GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten bei Gilles Deleuze. Medialitäten der Zeit im Film

Karpenstein-Eßbach, Christa

2006

https://doi.org/10.25595/4354

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Karpenstein-Eßbach, Christa: *Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten bei Gilles Deleuze. Medialitäten der Zeit im Film*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 12 (2006) Nr: 2, 267–283. DOI: https://doi.org/10.25595/4354.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Christa Karpenstein-Eßbach

Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten bei Gilles Deleuze

Medialitäten der Zeit im Film

Ein kleiner Umweg zum Einstieg in die Fragen nach Erinnerung und Zeit soll zunächst skizzieren, worum es im Folgenden nicht geht. Es geht nicht um die Untersuchung von Monumenten oder Dokumenten, in denen Erinnerungen bewahrt sind, nicht um das, *was* erinnert oder auch verdrängt wird. Artefakte verschiedenster Provenienz, so auch der Film, würden in dieser Perspektive als Garanten rekonstruierbarer Erinnerungen an vergangene Lebenswelten fungieren, würden Spuren bergen, die das Wiederaufrufen vergangener Ereignisse bzw. eine kreative Wiederholung oder palimpsestartige Überschreibungen ermöglichen. Das Gedächtnis, sei es mental oder körperlich gedacht, wäre in solchen Vorhaben der Ort, von dem aus das Erinnern an etwas in individueller oder kollektiver Bezüglichkeit stattfindet. Von hier aus ließen sich dann weiter Linien ausziehen, etwa die Differenzen zwischen identitäts- und alteritätsbezogenen oder zwischen kulturell dominanten und konkurrierenden Erinnerungsweisen, wie sie aus den Artefakten herauspräpariert werden können. Dabei steht das Erinnern – auch wenn es als Spur in Artefakten aufgesucht wird – im Horizont eines alltäglichen Prozesses in dem Sinne, dass sich hier die Tätigkeit eines spezifischen menschlichen Vermögens niederschlägt, eine individuelle, an die Person gebundene Bewusstseinsleistung, die zu der Frage veranlasst, „wer wie, was, wozu, warum und für wen erinnert".[1] Bei solchen an Personen gebundenen Erinnerungsleistungen kann man dann auch weiter fragen: wer erinnert mehr, Sie oder Er, jene Gruppe oder diese hier. Dass schließlich dem Problem des Erinnerns in Zukunft eine besondere Konjunktur beschert sein wird, dürfte sich dem sich abzeichnenden Aufstieg der Alzheimerschen Krankheit zum Massenphänomen verdanken.

An der Wichtigkeit all dieser Fragen besteht kein Zweifel. Wenn ich sie hier dennoch nicht weiter verfolge, so nicht, um deren Relevanz zu mindern, sondern weil ich sie mit einem Supplement bzw. mit einer kleinen Verschiebung versehen möchte. Und wenn es nicht um das Erinnern *an* etwas im Horizont des individuellen oder kollektiven Gedächtnisses geht, dann doch sehr wohl um das Erinnern in

