliche strebt nach Existenz (*omne possibile exigit existere*), kann a priori belegt werden, wenn man setzt, daß etwas existiert. Denn entweder existiert alles, und dann wird alles Mögliche so sehr zur Existenz streben, daß es auch existiert, oder etwas existiert nicht; alsdann muß ein Grund angegeben werden, warum etwas vor anderen existiert. Dieser kann aber nicht anders angegeben werden als durch den allgemeinen Wesens- oder Möglichkeitgrund [...]. Wenn nicht in der Natur des Wesens selbst irgendeine Tendenz zu existieren wäre (*ad existendum inclinatio*), so würde nichts existieren [...]. (Leibniz, „Über die ersten Wahrheiten/De veritatibus primis“, in: *KSM*, 176, 177)

Leibnizens Credo – „jedes Mögliche hat das Recht, Existenz zu beanspruchen, nach Maßgabe der in ihm enthaltenen Vollkommenheit“ (*M*, §54, vgl. auch *T*, §§ 74, 167, 350, 201, 130, 353, 345 ff., 354)<sup>39</sup> – bevölkert viele seiner Werke. Zwar wird alles Seiende *explizit* von Gott als seinem *Realgrund* abgeleitet, doch ist *intrinsisch* betrachtet genau hierfür die Existenz Gottes keine notwendige Voraussetzung mehr. *Die Existenz des Möglichen begründet Gott mindestens ebenso, wie Gott die Existenz des Möglichen begründet.* (Das ist die stärkere These, die ich hier nicht erschöpfend belege.)<sup>40</sup> Wie ist das zu verstehen?

Leibniz braucht nicht nur Gott, um das Mögliche auf sehr besondere Weise existieren zu lassen, gemäß des für sein System so zentralen Satzes „Omne possibile exigit existere“ (*KSM*, 176), sondern er braucht ebenso das Mögliche, das nicht zur Existenz gelangt, *um Gott überhaupt als einen existieren zu lassen, der wählen, der auswählen kann.* Ein Gott, der nicht die Wahl hat unter Alternativen, der nicht frei ist, diese Wahl nach guten Gründen zu treffen, wäre für Leibniz kein Gott. Auch

<sup>39</sup> Hinter der Idee der graduellen Abstufung verbirgt sich ein komplexes Argument, das nur kurz angesprochen sei: Das Mögliche, auch wenn es nie 'wirklich' wird, ist genau deshalb für Leibniz unverzichtbar, weil es das 'Reservoir' darstellt, das die göttliche Wahl der besten aller möglichen Welten überhaupt erst als eine solche ausweist und möglich macht. Hätte Gott keine Möglichkeiten des einen Wirklichen zur Auswahl, wie könnte dann von einer Wahl überhaupt die Rede sein? Wenn auch der Mensch bei Leibniz schon nicht die Möglichkeit hat, sich selbst zur Wirklichkeit zu wählen, so muß wenigstens Gott die Wahl zwischen mehreren Möglichkeiten haben. Genau aus diesem Grund *muß es Mögliches geben*, dessen Vollkommenheit abgestuft ist, gemäß der Gründe, die es mehr oder weniger geeignet machen, zur Existenz 'erwählt' zu werden.

<sup>40</sup> Die Stellung Gottes im leibnizischen System ist sehr interessant. Einerseits scheint alles vom Realgrund Gott abzuhängen, andererseits funktioniert das System als System bestens 'ohne Gott'; je weniger Wunder und Sondereingriffe Gottes in die Schöpfung vonnöten sind, um so rationaler und bewundernswürdiger ist dieser Gott. Was der Mensch *abstrakt*, der Regel und dem Prinzip nach erkennt, das erkennt Leibnizens Gott *konkret*; wofür der Mensch symbolische Prozeduren und Sukzession braucht, da ist Gott der Meister der Simultaneität, der die sich ständig wandelnde Multiperspektivität der Monaden (die ihn ausdrücken) *tout d'un coup* zum besten aller möglichen Weltzustände hochrechnet. Es gibt bei Leibniz keinen Gott außerhalb der Monaden, er ist der Inbegriff all ihrer Möglichkeiten, Name für diese Gesamtheit, die sich 'von innen' heraus, von der einzelnen Monade nicht deutlich erkennen läßt. Zwischen Gott und Monade besteht kein fundamentaler Unterschied, sondern nur einer dem Grad, der Intensität nach. Wenn es stimmt, daß Leibnizens gesamtes System von den Begriffen Möglichkeit, Virtualität, Potential abhängt, dann ist Gott zwar der Inbegriff des Möglichen (wie sollte man Allmacht anders umschreiben?), dieses Mögliche aber ist alles andere als ein personal verantwortlicher Gott, der sich den Sorgen und Nöten der Menschen zuwendet. Wenn es stimmt, daß alle anderen Begriffe vom dem der Möglichkeit abhängen, so gilt dies auch für den Existenzbegriff.

wer dieser These nicht traut, wird zugegeben können, daß bei Leibniz die Existenz des Möglichen vorbildlich wird für den *Existenzbegriff* überhaupt, daß sich alles Existierende von der Art ableitet, ob es als unausgedehnt Mögliches existiert. (Das ist die 'schwächere' These.) Was läßt sich über die Natur dieser *Existenz des Möglichen* sagen?

Der Begriff der Existenz bleibt bei Leibniz selbst ein 'rationales Kalkül'. Er ist eher eine Frage von (Aufenthalts-)Wahrscheinlichkeiten denn von Faktizität. Maßgeblich für den Zuspruch des Existenzprädikats ist, ob ein Ding über einen 'Realgrund' verfügt und eben jenen sucht Leibniz im Nachweis, daß *dieses Ding möglich ist*. Wann aber ist ein Ding möglich? Wenn es in sich nicht widersprüchlich ist? Das verneint Leibniz in *De contingentia* mit dem Argument, daß der Satz vom Widerspruch nur über notwendige, nicht aber über kontingente Wahrheiten entscheidet (vgl. *KSM*, 179). Warum? Weil es keinen Grund gibt, warum es nicht existieren sollte? Weil kontingente Seiende „mehr Seinsgrund haben (*existentibus plus habeant rationis*) als andere, die an ihre Stelle gesetzt werden könnten“ (vgl. *KSM*, 181)?

Dies aber ist für Leibniz genau dann der Fall, wenn das Seiende durch nichts anderweitig Mögliches 'behindert' wird.<sup>41</sup> Das kontingent Existierende wird also durch seine Möglichkeit begründet, die wiederum eine ist, die mit anderen Möglichkeiten konkurriert, sich aber als 'bessere' herausgestellt hat (gemäß der prästabilierten Harmonie). Nicht der Satz vom Widerspruch ist hier selektiv wirksam, sondern die Binnenkonkurrenz des Möglichen, das sich auf verschiedene Welten verteilen muß, um möglich zu sein, ohne gleichzeitig wirklich sein zu dürfen. In jedem Fall aber *begründet* noch dasjenige Mögliche, das selbst nicht zur Existenz gelangt, dasjenige Mögliche, das raumzeitlich ausgedehnt – als Wirkliches – zu existieren beginnt.

Das Mögliche ist (weil es ideell, unkörperlich, unausgedehnt ist) in zweierlei Hinsicht 'existent': Es existiert *als Wirkung*, also in dem Maße, in dem es auf anderes (auch auf anderes Mögliche) wirkt, wie etwa im oben beschriebenen Sinn der Aufteilung auf verschiedene Welten und der Vorbereitung der Wahl der einen, wirklichen Welt. Es existiert aber auch *als Versprechen, wirklich zu werden*, und damit als Realgrund für das kontingent Seiende. Mögliches ist damit immer auch in dem Maße existent, wie es die *Möglichkeit besitzt, wirklich zu werden*, als Versprechen auf die Zukunft: So bleibt es zwar ein Potential, das nie aktuell ausgeschöpft wird (*non omne possibile ad existentiam pervenit*) (vgl. *KSM*, 184 f.), aber – so viel Dialektik muß sein – genau aus diesem Grund bleibt es als *Triebkraft für Veränderung wirksam*, kommt ihm ein Moment an Realität zu (vgl. *M*, §43, 44; *T*, §20)<sup>42</sup>: Das Mögliche enthält 'Reales' (ohne aktuell zu sein), und nur weil es dies tut, enthält es auch Mögliches, *existiert also als Mögliche*. Zugespißt gesagt: *Das Mögliche in seinem Reichtum selbst würde beschädigt, wenn es anders existieren sollte, denn als Mögliche*. Was bedeutet das?

<sup>41</sup> „Man muß es für sicher halten, daß nicht alles Mögliche existent wird; sonst könnte man keine Romanfigur erinnern, die nicht irgendwo und irgendwann existieren würde. Vielmehr scheint es nicht geschehen zu können, daß alles Mögliche existiert, weil es sich gegenseitig behindern würde. Und es sind unendliche Reihen von Möglichem gegeben, eine Reihe kann aber jedenfalls in der anderen nicht enthalten sein, da jede universell ist.“ – Leibniz (*KSM*, 185). Aus diesem Argument entwickelt sich das der kompossiblen Welten.

<sup>42</sup> „Gott [...] ist nicht nur der Ursprung der Existenzen, sondern auch der Essenzen, sofern sie real sind bzw. dessen, was es in der *Möglichkeit schon an Realem gibt*. [...] Ohne ihn [den Verstand Gottes] gäbe es daher in den Möglichkeiten nichts Reales und nicht nur nichts Existierendes, sondern auch nichts Mögliche.“ – Leibniz (*M*, §43) [Herv. M. S.].

Das Mögliche *insistiert* „als eine von der Materie [und den Sinnen, Anm. M. S.] losgelöste Substanz“ (vgl. *HS II*, 589) in den Dingen, als Potenz, als Kraft<sup>43</sup>: In seinem Brief (1702) an Sophie Charlotte, *Von dem, was jenseits der Sinne und der Materie liegt*, läßt sich gut beobachten, wie das 'Anderweitig-Mögliche' einerseits selbst etwas Wirksames, Immaterielles ist, wie es andererseits aber auch als Gedankenspiel herangezogen wird, um auf den noch immaterielleren 'Grund' zu verweisen, der schließlich das eine dem anderen Möglichen vorzieht (vgl. Leibniz, *HS II*, 589).

Die entscheidende Wendung gegen Canterburys Gottesbeweis besteht darin, daß Leibniz mit dem Begriff der Möglichkeit zugleich den der Existenz transformiert. Weil in seiner Philosophie der Begriff der Möglichkeit 'Inbegriff Gottes' ist, werden zugleich die Begriffe der Existenz, wie der Wirklichkeit transformiert. „*Gott ist bei Leibniz der Inbegriff des Möglichen. Er ist alles Mögliche. Ihm ist alles möglich. Das Mögliche existiert selbst nur in dem Maße, in dem es aus sich heraus etwas Wirkliches schafft*. Und genau aus diesem Grund, weil Gott der Inbegriff des so verstandenen Möglichen ist, gehört es zum 'Vorrecht der göttlichen Natur', „daß sie nur ihrer Möglichkeit oder Wesenheit bedarf, um wirklich zu existieren, und eben dies ist es, was man *Ens a se* nennt“ (*MA*, §23) [sic]. In genau diesem Sinne läßt sich der 'Glauben an ...' erden: Wir sind Leibnizianer(innen) und glauben an Gott, wenn Gott der Inbegriff des Möglichen ist.