seinen verschiedenen Modalitäten. Noch einmal formuliert, und zwar im Hinblick auf den Film: Es handelt sich nicht um die Frage nach dem, woran ein Film erinnert, sondern um Differenzen des Erinnerns selbst, wie sie unter den Bedingungen unterschiedlicher filmischer Verhältnisse zur Zeit erscheinen. Es gibt gute Gründe, gerade den Film zu Rate zu ziehen, um überhaupt die Modalitäten eines divergierenden Umgangs mit Erinnerung aufzuklären. Zum einen zeichnet sich der Film durch sein Verhältnis zur Bewegung und den Umgang mit Bewegung auf einer zweiten, filmischen Ebene aus. Darüber hinaus ermöglicht er eine Instrumentierung der Zeit, die die narrative Verkettung der Bilder an der Sukzession von Bewegung orientieren, die aber auch solche Sukzessionen ent-ketten kann, um eine eigene filmische Zeitlichkeit zu erzeugen. Die dem Film zugehörige Zweischichtigkeit von Bewegung und Zeit erlaubt es, wie ich mit Gilles Deleuze zeigen möchte, die Modi des Erinnerns selbst zur Darstellung zu bringen. Der Film weist hier gegenüber der Schrift, die nun einmal der Linearität verpflichtet ist, eine deutlich höhere Komplexität auf, sowohl im Hinblick auf die Narrations- wie auf die Kompositionsformen. Dass auch literarische Narrationsformen mit verschiedenen Zeitebenen spielen können, ändert hieran nichts, sind sie doch dem Film abgesehen, worauf die geläufige Rede vom „filmischen Erzählen“ deutlich genug verweist. Es dürfte nicht zuletzt der Verschränkung der Erinnerungsthematik mit dem Medium der Schrift geschuldet sein, dass das Erinnern vorzugsweise auf sein „Was“ und weniger auf die Künstlichkeiten seines „Wie“ befragt wurde und wird. Die Orientierung am „Was“ verbindet sich mit Sinnkonfigurationen und Selektionsleistungen im Hinblick auf Identitätsstiftungen, die aus Speichergedächtnissen oder besser: Archiven, ein Funktionsgedächtnis machen. In dieser Sicht gilt dann die Schrift als das „paradigmatische körperexterne Speichermedium“.[2] Ich möchte nicht dem „Was“ in Verbindung mit der Schrift, sondern dem „Wie“ anhand des Films nachgehen.

Neben der höheren Komplexität gegenüber der Schrift gibt es einen weiteren Grund, den Film mit der Frage des Erinnerns zu verbinden. Die Prominenz, die das Thema Erinnerung und Gedächtnis ganz allgemein in den letzten Jahren gewonnen hat, wird sich mit Deleuze im Horizont fundamentaler Wandlungen und Verwerfungen in der kinematografischen Praxis der Bilder verstehen lassen, die nach 1945 ein neues Kino geschaffen hat. Es handelt sich – so viel sei holzschnittartig vorweggenommen – um ein Kino, das gerade über seine Bezogenheit auf die Medialität der Zeit das Feld des Politischen und das Spiel der Minoritäten auf diesem Feld neu zu begreifen sucht. Unsere heutige Erinnerungskultur hat einen hohen Resonanzraum im Kino nach 1945, den es zu entdecken gilt.

Ich möchte zunächst einige Begriffe entfalten, die die Erinnerung betreffen, dann das Kino und seine verschiedenen Bild-Regimes behandeln, um schließlich das Problem der Medialität der Zeit und das Statut der Erinnerung, wie es über den Film erkennbar geworden ist, in den Rahmen einer Neufassung des Politischen einzurücken, die für eine feministische Perspektive nicht unerheblich sein dürfte.

I.

Zum Einstieg in die Entfaltung der Begriffe des Kinos möchte ich zunächst einen Film der Regisseurin Ulrike Ottinger charakterisieren: *Johanna d'Arc of Mongolia* aus dem Jahre 1989. Hier lernen sich in der Transsibirischen Eisenbahn die vier Protagonistinnen kennen und treffen auf drei Herren, die nicht weniger exzentrisch sind als sie. Der Zug rollt durch unendliche Weiten, vor denen allerdings die bildähnlichen Jalousien vor den Abteilfenstern meist heruntergelassen sind; es gibt keine Handlung, und es geschieht auch nichts, was auf ein Ziel der Fahrt hinweisen würde. In den Gesprächen tauchen Erinnerungen auf, warum oder wozu, weiß man nicht; manchmal werden sie durch das überladene Interieur des Speisewagens hervorgerufen, der wie ein Miniaturmuseum aussieht. Die Damen steigen in die Transmongolische um, die dann von wilden mongolischen Reiterinnen gestoppt wird. Die Damen aus der westlichen Welt sind in eine andere Zeit versetzt. Das Leben mit der mongolischen Prinzessin und ihren Begleiterinnen wird in Bildern höchster Virtualität dargestellt, es hat keine Ähnlichkeit mit dem, was aus einem Fundus vertrauter Erinnerungen aufgerufen werden könnte. Die Bilder des Films haben fast den Charakter von Stillleben, die aus der Bewegung heraus – und in die Zeit eingetreten sind. Viele Elemente dieses Films kommunizieren mit den Begriffen eines Kinos, in dem die Medialität der Zeit eine besondere Relevanz gewinnt. Ich komme später auf Ottingers Film zurück.

Die Arbeit an und mit Begriffen spielt gerade bei Gilles Deleuze eine besondere Rolle, denn hier zeigt sich die Kraft einer Philosophie, die darauf zielt, in der Arbeit mit ihnen Auswege aus Universalien, Transzendentalien oder Allgemeinheiten zu suchen, um die Singularitäten von Phänomenen zur Sprache kommen zu lassen. Bei Deleuze geht es immer um einen Ausweg – und damit um die Möglichkeit eines Neuen.

Die Möglichkeit eines Neuen: das gilt auch für die Frage nach der Erinnerung – geradezu in Umkehrung der konventionellen Vorstellung, wonach zur Erinnerung per se jener tiefe Brunnen der Vergangenheit gehört, aus dem Altes hervorgeholt wird. Deleuze bezieht sich in seinen Untersuchungen des Films in den beiden Büchern mit ihren programmatischen Titeln *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* wiederholt auf Henri Bergson, den großen französischen Philosophen und Zeitgenossen von Zola, Durkheim und Jaurès. Der dritte von vier Kommentaren zu Bergson behandelt die Modalitäten des Erinnerns, wie sie für die Begriffe des Kinos fruchtbar gemacht werden.

Deleuze unterscheidet mit Bergson zwei Arten des Erinnerns, wobei er auch von „Wiedererkennen" spricht, um die Bindung des Erinnerns an die Wahrnehmung zu verdeutlichen. Bei der ersten Art handelt es sich um das „automatische

und das habituelle Wiedererkennen“.[3] Ich erkenne einen Freund oder diesen Hörsaal wieder, ich erinnere mich an den Wortlaut eines Gedichts, das ich auswendig gelernt habe und durch wiederholtes Rezitieren im Kopf habe, ohne darüber nachdenken zu müssen. Dies sind keine „reinen Erinnerungen“. Reine Erinnerungen gibt es wie einen Urgrund schon wegen der Zeitlichkeit des Stroms des Lebens; reine Erinnerungen sind real, doch unabhängig vom aktuellen Bewusstseinszustand bloß virtuell vorhanden. Davon unterscheiden sich die aktuellen Erinnerungsbilder, die in die Wahrnehmung eingehen. Man kann auch von einer Aktualisierung der Erinnerung im Erinnerungsbild sprechen.[4] Für die erste Art des habituellen Erinnerns ist charakteristisch, dass das Erinnern hier in Handlungszusammenhänge und Schemata eingebunden ist und im Dienste von Gewohnheiten wie Bedürfnissen und Erfordernissen unseres Lebens steht, so dass die Erinnerungsbilder in den Nützlichkeitsrahmen eines praktischen Vollzugs eingepasst werden. „Es ist ein sensomotorisches Wiedererkennen, das vor allem aufgrund von Bewegungen vor sich geht: Bewegungsmechanismen haben sich gebildet und angesammelt, so dass der Anblick der Gegenstände genügt, um sie auszulösen“ (Z-B,, S. 64). Insofern spricht Deleuze auch vom „sensomotorischen Bild“, das „in der Tat von der Sache nur dasjenige zurück(hält), was uns interessiert oder was sich in die Reaktion einer Person fortsetzt“ (Z-B, S. 65). Die sensomotorische Dimension dieses Erinnerns verleiht ihm den Charakter des Körpergedächtnisses, das das Ergebnis des Aufbaus von Mechanismen in unserer Handlungsorganisation ist.[5] Ein solches „sensomotorisches Bild von der Sache“, so pointiert Deleuze: „(...) genau das ist aber ein Klischee (...). Wir nehmen also normalerweise nur Klischees wahr“ (Z-B, S. 35).