Die Existenzform des Möglichen ist 'das Virtuelle', als etwas, was aus der Kraft (*vis, virtutes*) kommt. In einem Brief an Königin Sophie Charlotte (von 1702) über das, was jenseits der Sinne und der Materie liegt, heißt es bei Leibniz, daß die „Gesetze der Kraft von bewunderwürdigen, metaphysischen Gründen oder von intelligiblen Begriffen [wie etwa dem Glauben, Anm. M. S.] abhängen, ohne daß es möglich wäre, sie lediglich durch die materiellen oder mathematischen Begriffe, die der Gerichtsbarkeit der Einbildungskraft unterstehen, zu erklären“ (*HS II*, 589). Die Materie kann, so Leibniz, des Immateriellen nicht entbehren, „da man in ihr überall Kraft und Tätigkeit findet [...]. Man darf also wohl annehmen, daß es überall in den Geschöpfen noch etwas Immaterielles gibt, vor allem aber in uns, wo diese Kraft [...] uns im Kleinen der Gottheit ähnlich macht: sowohl in der Erkenntnis der vorhandenen Ordnung als durch die Ordnung, die wir selbst in den Dingen stiften, [...] indem wir die göttliche Verfassung des Universums nachahmen. Hierin besteht denn auch unsre *Kraft* und Vollkommenheit, wie unsre *Glückseligkeit* in der Freude besteht, die wir dabei empfinden“ (*HS II*, 589 f.) [sic].

Zwei Aliasnamen für die spezielle Existenzform des Möglichen in der leibnizschen Philosophie sind damit bekannt: Kraft und/oder das Virtuelle. Wichtig dabei ist: Kraft und Virtuelles erschöpfen und erfüllen sich bei Leibniz *nicht* in dem, was *hic et nunc* wirklich und gegenwärtig ist.“ Das Virtuelle meint immer *Überschuf*,

<sup>43</sup> Um es ins Wirkliche, vollständig zeiträumlich Präzente zu transformieren, muß man das Mögliche depotenzieren, reduzieren, transformieren. Ein solchermaßen eingeschränkter Begriff von Existenz, der an eine solche Schrumpfform des Wirklichen gebunden ist, kann für Leibniz den Gottesbegriff nicht erschüttern.

<sup>44</sup> Aus dem Möglichen gründet sich das Wirkliche, es ist Gott, der nicht nur das Privileg hat, zu existieren, weil er möglich ist, sondern der auch das Privileg hat, aus dem Möglichen das jeweils Beste 'Existenz zu gewähren', er allein kann etwas „aus der Region der Möglichkeiten in die Region des wirklichen Seins versetz[en]“ (*T*, §416). Existenz und Möglichkeit kombiniert ergeben, um es knapp und zu sagen, den Begriff des Virtuellen.

<sup>45</sup> Da Leibniz an ein Surplus des Virtuellen gegenüber dem Aktuellen glaubt, können aktuelle Handlungen, die aus guten Intentionen erwachsen, zu schlechten Folgen führen. Weil

reine Potenz. Als solches ist es graduell abgestuft, mal mehr, mal weniger deutlich spürbar, mal mehr, mal weniger sicher existent. Kraft ist etwas, das erst noch entfaltet werden muß. Und weiter: *Die Existenz des Virtuellen ist nur durch seine Wirkungen auf Existierendes zu beglaubigen. Wer glaubt, zeitigt solche Wirkungen, die das wirklich werden lassen, was zunächst nur als Möglichkeit existierte.*

Nicht die Existenz eines wie auch immer gearteten Objekts des Glaubens ist wichtig, sondern allein, daß und ob wirklich geglaubt wird. Die Existenz betrifft den Glauben, nicht das virtuelle Objekt seiner Hinwendung. Geglaubt wird stets an etwas, dessen Existenz – im Sinne einer Präsenz *hic et nunc* – nicht gesichert ist. Geglaubt wird, wenn die Existenz einer Sache nicht anders als durch ihre mal mehr, mal weniger gesicherten Wirkungen gezeigt werden kann. Geglaubt wird an Möglichkeiten, an Kräfte, an Potentiale, an Noch-nicht-Wirkliches, an Dinge, die noch in Bewegung, noch unentschieden sind. Geglaubt wird an all das, dessen Wirklichkeit man wünscht und an dessen Wirklichwerden man beteiligt sein möchte.

*(Ad c) Glaube ist immer Glaube an unsichtbare Kräfte und Mächte*

Wer im deleuzianischen Sinne (und mit Leibnizens Gott) glaubt, *der glaubt an alles Mögliche, an alles, was möglich ist.* Nichts anderes bedeutet Allmacht: daß alles was möglich ist. Wer glaubt, glaubt an alles, was möglich ist, ohne Einschränkung, ohne Pardon, ohne Gewichtung, ohne Tricks. Es gehört zum Wesen des Glaubens, daß er keine Enttäuschung kennt, daß er sich *immunisiert* gegen jede Form von Anfechtung. Was immer auch geschieht, der Glaube ist nicht zu erschüttern, wenn er sich erst einmal als die *Bejahung* all dessen versteht, was möglich ist. Es geht darum, mit jedem Würfelwurf den ganzen Wurf zu bejahen und zu versuchen, den Zufall nicht durch Wahrscheinlichkeitsrechnung auf die eigene Seite zu bringen. Der Glaube muß beweglich bleiben, er muß das jeweils Gegebene integrieren. Er muß sogar noch sein Gegenteil bejahen. Wäre es anders, handelte die Geschichte des Glaubens von der Enttäuschung desselben.

Hingabe an alle Eventualitäten, die Bejahung des Schicksals, wie hart es auch sein mag, führt zum Grund der Stärke, die aus dem Glauben erwächst. Ein wesentliches Erfolgsmoment liegt darin, daß der 'Glaube an ...' sich als selbstlos, uneigennützig, als ein echtes Wagnis versteht, das auf keinen Profit rechnen kann. Es geht darum, sich der *fremden Macht* wirklich auszuliefern, und zwar bis zu dem Punkt der Willkür und der Grausamkeit. "Derjenige, der glaubt, macht sich demonstrativ

alles Mögliche den Menschen nicht simultan gegeben werden kann, weil alles erst nach und nach sukzessiv entfaltet werden muß, was „virtuell in ihm [dem Subjekt] enthalten“ (MA, §8) ist. Genau deshalb kommt es zu Leid und Unglück als 'relativen' Zustandsbeschreibungen der Welt. Schließlich ist für aspektblinde, monadische Subjekte nicht absehbar, daß sich „schließlich im ganzen Verlauf mehr Vollkommenheit ergibt, als ob sich überhaupt nichts Böses ereignet hätte“ (MA, §7).

10 Sie muß als fremd erscheinen, und niemals als das, was sie ist, nämlich die eigene, noch nicht entfesselte Kraft. Die Auslieferung, ja demonstrative Unterwerfung unter diese fremde Macht hat keinen anderen Sinn, als sie sich wirklich als etwas 'anderes' vorzustellen. Die Form der Auslieferung ist allerdings oft verräterisch: So erachtet der Glaubende die fremde Macht zwar für höher und größer als sich selbst, erwartet aber zugleich, daß diese Macht dem Glaubenden besonders zugetan ist, er verspricht sich, aus der fremden Macht Kraft zu schöpfen. Das Geheimnis besteht darin, sich die Fremdheit gegenüber der Macht und die Achtung vor ihrer Willkür und Launenhaftigkeit zu bewahren. Man darf nicht sicher sein, belohnt zu werden. Man muß den eigenen Sohn wirklich opfern, auf die Gefahr hin, daß kein Ziegenbock je meckernd aus dem brennenden Busch tritt.

zum Instrument dieser 'fremden Macht' und legt damit Verantwortung ab. Auch dies ist eine Voraussetzung, die das eigene Handlungskönnen, wenn man eigentlich eher zögerlich ist, überaus erleichtert. Der Glaube kompensiert, regeneriert jenes zerrissene Band. Er überbrückt, im Sinn der deleuzianischen Kintotheorie, die Kluft zwischen Mensch und Welt. Wille und Vorstellung, Denken und Handeln und eröffnet den 'Sehend-Gewordenen' des italienischen Neorealismus zumindest theoretisch die einzige Perspektive, unter der sich – mit Hilfe des *credo qui absurdum* – wieder etwas tun läßt: „Die dem Menschen verlorengegangene Reaktion kann einzig durch den Glauben ersetzt werden. Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht und hört“ (ZB, 224). Der Glaube eröffnet jenes Mögliche, ohne daß man ersticken müßte (vgl. ZB, 222).

Zweierlei können wir an dieser Stelle schon über die Wirkung des Glaubens auf den Glaubenden sagen: *Erstens:* Er eröffnet zuallererst den *Glauben an das Mögliche* und gibt den Anstoß, daß mit der Verwirklichung des Noch-nicht-Wirklichen begonnen wird. *Zweitens:* Profan reformuliert ist die Gretchenfrage nicht länger eine nach der Religion, sondern eine nach *der Kraft*. 'Woher nimmst Du die Kraft – zu handeln, zu denken, zu wollen, zu fühlen?', 'Warum willst Du überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?', 'Warum stehst Du jeden Morgen wieder auf und versuchst das Mögliche auf Deine Seite zu bringen, es ein Stück wirklicher werden zu lassen?' Mit einem Wort: Der Witz des 'Glaubens an ...' besteht darin, die Entfesselung der eigenen Kräfte und der eigenen Möglichkeiten über einen Stellvertreter – oben pathetischer 'fremde Macht' genannt – zu mediatisieren. *Man glaubt nicht an sich, wohl aber an einen anderen (oder etwas anderes), der (oder das) an einen glaubt.* Diese Auslagerung des Kräftezentrums, die Hinwendung an einen dritte, fremde, eine scheinbar nicht willentlich zu kontrollierende Instanz, deren Existenz ungesichert bleibt, wartet dem Versprechen auf, doppelt belohnt zu werden.<sup>10</sup>

*(Ad d und e) Der 'Glaube an ...' errichtet sich über einem differentiellen System, der Ordnung der Glaubensinhalte und über der Ordnung der Glaubenswirkungen, die dieser Glaube auf andere ausübt*

Der Clou ist also, daß diese beiden Reihen zwar getrennt sind und als solche sich entwickeln müssen, daß sie aber dennoch zusammengehören.<sup>11</sup> Glaube ist das *paradoxe Element*, das zwischen diesen beiden Formen der Statthaltschaft zirkuliert: zwischen den virtuell bleibenden Objekten des Glaubens, die durch Statthalter (Visionen, Fürsprecher, Heilige) repräsentiert werden müssen und zwischen denen,

<sup>10</sup> Von Slavoj Žižek, dessen Vortrag über den Film *Matrix* (gehalten im Oktober 1999 in Karlsruhe im ZKM) ich viele Anregungen verdanke, stammt die Überlegung, daß die 'Struktur der Auserwählung' immer die gleiche ist. Mag die eigene Menschenwürde (durch ein Besatzerregime, durch Zwangsarbeit und Todesdrohung) noch so mit Füßen getreten werden, man schöpft Kraft daraus, daß ein anderer stellvertretend für einen die Würde bewahrt. In allen Lagergeschichten gibt es eine Figur, die auskoren ist, für alle anderen die Würde zu bewahren und so alles Leid erträglich zu machen. Erst wenn dieser Eine, diese Eine (THE ONE) zusammenbricht (und auch dies kommt vor), versagen auch die Durchhaltekräfte der anderen. Wenn diese(r) Eine sich aufgab, gab sich das ganze Lager auf.