Wenn das Körpergedächtnis, das in der gegenwärtigen Diskussion um das Erinnern nicht zuletzt im Hinblick auf das Geschlecht zu einem wichtigen Thema wurde, vom Klischee gezeichnet ist, dann dürfte in der zweiten Art des Erinnerns vielleicht ein Ausweg daraus zu finden sein. Deleuze bezeichnet es als „attentives Wiedererkennen“ (Z-B, S. 64), bei Bergson wird es „vorstellendes Gedächtnis“ genannt. Dieser Modus ist unabhängig von Sensomotorik, da Erinnerungen nicht nur erlebt, sondern gedacht und vorgestellt werden. Ein Kino, dessen Bilder sich darauf beziehen, heißt bei Deleuze denn auch ein Kino des Gehirns bzw. des Denkens. (Z-B, S. 269 ff.) Beim attentiven Wiedererkennen

> verzichte ich auf die Fortsetzung meiner Wahrnehmung, ich bin gar nicht in der Lage, sie fortzusetzen. Meine genaueren und andersartigen Bewegungen führen zum Gegenstand und auf ihn zurück, um an ihm gewisse Züge hervorzuheben und aus ihm ‚einige charakteristische Merkmale‘ zu gewinnen. Erneut beginnen wir andere Merkmale und Züge freizulegen, aber jedesmal müssen wir wieder von vorn anfangen. (Z-B, S. 64)

Hier verketten sich Erinnerungsbilder nicht mit Handlungen oder Geschehnissen, sondern mit anderen Erinnerungsbildern. Deleuze schreibt dazu:

> Dem einen oder anderen Aspekt des Gegenstandes entspricht ein Bereich der Erinnerungen, der Träume oder Gedanken: jedesmal handelt es sich um eine Einstellung oder einen Kreislauf, und demzufolge gilt für den Gegenstand, dass er eine unendliche Anzahl von Einstellungen und Kreisen durchläuft, die mit seinen eigenen ‚Schichten' und Aspekten korrespondieren. (Z-B, S. 66)

Anders formuliert: Das Erinnern in diesem Modus ist aus der Perspektive sensomotorischer körperlicher Erwartungen, wie es weitergeht, ziellos. Es setzt sich aus Schichtungen mentaler Realitäten des vorstellenden Gedächtnisses zusammen, rückt die jetzige Erfahrung in verschiedene Kontexte und taucht sie in einen Reichtum an Einzelheiten und Episoden. Der Gegenstand des Erinnerns ist hier nicht festgestellt (so wie man sagt, dass ein Hörsaal für Vorlesungen da ist), sondern wird in immer weiteren Vorstellungen auseinandergefaltet, so dass er ziellos von einem Erinnerungsbild zum anderen gleitet.

Wichtig ist nun: Im Unterschied zum ersten Typus des automatischen bzw. habituellen Erinnerns ist im Fall des attentiven Erinnerns etwas Neues möglich, kann das Neue gerade auf dem in dieser Hinsicht widerständigen Feld des Erinnerns ins Spiel gebracht werden. Dem attentiven Erinnern, Bergsons vorstellendem Gedächtnis kommt eine schöpferische Dimension zu.[6] Das Neue ist aber nicht bestimmt durch ein „Was" des Erinnerten, das an die Stelle des Alten tritt, sondern durch seine andere Modalität.

Hier müssen wir einen weiteren Unterschied einführen, nämlich den zwischen dem Möglichen und dem Virtuellen, den Deleuze von Bergson nimmt. Das Mögliche ist etwas, „das zwar nicht real, aber bereits in sich ausgeformt ist" und das auf seine Realisierung hin ausgewählt werden kann.[7] Es wird, „sofern es sich der ‚Realisierung' verschreibt, selbst als Bild des Realen erfasst, und das Reale als Ähnlichkeit mit dem Möglichen".[8] Insofern gehorcht das Mögliche dem Prinzip der Identität. Das Mögliche ist nichts Neues. Das Virtuelle hingegen ist keine Möglichkeit, die auf Realisierung drängt, sondern es ist auf Aktualisierung bezogen. Anders gesagt: Unter dem Gesichtspunkt der Virtualität stehen uns alle Erinnerungen gleichzeitig zur Verfügung, und in der Aktualisierung werden sie mit einer neuen Wahrnehmung verbunden, ohne dass sie mit dem Realen eine Ähnlichkeit haben müssen. Deshalb gibt es in diesem Modus des Erinnerns das Neue. In *Differenz und Wiederholung* schreibt Deleuze:

> Die Aktualisierung des Virtuellen (...) [vollzieht sich] stets über Differenz, Divergenz oder Differenzierung. Die Aktualisierung bricht mit der Ähnlichkeit als Prozeß ebenso wie mit der Identität als Prinzip. (...) Die Aktualisierung, die Differenzierung ist in diesem Sinne stets eine wirkliche Schöpfung.[9]

Das Mögliche, das verwirklicht wird, und das Virtuelle, das aktualisiert wird, haben verschiedene Bezüge zur Zeit. Das Mögliche verweist auf die Sukzession der Zeit, ihre chronologischen Prozesse, in denen etwas in ihnen schon Angelegtes

realisiert wird. Deshalb steht das Mögliche dem habituellen Wiedererkennen nahe, bei dem sich ein Erinnerungsbild in Bewegung fortsetzt und in wahrscheinliche Handlungszusammenhänge eingebettet ist. Das Virtuelle hingegen spaltet die Zeit auf; mit der Aktualisierung wird das Vergangene zum Gegenwärtigen in einer Gegenwart, mit der alle Schichten der Vergangenheit koexistent sind. Das Virtuelle gehört einer „achronologischen Zeit" an. (Z-B, S. 134) Es steht dem zweiten Modus des Erinnerns, dem attentiven Wiedererkennen nahe, das einen Gegenstand umkreist in den Aktualisierungen verschiedener virtueller Erinnerungen und sich fragt: Ist es „dieses", woran mich „das" erinnert, oder ist es vielleicht „jenes" oder noch ein anderes aus einer weiteren Schicht der Vergangenheit?

II.

Habituelles Erinnern, sensomotorisches Bild einerseits und andererseits attentives Wiedererkennen bzw. vorstellendes Gedächtnis, Möglichkeit vs. Verwirklichung, Virtualität statt Aktualisierung, chronologische oder achronologische Zeit – mit diesen Unterscheidungen lässt sich das komplexe Phänomen Erinnerung auffalten. Wenn dies bislang auf einer eher allgemein philosophischen Ebene entwickelt wurde, so soll dies im Folgenden mit Blick auf die Besonderheit des Artefakts Film mit seinen medial gestalteten Modalitäten von Zeit und Erinnerung geschehen. Zweifellos muss man diese filmischen Modalitäten von alltäglichen artefakt- bzw. medien- und apparatfreien Formen des Umgangs mit Zeit und Erinnerung unterscheiden, da von einer „grundlegende(n) Differenz zwischen natürlicher und kinematografischer Wahrnehmung" auszugehen ist.[10] Der entscheidende Grund liegt für Deleuze nun darin, dass der Film entgegen geläufiger Auffassungen mit Fotografie nichts zu tun hat.[11] Denn die aneinander gereihten und voneinander abgeschnittenen vierundzwanzig Bilder pro Sekunde auf dem Filmstreifen, diese unbewegten Schnitte werden mit den beweglichen Schnitten durch Montage und bewegliche Kamera zerschnitten und neu verkettet. Eben dies hat mit natürlicher Wahrnehmung nichts mehr zu tun. Die spezifische Medialität des Films (und Deleuze denkt immer spezifisch, nicht ins Allgemeine zielend) ermöglicht aber einen eigensinnigen kinematografischen Umgang mit Bewegung und Zeit, mit Gegenwart und Erinnerung. So wenig wie es sich um natürliche Wahrnehmung handelt, handelt es sich beim Film um bloße Illusion. Vielmehr sind die Bilder des Kinos Denkbilder, die auf eigentümliche Weise mit unseren „Weltbezügen" und „Wirklichkeitsvollzügen" zu tun haben.[12] Schnitt, Montage, die Verkettung der Bilder, die Arbeit mit chronologischen, achronologischen oder sogar falschen Anschlüssen instrumentieren die Zeit und konstruieren divergente Zeiteinstellungen im vollen Doppelsinn des Wortes.