<sup>11</sup> Auch Jeanne d'Arc glaubt nicht einfach an den Hl. Michael, sondern benutzt ihn, um an seiner Statt an den Sieg Frankreichs über England zu glauben. Und die, die an Jeanne d'Arc glauben, glauben mit ihrer Hilfe wiederum an ihre eigene Stärke und den möglichen Sieg über den Feind.

die von der Wirkung dieses Glaubens Kunde geben, d.h. jene, die wiederum an den glauben, der (an sie) glaubt.“ Es ist keineswegs ausgemacht, welche der beiden Reihen ursprünglicher ist. Zwar erscheinen die virtuellen Objekte des Glaubens als Ursache der zweiten Wirkungsreihe, die sich aus realen Subjekten aufbaut, die wiederum an den glauben, der glaubt. Dieses Problem der Vorherrschaft der einen über die andere Reihe wird uns im Folgenden beschäftigen. Klassischerweise greift der Zweifel an der Seite des Objekts der Hinwendung an und wirkt auf die Seite der Anhängerschaft zurück.“ Aber es ist komplizierter. Die zweite Reihe derer, die an den glauben, der selber glaubt, wird mehr und mehr zur *Bedingung* der ersten Reihe. Man kann, wie ich zeigen möchte, Jeanne-d'Arc-Verfilmungen darin unterscheiden, welcher der beiden Bedingungsreihen sie den Vorzug geben.

Während die Fokussierung auf die erste Reihe (das Objekt des Glaubens) den Glauben aushöhlt, stabilisiert die zweite Reihe (Wirkung des Glaubens) das System des

<sup>49</sup> Eben dies ist der Sinn der Rede von Reihen oder Serien: die Tatsache, daß sie getrennt voneinander existieren, sich aber in Abhängigkeit voneinander weiterentwickeln, daß sie einander bedürfen, und daß der Glaube zwischen ihnen changiert und immer neue 'Materialisierungen' in der einen oder anderen Reihe erfährt.

<sup>50</sup> Man kann sagen, das Luc Besson im Unterschied zu Carl Theodor Dreyer die erste Reihe der Bindung an ein virtuelles Objekt für die wirkmächtigere hält. Besson geht davon aus, daß man den Glauben der Jeanne genau in dem Maße zerstört, wie man sie an der Existenz ihrer Visionen zweifeln läßt. Folgerichtig interessiert er sich für eine Motivationsgeschichte. Er fragt: Warum bindet sich Jeanne an übersinnliche Mächte, warum glaubt sie daran, auserwählt zu sein? Es ist für ihn bereits klar, daß ihre Visionen *psychotischer Natur* sind. Seine Antwort lautet, Jeanne's Glauben verdankt sich einem traumatischen Geschehen in der Kindheit, bei dem ihre Ohnmacht mit Hilfe eines wohlmeinenden Priesters in eine Selbstermächtigung umgewertet wird. (Am Ende des Films verliert Jeanne d'Arc den Glauben an die Exteriorität der Stimmen und Visionen und hält auf einmal sich selbst für den Urheber derselben: „Tu n'as pas vu ce qui était. Tu as vu ce que tu voulais voir.“) Luc Besson präsentiert uns also einen Film über Jeanne d'Arc, der ihren Glauben durch Ursprungslügen angreift und zur Selbstauflösung zwingt. Die Lüge, die ihr das Weiterleben ermöglichen soll, die Legende ihrer Auserwähltheit, die ihr der Priester präsentiert, und schließlich die Lüge, die ihren Glauben auf Selbstsucht und Eitelkeit, ja Lust an der Macht zurückführen will – beide sind sie nicht geeignet, etwas Wahres auf sie zu gründen. Luc Besson hat damit das klassische Theodizee-Problem. Er zweifelt an Jeanne d'Arc's Glauben, weil er es für unmöglich hält, daß ein neunzehnjähriges Mädchen des 15. Jahrhunderts *gleichzeitig* an göttliche Liebe glaubt und dafür die Realität der Schlachtfelder, die es selbst schafft und hinterläßt, billigend in Kauf nimmt. Der Konflikt, den Jeanne nicht austragen kann, ist seiner Meinung nach der zwischen Religiosität und Kriegerturn. „Comment une femme de 19 ans a-t-elle pu, au XVI<sup>e</sup> siècle, traverser émotionnellement ces batailles et faire face à ses apparentes contradictions? Comment peut-on à la fois défendre la parole de Dieu et se retrouver devant 500 cadavres?“ (zit. aus dem Interview mit Besson, geführt von Thierry Gandillot und Sophie Grassin, in: L'Express, Nr. 2521, 28.10.–3.11.1999, S. 59) Auf der Ebene seiner Bilder aber existiert dieses Problem – die Rechtfertigung des Übels in der Welt, welche die Existenz Gottes bedrohen soll – nicht. Gerade auf der Ebene der Bilder gleichen sich die Jeanne überwältigenden Visionen, der sich zusammenbrauende Himmel und die Schlachtfelder: „Le vent mugit. La lumière change. Les nuages filent. Une meute de loups rôde. Une épée repose à ses côtés. Un vitrail se brise. Les éléments participent d'une angoisse. Mais ils sont naturels“ (ibid., 61). Schon die Art der Beschreibung läßt an die späteren Schlachtfelder denken. Beide Welten sind von Anfang an optisch miteinander im Bunde, was Besson gleichzeitig ablehnt. Sie sind nur aus unterschiedlicher Perspektive aufgenommen, aus unterschiedlicher Höhe, mit unterschiedlicher Geschwindigkeit. Im Fall der Visionen sehen wir Schönheit im Zeitraffer, im Fall der Schlachtfelder aber, welche Mühe es macht und wie unappetitlich es ist, sie auf Grundlage ihres Gegenteils zu erzeugen.

Glaubens. Jeder Glaube, der sich *als Wirkung* von Etwas (einer Erleuchtung, einer höheren Kraft) aus gibt, ist *seine eigene Ursache*. Glaube ist eine *paradoxe Wirkung* (die sich ihre eigene Ursache erst im nachhinein schafft, die sich selbst gleichsam 'um die Ecke herum'zeugt), eine Wirkung, die auf anderes wirkt und sich eben dadurch bestärkt und erhält. *Glaube ist die Wirkung einer Wirkung, die sich als ihre eigene Ursache fingiert*. Genau darin liegt auch das berühmte "Wagnis des Glaubens".

Um diesen Gedanken plausibler zu machen, habe ich verschiedene Zugangsweisen ausgewählt: die von Carl Theodor Dreyer (1927/28) mit Renée Falconetti, von Robert Bresson (1961/62) mit Florence Delay und Luc Besson (1999) mit Milla Jovovich. Die ersten beiden, weil Deleuze sie erwähnt; Besson wegen seiner Aktualität (und einer prinzipiell anderen Auffassung des Jeanne-d'Arc-Mythos).<sup>51</sup> Alle werde ich unter Abschung ihres spezifischen Glaubensinhalts einer strukturalistischen Lesart zuführen in der Hoffnung, so auf jenes „Mögliche“ zu stoßen, ohne daß wir, Deleuze zufolge, ersticken müßten.

#### Exkurs: Carl Theodor Dreyers Wirkungsforschung des Glaubens

An dieser Verfilmung kann man beispielhaft etwas über die Natur des noch so profanen 'Glaubens an ...' lernen. Dreyer vermittelt in der Wahl seiner Mittel (Dramaturgie, Drehbuch, Besetzung, Kameraführung) eine sehr klare Vorstellung von dem, was es heißt, zu glauben. Aus keiner der vielen Jeanne-Verfilmungen erfährt man so viel über die Wirkung des Glaubens und seine Wirkmechanismen. Und abgesehen davon, daß Deleuze selbst im zweiten Kinobuch mit Dreyer argumentiert, obwohl dessen Filme eigentlich von der zeitlichen Entstehung her in das erste Kinobuch gehören (und auch dort unter dem Stichwort 'Affektbild' viel Beachtung finden), ist es reizvoll zu sehen, daß es – anders als in den beschriebenen direkten Zeitbildern – plötzlich gar keiner falschen Anschlüsse, gar keiner Bild-Ton-Schere, keiner besonderen Schärfentiefe mehr bedarf, um etwas ins Bild zu setzen, was der deleuzianischen Vorstellung vom 'Mechanismus' des Glaubens so nahe kommt:<sup>52</sup> wie man „aus dem Ungedachten die dem Denken eigene Macht“ ge-

<sup>51</sup> Jeanne d'Arc wird 1412 in Domrémy geboren, zur Zeit der Gegenpäpste und der Glaubenskriege. 1415 schlagen die Engländer unter Henry VI. die Franzosen in Azincourt und teilen Frankreich in die Königreiche Bourguignon (Loire, Flandern, Jura und Armagnac). Jeanne d'Arc reist nach Chinon, um dem Dauphin Charles VII. zu prophezeien, daß er in Reims zum König gesalbt werde, und erobert mit dessen Männern am 8. April 1429 Orléans. Bei ihrem Marsch zur Befreiung von Paris fällt sie den Engländern in die Hände und wird der Inquisition übergeben, die sie unter Bischof Pierre Cauchon am 23. Mai 1431 zu lebenslangem Kerker verurteilt. Sie unterschreibt, daß sie mit dem Teufel im Bund sei und ihre Pflicht und Schuldigkeit als Frau verletzt habe, „ayant abandonné complètement et sans honte la décece et la réserve de son sexe“ (zit. nach dem Dossier über Jeanne d'Arc von Christian Makarian in: L'Express, Nr. 2521, 28.10. – 3.11.1999, S. 53). Sie darf keine Kommunion mehr empfangen und nicht mehr beichten. Wenige Tage nach ihrer Verurteilung trägt sie wieder Männerkleidung. Am 30. Mai 1431 wird sie wegen 'Verbrechen gegen die Natur (ihres Geschlechts)' bei lebendigem Leib in Rouen verbrannt. Zwischen 1450 und 1456 versuchte der nun siegreiche Charles VII. ihre Rehabilitierung, aber erst fünfzig Jahre später – 1920 – folgt die Heiligsprechung auf die Seligsprechung von 1909.

<sup>52</sup> Man merkt, daß sich 'das Intervall' zwischen den Bildern, was fehlt, auch innerhalb des Narrativs zeigen kann. Vielleicht bedeutet Glauben wirklich nur dies: springen, eine Differenz behaupten, einen Bruch innerhalb des Sinnkontinuums errichten, Kredit geben auf etwas, was sich erst noch erweisen muß.



winnt; wie man sich des „Unvermögens [zu denken]“ in einer absurden und tapferen Weise bedient, um mit dem Kino „ans Leben“ (alle ZB, 222) und die Welt zu glauben, obwohl beide an und für sich „unerträglich“ (*intolérable*) und sinnlos sind. Jenes zerrissene Band zwischen Mensch und Welt wird auf subtile Weise neu geflochten, nicht im Sinn einer schalen Tröstung und Vertröstung, sondern um eben jenes „Mögliche (*possible*)“ wieder ins Recht zu setzen, ohne daß man erstickt, ohne daß man nicht handeln kann, an das man glauben muß, um überhaupt etwas denken zu können.

Dreyers Film *La Passion de Jeanne d'Arc* mit seiner Konzentration auf das Gerichts-drama transportiert mit jedem Bild einen eigenen Affekt, liefert ein Kräfteparallelogramm, das schon sehr nah an das Thema des Glaubens führt und uns zugleich Einblick in den fragilen Mechanismus des Erhalts des eigenen Glaubens gewährt. Hier gibt es sie, die beiden Reihen des Glaubens, zwischen denen der Glaube zirkuliert. Das schöne dabei ist, daß alles im Bild geschieht. Es geht nicht darum zu zeigen, daß Jeanne d'Arc mit Gott kommuniziert, sondern, wie sie mit den anderen Menschen in Kontakt tritt und mit ihnen Emotionen austauscht.