Deleuze unterscheidet in den beiden Kino-Büchern zwei große Bild-Regimes voneinander: das Bewegungs-Bild und das Zeit-Bild, die dann jeweils noch weiter

untergliedert werden.[13] Im Kino des Bewegungs-Bildes dominiert die Bewegung über die Zeit; es ist ein der Sensomotorik verpflichtetes Bild-Regime. Ich will dessen verschiedene Bildtypen hier nicht im Einzelnen darstellen. Gemeinsam ist ihnen, dass „Bewegung als sichtbare Überbrückung eines Intervalls von Zeit und Reaktion zu denken" ist und die Verkettung der Bilder zu einer „in sich logische(n) und für den Betrachter nachvollziehbaren Überbrückung vom ‚Ende' des einen Bildes zum Anfang des nächstfolgenden" führt.[14] Der Logik von Reiz und Reaktion folgend, läuft Bewegung immer auf ein Ziel hin, ergibt sich immer eine Geschichte. Die Beziehung des Denkens zur Welt ist dem Modell der sensomotorischen Aktion verpflichtet. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für das Kino des Bewegungs-Bildes ist der Western; hier muss

> einerseits (...) die Situation den Protagonisten unaufhörlich durchdringen, und andererseits muß die ganz von der Situation geprägte Gestalt in unregelmäßigen Abständen ‚agieren', das heißt in Handlung ausbrechen,

wie Deleuze treffend formuliert (B-B, S. 211). Wenn das Erinnern hier eine Rolle spielt, dann als habituelles Wiedererkennen, dessen Leistung darin besteht, beim Anblick eines Gegenstandes Bewegungsmechanismen auszulösen.

Von diesem Bild-Regime unterscheidet sich das des Zeit-Bildes grundlegend. Das Zeit-Bild ist nicht dem organischen Modell der Bewegung, sondern dem nicht-organischen der Zeit verpflichtet. Das Kino des Zeit-Bildes ist mit völlig anderen psychologischen und geistigen Akten, anderen Bildern des Denkens verbunden. Deleuze sieht historisch den Umbruch in der Ordnung der Bilder mit den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges gegeben. Die sinnhafte Verknüpfung des Handelns zu einer zielgerichteten Aktion als Antwort auf eine Situation zerbricht, es kommt zu einem „Scheitern der sensomotorischen Schemata", die „Leute (sind) in Situationen gestellt, die nicht mehr in Reaktionen, in Aktionen weitergehen können."[15] Das bedeutet zunächst, dass der Film mit dem an Sensomotorik orientierten Prinzip der Narration bricht, um an seine Stelle „die rein optische und akustische Situation in einem ‚beliebigen Raum' " zu setzen; nicht das, was in der Zeit geschieht, wird gezeigt, sondern „die Zeit selbst, ‚ein wenig Zeit in reinem Zustand' ", wie sie insbesondere in Bildern erscheint, die den Charakter von Stilleben haben (Z-B, S. 17, 31). So ist die Kameraführung in dem schon genannten Film von Ulrike Ottinger dadurch gekennzeichnet, dass sie überwiegend stillsteht und dem Bild selbst seine Zeit gibt, weil die Kamera einer Aktion bzw. Bewegung einfach nicht folgt, sondern sie aus dem Bild buchstäblich herauslaufen lässt. Die Alltäglichkeit, „die Gegenstände und Milieus werden zu einer autonomen materiellen Realität" im Zeit-Bild, indem „die sensomotorischen Verkettungen einer Sukzession von Mannigfaltigkeiten Platz machen" (Z-B, S. 15 f.). Indem reine optische und akustische Situationen den Vorrang gewinnen, erscheint das Kino nach 1945 als ein Kino der Sehenden, das Wahrnehmungen gegenüber Bewegungen autonomisiert und in dem Zeit die Bewegung dominiert (Z-B, S. 60).

Ein eindrucksvolles Beispiel für das Kino des Zeit-Bildes, das Deleuze heranzieht, ist *Letztes Jahr in Marienbad* von Alain Resnais und Alain Robbe-Grillet. In diesem Film infiltrieren Erinnerungsbilder von einer vergangenen Begegnung zwischen einer Frau und einem Mann, die eventuell gar nicht stattgefunden hat, die Gegenwart und werden auf eine Weise aktualisiert, dass Vergangenheit und Gegenwart, Wahrheit und Fälschung ununterscheidbar werden. Die Zeit dringt als Intervall zwischen die Bilder ein, die nicht mehr chronologisch in einer nachvollziehbaren Ordnung erscheinen. Die Anschlüsse zwischen den Bildern werden durch Zeit und Erinnerung verfälscht, da das Vergangene das Folgende, das Folgende das Vergangene und das akustische Off das Sichtbare der Bilder dementiert. Man kann nicht wissen, ob es sich um eine Erinnerung handelt, die ihren Anschluss an die Gegenwart verfehlt, oder vielleicht um eine Vergangenheit, die nur halluziniert und die inkommensurabel mit allen anderen Vergangenheiten ist, oder um Erinnerungsbilder, die von der Gegenwart zugleich dementiert werden, um vielleicht erst in der Zukunft einzutreten. „Auf diese Weise gelangen wir zur achronologischen Zeit" (Z-B, S. 164). Zu dieser Zeit, zu diesen Erinnerungen kommt man nicht über Sprache oder Schrift, das gibt es nur im Kino, dessen Komplexität hier ungleich höher ist. Anders als in der Sprache, die ihre eigene Linearität und vor allem ihre eigene Modalzeitlichkeit hat, um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Logik der Sukzession zu ordnen, gibt es im Zeit-Bild die Simultaneität von verschiedenen Zeitschichten. Es handelt sich um eine „neue Erzählart", die insofern „eine höhere Form des Unsinns" ist, als es hier keine „Aufeinanderfolge der vorübergehenden Gegenwarten, wohl aber die Simultaneität einer Gegenwart der Vergangenheit, einer Gegenwart der Gegenwart und einer Gegenwart der Zukunft" gibt (Z-B, S. 136 f.).

Es ist in unserem Zusammenhang nicht nötig, die kinematografischen Spielarten des Zeit-Bildes im einzelnen darzustellen. Wichtiger ist ein anderer Gesichtspunkt. Das Kino nach 1945 außerhalb Hollywoods ist das Kino eines neuen Denkens, in dem Zeit und Erinnerung ein neues Statut erhalten.

III.

Im vierten Bergson-Kommentar mit dem für diesen Beitrag entwendeten Titel „Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten" expliziert Deleuze den neuen Umgang mit Zeit, der schließlich – darauf laufen die Spielarten des Zeit-Bildes hinaus – auch zu einem neuen Denken des Politischen führen wird. Wir haben es zunächst mit einer Differenzierung der Zeit in zwei Strahlen zu tun,

> den der vorübergehenden Gegenwarten und den der sich bewahrenden Vergangenheiten. Die Zeit lässt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich. Folglich gibt es zwei mögliche Zeit-Bilder: das eine gründet in der Vergangenheit, das andere in der Gegenwart (Z-B, S. 132).

Im ersten Fall werden von einem Punkt der Gegenwart aus verschiedene Schichten der Vergangenheit durchlaufen, die näher oder ferner zum Gegenwartspunkt liegen, die aber alle „aus dem Blickwinkel der aktuellen Gegenwart koexistieren" (Z-B, S. 133). Die Vorstellung von Zeit ist hier nicht chronologisch, sondern im Bild eines auf seiner Spitze stehenden Kegels veranschaulicht. Von dieser Gegenwartsspitze aus kann zwischen den geschichteten Vergangenheitskreisen und verschiedenen Regionen gewählt werden, um eine Erinnerung im Erinnerungsbild zu aktualisieren. So können sich jenseits der Chronologie dann die Zeit-Bilder in all ihren divergierenden Aspekten entfalten, ohne in der Logik zeitlicher Sukzession verknüpft zu werden. Ein Beispiel: In dem Film *Citizen Kane* von Orson Welles geht es darum, die Erinnerung an das aufzufinden, was den Namen „Rosebud" trägt. Der Film zeigt nun nicht die Erinnerungen seines Protagonisten Citizen Kane, denn der ist schon gestorben, vielmehr werden über die Zeugen für Kanes verschiedene Lebensabschnitte eine Fülle von Vergangenheitsschichten wachgerufen, ohne dass sich aber „Rosebud" wirklich in einer der erforschten Regionen auffinden ließe. All diese Erinnerungsbilder und Schichten haben kein Zentrum, um das herum sich ihre Wahrheit lagern könnte. Deleuze bezeichnet sie als „Strata", als auseinandergefallene, hingestreute, als „räumlich entfernte und zeitlich verschiedene Regionen", die „auf dem Hintergrund einer entgrenzten Zeit kommunizieren, die sie miteinander in Berührung bringt" (Z-B, S. 153).