Abb. Nr. 24 Zwei Videostills aus Carl Theodor Dreyers Film *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) mit Renée Falconetti als Jeanne

Jeanne d'Arc bietet uns etwa in der ersten Gerichtsszene einen Gesichtsausdruck, den man wohl nur mit dem Wort 'ungläubig' beschreiben kann. Ungläubig wird die immer noch in der Innerlichkeit des Glaubens befindliche Jeanne die Gesichter der Richter verfolgen, die – wie sie mit wachsendem Entsetzen spürt – ihr nicht glauben. Darin besteht ihre Agonie: *daß sie feststellen muß, daß ihr niemand mehr glaubt.* Jeanne sieht immer schon, bevor die nächste Fangfrage gestellt wird, daß es darum geht, sie in die Falle zu locken. Ihr ungläubiges Gesicht rührt daher, daß ihr auf einmal schwant, was alles Niederträchtiges, Verwerfliches in ihren (Jannes) Redens- und Verhaltensweisen lauert, zumindest glauben das ihre Richter.<sup>11</sup> In dieser Situation braucht Jeanne d'Arc Hilfe. Zum einen kommt ihr der von König Charles gesandte Priester seines Vertrauens zur Hilfe und ermutigt sie, die drohende

<sup>11</sup> „Dreyer attaché à démontrer en Jeanne d'Arc une victime d'une des déformations les plus douloureuses qui soient, la déformation d'un principe divin passant entre les cerveaux des hommes, qu'ils s'appellent le Gouvernement ou l'Église ou de quelque nom que ce soit.“ – Artaud, *Œuvres complètes*, Tome III, 1961, 108 f.

<sup>12</sup> Da heißt es etwa: 'Zweifelst Du an unserer Berechtigung, über Dich zu richten?' – 'Hat Gott Dir Versprechungen gemacht?' – 'Bist Du schon in den Genuß seiner Gnade gekommen?' – 'Brauchst Du die Kirche überhaupt noch?' (*Êtes-vous en état de grâce?*), fragt man sie ängstlich und lauernd zugleich. Da ahnt sie, wie die Welt für diejenigen aussehen muß, die an nichts und niemanden außer an die eigene Eitelkeit glauben, eine Welt, die leer, gemein, gehässig und voller Simulanten ist.

Folter zu überstehen. Später ist es der von Antonin Artaud gespielte Frère Krassin, der sie auf ihren Gang zum Scheiterhaufen vorbereitet. In all diesen Momenten, da Jeanne selbst Hilfe braucht, gibt es kurze Einstellungen auf ihr Gesicht von oben, bevor einer ihrer Glaubensstellvertreter die Szene betritt.



Abb. Nr. 25 Videostill aus Carl Theodor Dreyers Film *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928)

Dieser Mechanismus der Stellvertreterschaft, der ihren Glauben über alle Anfechtungen hinweg erhält, beweist sich in jenen kritischen Momenten, in denen Jeanne abschwört und später eben dies widerruft. Zwei Perspektiven lassen sich auf dieses Geschehen gewinnen, und beide zeigen die *Vorherrschaft* der zweiten Reihe (die Reihe derer, die an den glauben, der glaubt) über die erste. Daß es die exzeptionelle, ja *ansteckende Wirkung* des Glaubenden auf andere ist, welche den Glauben selbst erhält und nährt, belegen bei Dreyer zwei Szenen: (1) der Eifer, ja unbedingte Wunsch der Kirchenmänner, Jeanne möge abschwören, und (2) der Moment, in dem Jeanne ihr Geständnis, mit dem Teufel im Bunde zu sein, widerruft.

(Ad 1) Warum wollen die Kirchenväter überhaupt, daß Jeanne abschwört und sich dazu bekennt, nicht mit Gott, sondern mit dem Teufel im Bunde zu sein?

Geht es darum, ein einzelnes Individuum zu zerstören oder darum, die Gefolgschaft zu zerschlagen, die ihre Kraft daraus schöpfen, daß sie an jemanden glauben, der wiederum an sie glaubt? Hier berühren wir einen Punkt, den viele Jeanne-d'Arc-Verfilmungen gemeinsam haben: Jeanne d'Arc glaubt ja nicht irgend etwas, sondern sie glaubt daran, daß sich ihr Volk mit ihrer Hilfe von den Unterdrückern befreien kann. Und umgekehrt gilt: Wenn schon eine schwächliche Jungfrau vom Lande daran glaubt, daß der Sieg über die Engländer möglich ist, warum sollten diese kriegerischen Männer dann nicht auch an sich selbst glauben?

Was die Kirchenväter zu *schwächen* trachten, ist diese unkalkulierbare Entfaltung von Selbstbewußtsein, Kraft und Stärke. Jeanne d'Arc ist ihnen ein Dorn im Auge. Nicht, weil da eine Jungfrau an die Wirklichkeit ihrer Visionen glaubt, sondern weil andere – das Volk, der Pöbel – an sie glauben und hieraus ihre Stärke gegenüber der Obrigkeit gewinnen. Das Inquisitionstribunal will ihre Kraft brechen, die eine sich vervielfältigende, multiplizierende Macht ist. Nur wenn Jeanne abschwört, so das Kalkül, werde das 'leere Zentrum' ihres Glaubens offenbar, und dann (so die Rechnung) können auch die anderen nicht länger mehr an sie – und letztlich an sich selbst – glauben. Diese Rechnung geht bei Dreyer nicht auf.

(Ad 2) Warum schwört Jeanne ab und warum widerruft sie später?

Bemerkenswert ist, daß Jeanne nach der Androhung von Folter zunächst zusammenbricht, bevor sie unterschreiben kann. Als sie dann später unterschreibt, tut sie

es beinahe ihren Anhängern zuliebe, die ihr zurufen: 'Rette Dein Leben für uns! Wir brauchen Dich.' Sie, die Analphabetin, widerruft widerstrebend und unterschreibt; nicht, um sich zu retten, sondern um die anderen zu retten. (Erst später begreift sie, daß sie die anderen so nicht retten kann. Denn retten kann sie diese nur, solange der Glaube der anderen an sie und damit ihre eigene Stärke bewahrt bleibt.) Sie wird zu Kerkerhaft verurteilt (nicht zum Tod) und in ihre Zelle geführt.

Interessant ist nun der Punkt, an dem Jeanne sich entschließt, ihren Widerruf zu widerrufen, wenige Tage später. Man muß dazu wissen, daß im Prozeß der Hauptanklagepunkt das Tragen von Männerkleidern und der kurze Haarschnitt waren. Sie, die sich selbst die Haare abschnitt, um von Männern unter Männern als Autorität akzeptiert zu werden, kommt – nach ihrem ersten Widerruf – zum Barbier, der ihr eine Glatze schert, auf daß jeder *sehe*, daß sie mit dem Teufel – d. h. mit dem bloßen Glauben an sich selbst, der Selbstsucht – im Bunde steht.



Abb. Nr. 26 *Schere, Haare*. Zwei Videostills aus Dreyers Film *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928)

Und genau an diesem Punkt, der einst ihre Stärke ausmachte, begreift Jeanne ihre Schwäche. Sie begreift, daß niemand mehr an sie glauben wird (egal ob es die Visionen nun gab oder nicht), wenn sie solchermaßen gezeichnet in die Welt (der Kerker) zurückkehrt. Sie begreift, daß sie den Glauben der anderen braucht, um selbst an etwas glauben zu können. Genau deshalb wählt sie den Tod, während draußen, auf den Richtplatz, noch die Gaukler ihre Späße machen; auch sie dienen – wie die öffentlichen Hinrichtungen – der Volksbelustigung. Daß noch am selben Tag hier, auf dem Weg zum Scheiterhaufen, Großes geschieht, zeigt bei Dreyer die Aufmerksamkeit eines hungrigen Babys, das nun die Brust seiner Mutter oder Amme schmäht, um Jeanne zu sehen.



Abb. Nr. 27 *Mundpropaganda*. Drei Videostills aus Carl Theodor Dreyers Film *La passion de Jeanne d'Arc* (1928). [Bildreihenfolge geändert.]

Fast scheint es, als tausche Jeanne mit dem Baby die Seele, denn man sieht es im Bild just in dem Moment, da Jeanne sich fragt, ob sie morgen wohl schon im Himmel sein wird. So verstanden beruht Jeanne d'Arcs Kraft darauf, daß sie sich

weigert, jenes ausgeklügelte Kräfteverlagerungs- und Kräfteverteilungssystem, das sich Glauben nennt, preiszugeben. Wer glaubt, nur an sich selbst glauben zu können, der ist – wirklich! – des Teufels. Wer versucht, beide Reihen ineinander fallen zu lassen, statt dafür zu sorgen, daß sich beide weiterentwickeln, der kann wirklich nur noch über *unwirkliche Kräfte* verfügen, die allein im Kino, nicht aber in der Welt wirksam sind.<sup>33</sup>

Bei Dreyers Jeanne-d'Arc-Verfilmung geht es hingegen um wirkliche Kräfte, die der Glauben entfacht. Und zwar nicht deswegen, weil sie sich an ein real existierendes Objekt (Gott) wendete, sondern weil sie den paradoxen Funktionsmechanismus einer nichtkörperlichen Wirkung aufzeigt, die sich – über einen projektiven Vorgriff – im nachhinein als ihre eigene Ursache entpuppt. *Glaube ist die Wirkung einer Wirkung, die sich als ihre eigene Ursache fingiert*. Beide mögen für sich paradox sein, ihre Kombination ist solide und schlagkräftig. Ich habe mit meiner Analyse des Films von Dreyer zugleich versucht, einen Einblick zu geben in die Art und Weise, wie Deleuze Filme für die Philosophie befragt. Es geht darum, in und mit den Filmen Antworten zu finden auf philosophische Probleme.

Mit dieser Art der Befragung, welche auf die Philosophie und nicht auf das Kino zielt, unterscheidet sich Deleuzes Ansatz signifikant von den üblichen Fragen, die Philosophen an das Kino stellen. Während Deleuze sich für Fremdthematizierungen des Kinos interessiert, fragen die meisten Ästhetiker nach Möglichkeiten der Selbstthematizierung. Dennoch gibt es, wie ich meine, gerade über die Auseinandersetzung mit Jeanne-d'Arc-Verfilmungen einen interessanten Berührungspunkt. Das Kino hat auf diese Frage zu unterschiedlichen Zeiten mit unterschiedlichem Nachdruck und in wiederkehrenden Zyklen im wesentlichen drei Antworten gegeben: Indem es

- sich auf das konzentriert, was sich sichtbar machen läßt (*'Kino der Sichtbarkeit'*),
- sich für das interessiert, was sich nicht sichtbar machen läßt (*'Kino der Unsichtbarkeit'*),
- auf das gestoßen wird, *was sieht, aber für sich selbst unsichtbar ist*, nämlich auf den Blick, das Auge, die Thematizierung des Sehens selbst (*'Kino des Blicks'*).

Wahrscheinlich ist die dritte Perspektive die interessanteste.<sup>34</sup> Obwohl ich Deleuzes zweites Kinobuch – *Das Zeit-Bild* – am ehesten der zweiten Kategorie, dem 'Kino

<sup>33</sup> Milla Jovovich, die nicht nur in Wenders *Million Dollar Hotel* Eloise und in Luc Bessons Film die Jeanne spielt, ist so ein 'fünftes Element', so eine unwirkliche Kraft. Alles findet hier im *On* statt, alle Kraft ist hier auf sich selbst zentriert. Furios, kraftvoll und großartig ist es trotzdem, aber eben leider nicht zur Nachahmung zu empfehlen.

<sup>34</sup> Im Wechsel aus Hinwendung und Abwendung des Blicks als Bedingung des Sehens kündigt sich schon die von Lacan so genannte 'imaginäre Intersubjektivität' des Blicks an, die Barthes wie folgt zusammenfaßt: „1. ich sehe den anderen; 2. ich sehe, daß er mich sieht; 3. er weiß, daß ich ihn sehe“ (Barthes, 1990, 318). In einer Liebesbeziehung, so Barthes weiter, fehle eben diese dritte Achse, mit der Folge, daß man liebe, den man liebe, zwar besonders 'intensiv' sehe, ihm aber gleichzeitig völlig *blind* gegenüberstehe, unfähig anzuerkennen, daß mein Blick durch den Blick des um meinen Blick wissenden Gegenübers erwidert, unterlaufen oder verfremdet wird. Das Gegenüber weiß niemals, *wie* ich es sehe, ebensowenig wie ich je wissen werde, *was* das Gegenüber in meinem Blick zu sehen vermag.

des Unsichtbaren' zurechnen, weil es Zeit als die prototypische Kraft aus dem Off behandelt, war Deleuze durchaus sensibel für eine solches 'Kino des Blicks.' Wenn das Kino uns den Glauben an die Welt zurückgeben kann, dann nur, indem es die unsichtbaren Kräfte wieder sichtbar macht, die uns ein Handeln in einer Welt ermöglichen, deren Sinn uns nicht mehr gegeben ist. Insofern dürfte Deleuze wohl nicht für Bessons, sondern für Robert Bressons Verfilmung des Jeanne-d'Arc-Stoffs aus dem Jahr 1962 votieren. Dort wird dem 'Abwesenden' durch ein System verweiser Blickes ein einigender Raum offen gehalten, der erst zu einem späteren Zeitpunkt durch ein Bild gedeckt wird. In der Kritik von Jean-Pierre Oudart aus den *Cahiers du cinéma* (Nr. 211/212, April/Mai 1969) heißt es:

A tout champ filmique fait écho, vers le quatrième côté, une absence. C'est la place où l'imaginaire du spectateur pose un personnage, l'Absent, qui coïncide avec la place du caméra. Ce fait de structure rayonne sur l'ensemble des objets du champ filmique, et les dépose comme signifiants de cette absence. [...] Le champ de l'Absent devient celui de l'Imaginaire du lieu filmique, constitué par les battements dans une même prise de vue, d'une présence-absence, ou d'une présence attestée, quelqu'un ou quelque chose dans le champ. La suture apparaît donc quand l'Absent abolit ressucite en quelqu'un. (Jean-Pierre Oudart, zit. nach Philippe Arnaud, *Robert Bresson*, 1986)

Durch die unwillkürliche Verlängerung der Kreuzungspunkte zweier Blickachsen, die wir in den Vordergrund des Bildes verlagern müssen, dorthin, wo die Kamera stand und jetzt die Zuschauer und Zuschauerinnen sitzen, wird das Abwesende, die Leere, ins Bild integriert. Diese Präsenz des Abwesenden kann nun vielseitig gedeutet werden: als das leere Zentrum des Glaubens, als die Wirkung des Zweifels, als von Gott verlassener Raum. Wichtig dabei ist, daß das Undarstellbare strukturell einen Ort im Bild enthält, einen leeren Platz, der mit wechselnden Besetzern rechnet.

#### *Deleuze diessets des Wunderlands:*

*Warum er an das Kino glauben muß, um weiter Philosophie zu treiben*

Über das Problem des Fragments und die Trübung des Sichtbaren, das wie ein „Loch in den Erscheinungen“ (vgl. ZB, 219) wirkt, nähern wir uns zugleich der Lösung der entscheidenden Frage, die bislang unbeantwortet blieb: *Warum und vor allem „[w]ie gibt uns das Kino den Glauben an die Welt zurück?“* (ZB, 236) [Herv. M. S.]. Man kann darauf eine medien-spezifische Antwort versuchen; oder eine Antwort, welche die besondere Denk- und Arbeitssituation Deleuzes betrifft und auf die Sehnsuchtsstruktur seiner Philosophie Bezug nimmt. Daran schließt sich die Frage an, in welchem Sinn man jenseits des *Zeit-Bildes* mit Deleuze über das heutige Kino diskutieren kann, und zwar nicht nur über das Kunst-, sondern auch über das Hollywoodkino.

#### *(1) Medienspezifische Antwort*

Da der Film Schnitt- und Montagekunst ist, beruht er auf der Auswahl und Inszenierung von Einzelbildern, welche die Welt wie 'visuelle Fragmente' in dem von der Kamera gewählten Ausschnitt zeigen. Deleuze glaubt, „[...] daß die Schnitte und Brüche im Kino seit Beginn die Macht des Kontinuums gebildet haben“ (ZB, 235). Das Kino erlaubt eine 'Kohärenz des Fragments', gerade weil es eine als fragmentarisch, inkohärent empfundene Welt noch ein weiteres Mal in tausend

risch, inkohärent empfundene Welt noch ein weiteres Mal in tausend Einzelbildern bricht, um sie dann nach seinen eigenen Gesetzen neu zusammenzusetzen. Gerade weil es den Fragmentcharakter verstärkt, kann es über diese Rekomposition neue Bindungskräfte entfalten. Der Möglichkeit zur Neuverkettung (enchaîner) geht also die Notwendigkeit zum Schnitt und zur Entkettung (déchaîner) voraus. Wenn uns also das Kino den Glauben (im oben beschriebenen, paradoxen Sinne) an die Welt zurückgeben kann und soll, dann indem es auf seine Weise deutlich macht, daß zwar das Ganze (z. B. die Welt als kohärentes Bezugssystem) nicht gegeben ist und nicht gegeben werden kann, gleichzeitig aber durch die Bilderfolge des Films ein neues Ganzes geschaffen wird, das sich der Kohärenz des Fragments verdankt. So bildet das Kino also nicht nur den deplorable Zustand der Welt in der Weise ab, wie er von den Menschen der Industrieländer zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt erfahren wird, sondern es projiziert zugleich eine neue, eigene Welt, die sich aus einem Puzzle aus Fragmenten ein neues Bildkontinuum zusammensetzt, das uns herausfordert, ihnen Sinn zu geben.

Kino ist im Unterschied zur Literatur, zur bildenden Kunst, zur Musik ein *Multimedium*, hierin nur dem Theater vergleichbar. Die Ordnungen des Sichtbaren und des Sagbaren können *simultan und im Dissens zueinander*, d. h. *unabhängig* voneinander inszeniert werden, ohne daß Bild und Ton (oder beides) in sich inkohärent oder einfach Nonsens wären.<sup>37</sup> Zwei einander widersprechende Aussagen können nach herkömmlicher Logik *nicht zugleich* wahr sein. Die Ordnungen des Sichtbaren und des Sagbaren aber können im Kino vollständig disjunktiv sein, vollkommen parallel nebeneinander herlaufen, ohne daß man entscheiden könnte, welche von beiden nun wahrer oder falscher ist als die andere.

Die Irritation liegt also in der Ununterscheidbarkeit, welcher Deutung der Vorzug gegeben werden soll: Lügt das Bild oder der Ton oder beide? Folglich wird auf jedes nächste Bild gewartet, auf daß es Sinn stifte. Dieses beständig fortgeschriebene Versprechen, Sinn zu machen, fordert den Glauben an das Kommende, Künftige heraus, unabhängig davon, ob er nun *de facto* je erfüllt wird oder nicht. Glaube ist auch hier, im Einklang mit der obigen strukturalistischen Lektüre, eine Bindung an etwas, das nicht objektiv existiert (zumindest nicht als etwas Kohärentes).

Diese Antwort zielt darauf, daß das Fragment nicht nur auf der Ebene des einzelnen Bildes und des Filmganzen in radikalierter Form fortbesteht, sondern daß dissoziative Techniken (einer Bild-Ton-Schere beispielsweise) auch auf unsere natürliche, synchrone Wirklichkeitserfassung keine Rücksicht nehmen müssen. Das Prinzip der cinematographischen Kunst (als Schnitt- und Montagetechnik) verlängert sich in die Ordnungen des Sichtbaren und des Sagbaren hinein, vertieft und verschärft die Möglichkeit des Bruchs wie der Rekomposition und eröffnet genau mit dieser Vertiefung des Bruchs die Notwendigkeit eines Glaubens an die Welt. Unser Urteilsvermögen gerät durch diese *Simultaneitätseffekte* in Bedrängnis, da sie ihm die Bedingungen entziehen, unter denen Wahrheit zu- oder abgesprochen wird.

Dennoch befriedigen beide Antworten nicht: Die erste ist zu allgemein, die zweite zu speziell, zu sehr bezogen auf eine ganz bestimmte, nur von wenigen Kinoautoren gewählte Art der Inszenierung von Bild und Ton. Die Idee, die hinter beiden Ant-

<sup>37</sup> Was im Theater ironisch sein mag, weil eine Person das eine sagt und das andere tut, wirkt im Film auf der Ebene einer nicht-synchronen Inszenierung von Bild und Ton unauf lösbar verstörend.

worten steht, dürfte dennoch klar geworden sein: Einerseits verhält sich das moderne Kino also *mimetisch*. Es reproduziert scheinbar nur ein Weltverhältnis, das selbst dissoziativ und unengagiert geworden ist. Andererseits wird es aber zugleich subversiv und projektiv, indem es die Tendenz zum Fragment, zum Bruchstück in einen aktiven Bruch mit der Welt verwandelt und seine 'Antihelden' in rein optische und akustische Situationen stellt. Erst indem es das Band zwischen Welt und Mensch ein weiteres Mal zerschneidet, eröffnet es zugleich die Möglichkeit einer Neuverketzung und Rekomposition. Der paradoxe Glaube an dieses zerschnittene Band ist die passende Geisteshaltung zum 'falschen Anschluß' als technischer Möglichkeit. *Glaube ist der 'falsche Anschluß' par excellence, Glaube wider besseres Wissen.* Deleuzes Bekenntnis zu einer Welt, zu der auch die Idioten gehören (vgl. ZB, 226), ist mit Vorsicht zu genießen; hinter den Idioten scheinen auch all diejenigen zu stecken, die schlechte Filme machen und schlechter Philosophie dazu.

(2) Gründe, die in der Struktur der deleuzianischen Philosophie liegen

Man versteht die Bedeutung dieser wenigen Seiten im siebten Kapitel des zweiten Kinobuchs nur, wenn man die Antwort nicht allein in den allgemeinen medialen Eigenschaften und Inszenierungsmöglichkeiten des Kinos sucht, sondern zuletzt auch nach der *Disposition* oder *Sehnsuchtsstruktur* fragt, die spezifisch für die deleuzianische Philosophie ist. Meine Antwort soll zugleich dem vorangegangenen Exkurs über die Natur des Glaubens eine neue Wendung geben: Bei Deleuze verhält es sich, was die Struktur seines Glaubens anbelangt, ebenso wie mit den Jeanne-d'Arc-Verfilmungen von Dreyer und Robert Bresson. *Auch er braucht ein virtuelles Objekt des Glaubens, um sich den realen Objekten des Denkens zuwenden zu können. Deleuze muß an das Kino glauben, damit er weiter philosophieren kann. Und dies, obwohl nein, weil der Glaube an die alte Philosophie verloren ist.*

Das Kino ist für Deleuze eine jener 'fremden Mächte', denen man sich gern unterwirft, weil man sicher ist, keinen Einfluß auf ihre Entwicklung zu haben, und die deshalb um so besser als Statthalter fungieren können für etwas (anderorts) verloren Geglauhtes. Nachdem der Glaube an die klassische Philosophie als System verlorengegangen ist, bedarf die Frage, wie künftig Philosophie zu betreiben sei, einer Antwort. Deleuze befragt nun das Kino, ähnlich wie Roland Barthes die Photographie. Er stellt ihr Fragen, welche die Bitte enthalten, der Philosophie ihr Überleben zu sichern, Fragen, die einer „dummen oder simplen Metaphysik“ zu entstammen scheinen und wahrscheinlich genau deshalb „wahre Metaphysik“ (Barthes, *HK*, 95) sind. So wird das moderne Kino zum Statthalter einer künftigen Philosophie, wird zur transzendentalen Bedingung der Möglichkeit von Philosophie. (*Den Glauben an die Philosophie mit den Mitteln des Kinos zurückgewinnen*)

Die Stärke der klassischen Philosophie bestand im Willen zum System, im *Glauben* daran, daß „die Unterordnung aller Aspekte des Universums unter irgendeinen von ihnen“ (Borges, *Fi*, 23 f.) möglich und daß es wünschbar sei, aus einer Reihe von Grundbegriffen alle relevanten philosophischen Fragen zu klären oder zumindest zu erklären, welche Dinge erklärbar und welche per se unerklärbar bleiben müssen.“ Die neue Philosophie aber, welche Deleuze zu betreiben gedenkt, geht

<sup>11</sup> Deleuze setzt die klassische, erste Phase des Kinos mit der klassischen Philosophie ins Benehmen. Klassische Philosophie: Das ist für Deleuze Systemphilosophie, das sind Kant und Hegel. Systemphilosophie meint, daß aus einer Handvoll von Begriffen (Vernunft,

von der Singularität all jener Begriffe aus, die sich früher in ein philosophisches System fügten.<sup>11</sup> Die 'moderne' Kunst der Philosophie besteht nun darin, das jeweilige Ereignis in diesen Begriffen freizusetzen, *das System selbst zu einem Synergie-Effekt verschiedener Singularitäten zu erklären.* (*Singularität statt Systematisierung*)

Natürlich hat die moderne Philosophie, ähnlich wie das Nachkriegskino, ein Wahrheitsproblem, wenn sie nur das Singuläre, das Nichtreguläre, das unvorhersehbare Ereignis in ihr Zentrum rückt. Die modernen Filme stellen nun, so Deleuzes Beobachtung, die Frage, was Wahrheit sei, auf der Ebene der Bewegung und eröffnen über die Möglichkeit, abweichende Bewegungen zu zeigen, einen Diskurs über die Krise auch jeder philosophischen Wahrheit. Diese verdankt sich in den Augen Deleuzes einem optischen Effekt, einer nachträglichen Korrektur und Verschleierung all jener Abweichungen, welche Zeit in jede Form der Sinnstiftung einführt. So wie die Objektivität der Systeme Produkt von etwas Singulärem ist, so ist auch ihre Wahrheit eher ein zerbrechlicher Effekt, denn ein überzeitliches Attribut. (*Wahrheitskrise des Kinos wie der modernen Philosophie*)

das Absolute, transzendente Einbildungskraft, Widerspruch etc.) ein kohärentes Denkbild errichtet wird, was nicht nur in sich stimmig ist, sondern auch vollständig über seinen Gegenstandsbereich (allgemeine Phänomenologie des Geistes, allgemeine Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung usw.) Auskunft gibt. Systematische Philosophie zielt auf das Allgemeine, Reguläre, eine in sich stimmige Denkbewegung, die, ohne zu springen, von einem Gegenstand zum nächsten wechselt und allen Dingen ihren Platz zuweist.

<sup>12</sup> Natürlich sprechen wir heute aus der Sicht der modernen Philosophie wie des modernen Kinos. Wenn es eine analoge Zäsur, einen analogen Bruch in beiden Sphären gibt, dann betreffen sie die Kohärenz, den Glauben an eine einzige, mit wenigen Begriffen oder Bildern zu erklärende Welt. Dort, wo die klassische Philosophie also noch ein System am Werke sah, sieht die moderne Philosophie Singularitäten, einzigartige Begriffskonstellationen, Ereignisse, geniale Erfindungen. Systeme sind für uns nur noch eine heuristische Fiktion, welche die zugrundeliegende Einzigartigkeit ihrer begrifflichen Schöpfung verdeckt. Gerade die Sprünge, die Unerklärlichkeiten im System sind es heute, die uns interessieren und die uns die fragile Bedingung der Systeme selbst zu sein scheinen. Diese moderne Form des Philosophierens, wie Deleuze und Guattari sie verstehen, bringt tatsächlich eine neue Form auch der philosophischen Darstellung hervor, die sich in ihrer Praxis nach den theoretischen Einsichten – dem Bekenntnis zur Singularität am Grunde jeder Systematisierung – richtet und diese durch ihren Vollzug zu bestätigen sucht.

<sup>13</sup> Die Singularität, welche die Kohärenz sprengt und verhindert, daß wir mit einem geschlossenen Weltbild ohne Lacher durchs Leben kommen, genau diese Singularität, die plötzlich in das Zentrum des philosophischen Interesses gerät und die Philosophie zugleich in ihrem Bemühen um reproduzierbare Erkenntnisse als Wissenschaft in arge Bedrängnis bringt, tritt auch im modernen Kino zutage. So beginnt das zweite Kinobuch mit einer Umwertung, die nach Deleuzes Überzeugung auch den Wechsel von der klassischen zur modernen Philosophie einläutet. Moderne Philosophie (und das ist für Deleuze natürlich Differenzphilosophie) beginnt genau dort, wo das cartesianische 'ich denke' nicht mehr das 'ich bin' legitimieren kann, weil letzteres nicht durch das stupende 'ergo', sondern nur durch die Form einer Zeit bestimmt werden kann, die das 'Ich bin' nicht ruhen läßt und immer schon verändert, bevor das 'ich denke' es erreicht. Mit der kantianischen Einführung der Zeit, die zählt, in das Denken ist dieses nicht länger 'bei sich', sondern wird exzentrisch. Und genau dieses Exzentrischwerden sieht Deleuze im modernen Kino. Exzentrisch wird hier die Bewegung, die sich ihre Zeit nicht mehr unterordnen kann. Zeit gewinnt eine Größe unabhängig von einer sie direkt ausdrückenden, sichtbaren Bewegung. Was man sieht, ist die *Wirkung der Zeit als deformierende Kraft*.

<sup>14</sup> Während das, was sich widerspricht, dies ja immer auf der Ebene von Aussagen tut und in diesem Sinn 'nie sein' darf, sofern es als inkongruent (in der Sprache) zurückgewiesen wird, gibt es im Bild so etwas wie 'Widersprüche' im strengen Sinn nicht. Die schiere Faktizität des Sichtbaren (und sei es noch so künstlich) muß sich um die Widersprüchlichkeit

Um ihre 'Unbeweisbarkeit' wissend, bekennt sich eine Philosophie wie die von Deleuze zur Fiktion von Begriffen, schafft aber für diese – wie ein Roman, wie ein Film – zugleich eine ganzes Feld, eine ganze Welt, in der sie sich denkbar kohärent und real ausnehmen, so daß es am Ende gar nicht mehr so sicher ist, ob die ursprüngliche Fiktion nicht im Grunde die Antizipation von etwas ganz und gar Realem, da um so Wirksameren, ist.<sup>42</sup> (*Fiktion von Begriffen*)

Der Vorbildcharakter des Kinos für die Philosophie ergibt sich aus dem einen, klaren Satz: „Der Film repräsentiert nicht nur Bilder, er umgibt sie auch mit einer Welt“ (ZB, 95). Auch Deleuzes Ehrgeiz besteht darin, aus den denkbar entlegenen Begriffen, den denkbar weit entfernten Konzepten eine *in sich kohärente Welt* zu erschaffen, indem jeder Begriff von einer, *seiner* Welt umgeben wird (Deleuze sagt hierzu: 'Immanenzebene'), durch Rekombination, Neuverknüpfung, die nur möglich scheint, wenn die Kräfte ermessen werden, die jedem Begriff innewohnen. Die noch zu erreichende Kohärenz – die richtiger als eine 'Koaleszenz' zu bezeichnen wäre – betrifft also nicht mehr das Miteinander der Begriffe, sondern die Errichtung der jeweiligen Immanenzebene, des jeweiligen Kräftefeldes, in dem sich ein philosophischer Begriff bewegen, ausbreiten und verändern, in dem er zu einem Ereignis werden kann. 'Immanenz – ein Leben', dieser vielzitierte Titel des letzten Aufsatzes, den Deleuze vor seinem Freitod im November 1995 veröffentlichte, enthält eine wichtige Fluchtlinie in Richtung der Kinobücher. *Immanenz und Koaleszenz statt Kohärenz; Kräfte, keine Substanzen; Glaube, aber ohne Ontologie.*

Kino bedeutet für den Vater der Filmemacherin Émilie Deleuze die vorzügliche Möglichkeit, eine ganze Welt frei nach den eigenen Regeln zu errichten, eine Welt, die konsistent wird durch die Struktur der Sehnsüchte (oder der Phantasmen, folgt man Žižek), die in ihr wirksam ist. Schon Leibniz träumte diesen Traum, wenn er bemerkt, dem Philosophen sei es zwar vergönnt, „Sätze zur Errichtung seiner imaginären Welt“ zu bilden, leider stehe es aber nicht in der Macht des Philosophen, – wie Gott –, mit Hilfe eines einfachen Entschlusses (*Wahl zur Wirklichkeit*) aus der imaginären auch „eine wirkliche Welt entstehen zu lassen“ (vgl. MA, §5). Jeder Filmemacher träumt von dieser Möglichkeit, ohne Arbeit, Budget etc., einfach per Ratschluß den besten aller möglichen Filme zu machen ...

### (3) Anknüpfungspunkte zwischen deleuzianischen Kinetheorie und Hollywoodkino

So persönlich die Gründe auch ausfallen mögen, welche Deleuze bewegen haben, in seiner späten Philosophie das moderne Kino zum Aufführungsort seiner Philosophie zu wählen, so fruchtbar sind diese Bücher für unser heutiges Nachdenken über das Kino. Diese These wird von Filmwissenschaftler(inne)n nicht gern gehört: Man fühlt sich irritiert durch die begrifflichen Kapriolen des Philosophen, vor allem

des Aussagbaren nicht kümmern. Widerspruchsfreiheit ist weder für die Existenz – noch für die Nichtexistenz eines Bildes vonnöten. Die Wirkung eines Bildes hängt nicht von seiner logischen Stringenz ab. Das Sichtbare muß nicht wie das Sagbare diskursiv überzeugen; es zeugt für sich selbst und fordert das Sagbare eben dadurch heraus.

<sup>42</sup> Im Film ist 'das Reale' selbst erzeugt, und zwar durch die wechselvolle Inszenierung von Sagbarem und Sichtbarem, die einander widerstreiten, nach sich ziehen oder parallel verlaufen. Das 'Reale' selbst ist das paradoxe Element, welches zwischen diesen beiden Reihen zirkuliert. Die Tatsache, daß die Bilder selbst erzeugt, erfunden und geschaffen sind, mindert in keiner Weise ihre Wirkung. Im Gegenteil, jener Fiktionalitätsvorbehalt wirkt mitunter 'entlastend' und eröffnet dem Zuschauer ungeahnte Möglichkeiten, sich mit dem – probierhalber, testend – zu identifizieren, was da vor einem (einem anderen) geschieht.

kritisiert man die Fokussierung seiner Bücher auf ein ganz bestimmtes Kino, das sich jenseits des *Mainstreams* bewegt. Dennoch, denke ich, sind einige wenige Seiten aus dem siebten Kapitel überaus ergiebig, wenn man nach einer Fragestellung sucht, welche über die engere Thematisierung von Zeitlichkeit im Film hinausgeht und überdies den Anschluß zum gegenwärtigen Hollywoodkino ermöglicht.

### Die Brisanz des Glaubensproblems für das Hollywoodkino

Ich möchte an dieser Stelle weiter gehen und behaupten, daß Deleuze in diesem siebten Kapitel des zweiten Kinobuchs nicht nur das 'Zeit-Bild' im engeren Sinn verabschiedet und sich der Fluchtlinie eines nicht mehr zeitlich zu verstehenden 'Außen' zuwendet, sondern daß er zugleich so etwas wie ein drittes Kinobuch projektiert, das sich um das Problemfeld des profanisierten 'Glaubens an ...' ranken müßte. Ich will an dieser Stelle jenen entgegenkommen, die insbesondere das zweite Kinobuch für veraltet halten, da es sich auf die Erzähltechniken der *Nouvelle Vague* verpflichtet hat. Der Vorwurf als solcher ist nicht falsch. Doch übersieht er genau jene Impulse, die jenseits von falschen Anschlüssen oder unsichtbaren Intervallen etwas zu denken geben, was nicht selbstverständlich ist. Die Frage, ob, und wenn ja, wie uns das Kino den Glauben an die Welt zurückgibt, hat gerade am Ende des 20. Jahrhunderts an Aktualität gewonnen. Zugleich bietet das Thema des 'Glaubens an ...' eine ausgezeichnete Möglichkeit bietet, gleichermaßen ernst über das gegenwärtige Hollywoodkino (etwa *Matrix*, Wachowski-Brüder, 1999) wie auch über *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998) zu sprechen.

Beide Filme handeln von den überirdischen, übermenschlichen Kräften, die der Glaube entfacht. Man täuscht sich, wenn man glaubt, *Matrix* handele einfach nur von der beängstigenden Vision, daß unsere Wirklichkeit ein einziger *Fake* sei. (Davon handelt er auch, aber auf hintergründigere Weise, als es die meisten Exeget(inn)en wahrhaben wollen.) Vielmehr geht es darum, daß man an diese Welt glauben muß, *obwohl und weil sie Fake ist*, obwohl und weil sie nicht existiert. *Matrix* handelt davon, daß die einzige Macht, die das Mögliche in etwas *beneidenswert Wirkliches und Wirkungsvolles* verwandelt, der Glaube ist.

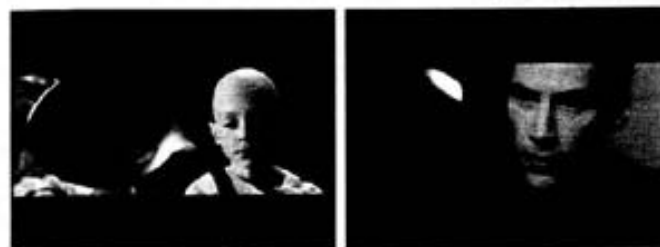


Abb. Nr. 28 „There is no spoon!“ Zwei Videostills (s/w) aus dem Film der Wachowski Brothers *Matrix* (1999) mit Keanu Reeves als Neo

So glaubt etwa der Guru Morpheus daran, ausgewählt zu sein, den eigentlichen Auserwählten zu finden; die Hackerin Trinity glaubt daran, daß sie auserwählt ist,

den Auserwählten zu lieben, und Neo schließlich, im bürgerlichen Leben ein Mr. Anderson, glaubt zwar nicht daran, selbst auserwählt zu sein, aber er glaubt daran, daß es in seiner Macht steht, jene zu retten, die an ihn glauben. Auch im Aufbau des *plots* von *Matrix* ist – weitaus platter als bei Dreyer – eine strukturalistische Sicht auf den Glauben am Werk, geht es doch um jenen ausgeklügelten Ringtausch des 'Glaubens an ...', der sich in lebensbedrohlichen Lagen (die es ja im Film zu Genüge gibt) zum Einsatz kommt.<sup>53</sup> Hier läßt sich beispielhaft sehen, daß Glauben keine zwei-, sondern eine mehrstellige Relation ist, daß es um ein System von Verweisen, Bürgen und Bürgschaften, um ein multiples 'Glauben an ...' geht. Dabei funktioniert das System um so besser, je unterschiedlicher und besverteilter diese Glaube ist. Im Zentrum des Ringtausches, bei dem jeder an einer bestimmten Stelle für das Leben des anderen bürgt und den anderen rettet, weil an den geglaubt wird, der (fast) schon nicht mehr an sich selbst glaubt und seinen Glauben an sich selbst genau in dem Moment zurückgewinnt, wo die, die an ihn glauben, selbst zu zweifeln beginnen. Es geht beim Glauben nicht darum, *nicht* zu zweifeln. Vielmehr muß man den Zweifel zeitlich und räumlich auf mehrere Personen verteilen. Einer muß das Staffelholz halten, oder das ganze Spiel endet tödlich.

Auch in Tom Tykwers Film *Lola rennt* geht es in gewisser Weise um einen Staffellauf für Gottvater, handelt doch sein Film von der Kraft des Glaubens, der Gnade des richtigen Augenblicks, der Macht des Zufalls und der Folgerichtigkeit seiner Konsequenz. Die Gefahren, die Tykwers Märchenwelt bedrohen, kommen von außen, nicht von innen. Daß sie oft so verheerende Wirkungen haben, hat damit zu tun, daß es innen so wenig Vorbereitung gibt auf den Einbruch des Wirklichen.<sup>54</sup> Der Einbruch des Wirklichen könnte auch bei Tykwer (ähnlich wie bei den Wachowski-Brüdern) nicht unwirklicher sein. Eines schönen Morgens stolpern wir mitten hinein in die Fußangeln des Wirklichen und müssen mit unserem eigenen Leben für etwas ganz und gar Unpersönliches gerade stehen. Da gilt es, den Zufall auf die eigene Seite zu bringen und zu rennen, was das Zeug hält, hinein in jenen selten betretenen, schmalen Korridor *zwischen* Raum und Zeit, in dem die Parallelwelten und das Kino zu Hause sind. *Gebt mir Mögliches!* (Eine härtere Droge wurde nie erfunden.) Genau das schreit Lola (stumm), wenn sie ihre markerschütternden Schreie ausstößt – dies zumindest schrieb ihr Deleuze ins Drehbuch.

Wie Deleuze will Tykwers Heldin das Unmögliche, das Vielleicht-noch-Mögliche. Alles setzt Tykwers Lola daran. Das Nullsummenspiel des göttlichen Zufalls, die große – von Voltaire verspottete Perspektive Leibnizens – regiert in allen Tykwer-Filmen, ebenso wie die Abwesenheit von echter Schuld. Zwar gibt es, ähnlich wie in *Winterschläfer* (1997), reichlich Schuldzuweisungen (zwischen Lola und

<sup>53</sup> Damit meine ich z. B. jene immer wieder zu hörenden Aufforderungen „Get up, Trinity“, „Get up, Morpheus!“, „Get up, Neo!“, die sich wie ein Echo durch den ganzen Film fortsetzen. In der Schlüsselszene schließlich, als Neo – der die Welt vor dem Irrglauben an ihre eigene Existenz retten soll – bereits tot (d. h. am Ende seiner Möglichkeiten) zu sein scheint, ist es Trinity, die ihn durch die bloße Macht ihres Glaubens wieder ins Leben zurück holt, weil sie daran glaubt, daß ihre Prophezeiung (auserwählt zu sein, den Auserwählten zu lieben) in Erfüllung gehen wird.

<sup>54</sup> Aber wer ist schon vorbereitet? Beindruckt von den Erzählungen, die man den Reisenden entlockte, die am Münchner Bahnsteig den ICE nach Eschede verpaßten, weil ein flüchtiger Bekannter sie auf ein Glas einlud, sagt Tykwer (in einem Gespräch mit Sabine Jainski und mir im Juli 1997): „Es gibt die Tendenz, Filme über explodierende, entgleisende Züge zu machen oder Filme über das Kaffeetrinken statt dessen. Ich möchte letzteres tun.“

ihrem Vater, dem Bankdirektor). Doch am Ende erweisen sie sich alle als leer und nichtig. Nicht 'Alles wird gut', das schale Versprechen Hollywoods, sondern besser, grausamer noch, 'Alles ist gut' noch im ärgsten Jammertal. In jeder der drei *Lola-rennt*-Episoden ist ein Mensch glücklich, während ein anderer stirbt. Eines Tages wird beides in ein und derselben Person möglich sein. Es gibt nur einander einschließende, nie antagonistische Widersprüche in der Welt des Tom Tykwer. Eben das macht ihren Reiz aus. Wie kein anderer glaubt dieser Regisseur an die Möglichkeit des Films, bei einem Höchstmaß an Kontrolle (der filmischen Mittel) vom Einbruch des Unkontrollierbaren, des Zufälligen (immer schrecklich und schön zugleich) und der Entfesselung des Möglichen erzählen zu können.

Seither gilt, ganz praktisch auch für die Umsetzung von *Lola rennt*: Film ist Wirklichkeit (Lola und Manni immer auf 35 mm), Video aber ist das synthetische, künstliche Unwirkliche der kaum wahrgenommenen Außenwelt, Zeichentrick – schließlich – schiere Möglichkeit. (Hier, nur hier entscheidet sich das Mischungsverhältnis, die richtige Dosis aus wirklicher & unwirklicher Liebesgeschichte.) Die drei Welten, die drei möglichen Versionen, die *Lola rennt* nacheinander durchspielt, nehmen folgerichtig jeweils in der Zeichentricksequenz ihren Ausgang, in der Lola eine Wendeltreppe hinunterrennt, die auffallende Ähnlichkeit nicht nur mit dem Roulette, sondern auch mit der Glücksspirale unterhält, die ihr auf sie wartender Freund Manni von seiner Telefonzelle aus im Auge hat. (Mal stolpert Lola über den geifernden Wachhund – dessen Gebiß uns an die gefräßige Uhr des Anfangs erinnert –, mal springt sie über ihn hinweg, immer fehlen ihr oder gewinnt sie ein paar Sekunden gegenüber der ersten Sequenz.)

Für die ZuschauerInnen passiert dabei zugleich etwas anderes. Für uns sind es eben *nicht* drei Möglichkeiten, drei streng parallel zu denkende Welten, in denen drei verschiedene Lolas mit unterschiedlichem Erfolg rennen und kämpfen. Vielmehr durchläuft Lola *nacheinander* all diese Möglichkeiten, die in verschiedene Tode münden, bevor sie zuletzt – mit unserem Wissen um das Ende – staunend vor dem Geliebten steht, der längst nicht mehr in Lebensgefahr schwebt. *Alles* – die Aufgabe, die sich ihr stellte, die Hindernisse, die sie überwand – erscheint auf einmal nichtig. War ihre übermenschliche Anstrengung am Ende unsinnig? Überflüssig? Verfehlt? In diesem Eingeständnis der Schwäche liegt zugleich die größte Stärke, das wichtigste Gegenstück zu der Unbedingtheit der ein Ziel geeichten Figur, der dem Comic entsprungene Läuferin, die sich selbst nicht stoppen kann, sondern darauf warten muß, daß es von *außen* geschieht. Es ist an uns, ob wir das Spielgeld zahlen und den Einsatz dreimal erhöhen.

Natürlich liegt die Stärke zweier ansonsten so gar nicht miteinander vergleichbarer Filme – *Matrix* und *Lola rennt* – darin, daß sie das Thema des 'Glaubens an ...' nicht in den Vordergrund der Handlung stellen, um es im Hintergrund um so wirksamer arbeiten zu lassen. Sie ist ja bekannt, die Abwehrhaltung des Publikums gegenüber Filmen, die explizit und im religiösen Sinn des Worts vom Glauben (als *faith*, nicht *belief*) handeln. Nur darf man sich über die Gründe hierfür nicht täuschen: Wer eine direkte Thematisierung vermeidet, verhindert noch nicht, daß das Problem des Glaubens latent um so virulenter ist.<sup>55</sup> Es ist das Gefühl des Abge-

<sup>55</sup> Sind die Zeiten, da man bereit war, für seinen Glauben zu sterben, nicht – Gott sei Dank! – unwiderruflich vorbei? Sind Leute, die heute mit letzter Konsequenz an etwas glauben, für uns nicht Sektierer, 'Gotteskrieger', Terroristen?

schnittenseins, das Gefühl der Scham ob der eigenen Profanität, der eigenen peinlichen Existenz, das es uns im Kinossessel so unbehaglich werden läßt, wenn Robert Bressons *Jeanne d'Arc*, Alain Cavaliers *Thérèse*, Rivettes *La religieuse* oder Lars von Triers Frauen zu uns sprechen?<sup>20</sup>

Zu dem Befund, daß Filme, die einen wesentlichen Bezug zu einer unsichtbaren Macht unterhalten, deren Existenz fragwürdig ist, den heutigen Filmzuschauer beklemmen und ängstigen, paßt, daß das allgemeine, nicht länger gottgebundene 'Glauben an ...' in den meisten Actionfilmen der Traumfabrik treibendes *Motivationszentrum* des Geschehens ist. Dennoch gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen den Arten, wie schlechte und wie gute, d. h. 'philosophisch ergiebige' Filme, dieses Motivationszentrum ausgestalten.

Es gibt mindestens zwei Arten, wie das Kino jene ansonsten unsichtbaren Kräfte zeigt, die aus dem Glauben kommen: Es gibt die falschen, d. h. überirdischen, übermenschlichen Kinokräfte, die sich visueller Tricks verdanken und deshalb nicht zum Nachahmen zu empfehlen sind, lassen sie uns klangvoll gegen Betonmauern prallen, wie schwungvoll und zuversichtlich wir auch Anlauf nahmen.

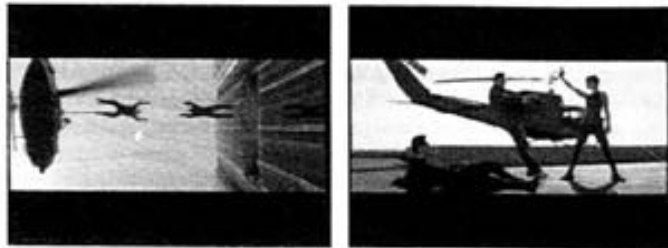


Abb. Nr. 29 Zwei Videostills (s/w) aus dem Film der Wachowski Bros. *Matrix* (1999)

Ein gutes Beispiel für diese falschen Kräfte ist Luc Bessons in Hollywood mit Bruce Willis in der Hauptrolle produzierter Sci-fi-Film *Das fünfte Element* (*Fifth Element*). In der alles entscheidenden Szene sitzt Willis regungslos und staunend in der ersten Reihe eines Revuetheaters, während vor ihm die Sängerin ihre überirdische Stimme erhebt (die später von klassisch in einen wüsten Rap kippen wird), kämpft im Nebenraum das Mädchen vom anderen Planeten, Lelo, mit bloßen Fäusten gegen die MGs der ebenso häßlichen wie dummen Monster. Die Szene ist furios choreographiert, wunderbar geschnitten. Man spürt, woher Lelo ihre übermenschlichen Kräfte nimmt: Sie leiht sie sich von der Sängerin, deren Stimme durch die endlosen Gänge zu ihr herüberschallt. Im Grunde geht es nicht darum, die Monster zu besiegen, das eigentliche Duett der Kräfte findet – als Duell – zwischen Lelos Fäusten und den Koloraturen der Sängerin statt. Und ganz in dieses Kräftefeld gehüllt, das sich zwischen den beiden Frauen auf getrennten Kampfplätzen aufzut, darf der amerikanische Actionheld schlechthin, Bruce Willis (*Die Hard I-IV*), einfach nur ruhig dasitzen und staunen. Und eben Kräfte sammeln ...

<sup>20</sup> Wahrscheinlich reagieren die meisten instinktiv so allergisch auf Filme, die den 'Glauben an ...' explizit zum Thema haben, weil sie über die Natur der oben beschriebenen Wechsel- und Tauschstruktur gern im unklaren belassen werden wollen. In diesen Dingen sind auch wir abergläubisch, als fürchteten wir, jenes verbotene Wort auszusprechen, welches die Magie verscheucht und uns mit uns selbst bekannt macht.

Diese Kräfte erwachsen aus der von Hollywood bis zur Fratze überzeichneten Vorstellung, man müsse nur genügend an sich selbst glauben, und alles werde gut. Diese fabelhafte Fama (des Glaubens) ist *das* nur allzu billige Herzstück der gängigen Erfolgsgeschichten, wie sie Hollywoods Actionfilme schreiben. Und mehr als das: Die Matrix, von welcher der gleichnamige Film spricht, ist nicht einfach jene Struktur, die uns die Welt als eine erscheinen läßt, die sie nicht ist, sondern es ist die einfache *Matrix des Glaubens*, die dieses System erhält und reibungsfrei funktionieren läßt. Die Tatsache, daß des Zentrum dieses Glaubens leer ist, daß es keinen guten Grund gibt, zu glauben, sondern, daß es einfach ein Grundbedürfnis ist, dies zu tun, ist dabei Erfolgsbedingung. Wer sich immer wieder fragt, warum Hollywood so erfolgreich ist, wo doch offensichtlich nichts als Leere von diesem Kino transportiert wird, der kann mit Deleuze eine Antwort finden: Weil Hollywood selbst der schönste, schillernde Beweis dafür ist, wie das System des 'Glaubens an ...' nicht nur mögliche, sondern wirkliche Welten erzeugt, die wiederum zu möglichen Welten in den Köpfen der Zuschauer und Zuschauerinnen werden.

Hollywood macht diese klischeerte Figur des 'Glaubens an ...' für den eigenen Erfolg verantwortlich, frei nach dem Motto: 'Hier war nichts außer Orangen und Zitronen, aber wir glaubten daran, daß von hieraus die ganze Welt neu im Bild erschaffen werden kann.' Von nichts anderem handelt dieses Kino, als davon, *daß es sich lohnt, an etwas (egal was) zu glauben, damit das Unwahrscheinliche, das bloß Mögliche, wirklich werde.*

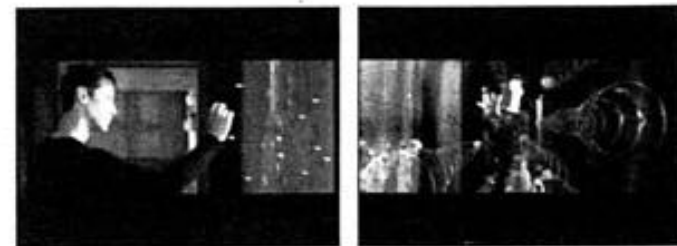


Abb. Nr. 30 Das Ende der Matrix als stillgestellter Patronenhagel. Zwei Videostills (s/w) aus dem Film der Wachowski Bros. *Matrix* (1999)

Keine Enttäuschung zu groß, kein Fall zu tief, als daß sich nicht aus ihm Kraft schöpfen ließe. Auch wir gehen ins Kino, um wieder glauben zu können, an uns und an unsere Kraft, die Wirklichkeit zu verändern. Im Kinossessel sind wir Lernende und Gläubige. Die Lektion des Hollywoodkinos ist einfach: Nicht das *Happy-End* ist seine *raison d'être* (auf diese Lüge hat man sich der Einfachheit halber geeinigt), die ideologische Botschaft lautet: 'Du mußt NUR an Dich glauben.'

Nur leider, und darin liegt dann auch die entscheidende Schwäche, zeigt uns Hollywood nur den behavioristischen Weg der Rettung auf: *Move your body! Beweg' Dich! Wehr Dich! Lern Kung-Fu!* Er zeigt uns aber nicht, wie und auf welche Weise wir zum Tausch fähig werden, wie wir in die Kette des Ringtausches des Glaubens Einlaß finden, der uns Kraft und Schönheit verheißt. Filme, die 'keine schlechten mehr sind' (frei nach ZB, 224), leisten genau dies. Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc* ist ein instruktiver Film: – für die Philosophie wie für das Leben. Er zeigt uns die Mechanik und Wirkweise des Glaubens, von deren Richtigkeit wir uns selber

überzeugen können. Denn wir glauben natürlich nicht einfach. Der 'Glaube an ...' war nie einfach und wird es nie sein. Im Kinosessel *wollen* wir an diese Welt und an dieses Leben *glauben*. Zurück auf der nassen Straße, im Dunkel der Nacht, aber wollen wir begreifen, was wir *da* gesehen haben. Und wir ahnen, daß wir an unsere häßliche, alte Welt nur so blind und fröhlich glauben können unter der Bedingung, daß sie uns im Kinosaal begegnet.

## IX. LITERATUR

A. Siglenverzeichnis der Schriften von Gilles Deleuze  
– Französisch und deutsch. Alphabetisch nach Siglen geordnet –

- ACE mit F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, Tome 1: *Anti-Œdipe*, Paris: Minuit, 1972.  
dt. AÖ *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Bd. I., übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- B *Le bergsonisme*, Paris: P.U.F., 1966.  
dt. *Bergson zur Einführung*, übers. v. Martin Weinmann, Hamburg: Junius, 1989.
- CC *Critique et Clinique*, Paris: Minuit, 1993.  
dt. KK *Kritik und Klinik*, übers. v. Joseph Vogl, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.
- D mit Claire Parnet, *Dialogues*, Paris: Flammarion, 1977.  
dt. *Dialoge*, übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- D/P „Désir et plaisir“, in: Magazine littéraire, Nr. 325, Okt. 1994.  
dt. B/L „Begehren und Lust“, übers. v. Joseph Vogl, in: *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, hg. v. Friedrich Balke und Joseph Vogl (Hg.), München: Fink, 1996, S. 230-240.
- DR *Différence et Répétition*, Paris: P.U.F., 1969.  
dt. DW *Differenz und Wiederholung*, übers. v. Joseph Vogl, München: Fink, 1992.
- E *L'Épuisé*, in: Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris: Minuit, 1992, S. 54-106.  
dt. *Erschöpft. Essay*, in: Samuel Beckett, *Quadrat. Stücke für das Fernsehen*, übers. v. Erika Tophoven, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996, S. 49-101.
- ES *Empirisme et subjectivité*, Paris: P.U.F., 1953.  
dt. H *David Hume*, übers. v. P. Geble u. M. Weinmann, Frankfurt (u.a.), 1997.
- F *Foucault*, Paris: Minuit, 1986.  
dt. *Foucault*, übers. v. Hermann Kocyba, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.