Von dieser „Ausdehnung der Vergangenheitsschichten" ist die zweite Weise des Umgangs mit der Zeit zu unterscheiden: die „Zusammenziehung der aktuellen Gegenwart" (Z-B, S. 146). Hier geht es darum, dass die Vorstellung eines Nacheinanders der drei Zeiten Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft verabschiedet wird. Auf der Spitze der Gegenwart sind sowohl das aktuell Wirkliche als auch das nicht mehr Wirkliche und auch das noch nicht Wirkliche immer als gegenwärtig präsent. Nicht der Verlauf eines Ereignisses zählt hier; es handelt sich vielmehr bei diesen Modi der Zeit um „drei unterschiedliche Haltungen des Denkens gegenüber allem, was sich ereignet". Hier wird

> die *Kopräsenz* aller drei Zeiten *bezüglich ein und desselben Ereignisses* behauptet (...), so als könne eine zeitliche Entwicklung in drei verschiedene zeitliche Richtungen verlaufen, als könne *ein Ereignis gleichzeitig eingetreten sein, eintreten und noch eintreten werden*, als könne es *zugleich* notwendig wie das Vergangene, wirklich wie das Gegenwärtige und nur möglich wie das Zukünftige sein.[16]

So werden beispielsweise diese unterschiedlichen Gegenwarten in *Letztes Jahr in Marienbad* auf verschiedene Personen verteilt,

> so daß jede eine plausible, in sich mögliche Verbindung bildet, während alle zusammen eine ‚unmögliche' Verbindung ausmachen und gerade dadurch das Unerklärbare aufrechterhalten und wecken (Z-B, S. 136).

In einer Szene des Films sieht man z.B. die Frau einmal in einem weißen, dann in einem schwarzen Kleid; in einer anderen wird sie erschossen, um danach gleich wieder aufzustehen. Unentscheidbar ist, ob das, was zu sehen ist, geschieht, geschehen ist oder geschehen wird. Das Ereignis ist der Sukzession der Geschichte enthoben, die Gegenwärtigkeit dessen, was wir sehen, wird selbst zum Problem, weil das Ereignis auf der Spitze der Gegenwart de-aktualisiert wird, um sich in der Zeit zu verzweigen. Die Zeit gerät aus den Fugen, jedenfalls als chronologisch gedachte. Ein „So ist es gewesen" gibt es hier nicht, wohl aber die Inszenierung der Zeit selbst, die zwischen die Bilder tritt und die kontinuierlichen Anschlüsse des sensomotorischen Bewegungs-Bildes aufsprengt. Deshalb ist das Kino des Zeit-Bildes „nicht mehr wahrhaftig und verkettet sich nicht mehr mit den realen (sensomotorischen) Beschreibungen" (Z-B, S. 175).

Alle diese Begriffe, die ich eher holzschnittartig zu entwickeln versucht habe, verstehen sich bei Deleuze als Begriffe des Kinos und einer neuen Praxis der Bilder, aber sie stehen auch für das Auftauchen eines neuen Denkens. Es ist ein Denken, das sich – gewiss auf postmoderne Weise – dem Problem der Modernität stellt, und zwar in dem Sinne, dass das Denken im 20. Jahrhundert von der Erfahrung der „Ohnmacht" und Hilflosigkeit gekennzeichnet ist, weil es den fraglosen Bezug zur Welt verloren hat (Z-B, S. 217). Deleuze bewegt sich im Ensemble der Suchstrategien, die nach den 1945 offenbar gewordenen Modernitätskatastrophen des 20. Jahrhunderts einer postmodernen Problematisierung der Moderne zustreben.[17] „Wir glauben nicht mehr an ein Ganzes, auch nicht mehr an ein offenes Ganzes als Innerlichkeit des Denkens" (Z-B, S. 273), so Deleuze. Es ist uns nicht unbekannt, was mit dieser Erfahrung des Weiteren alles verbunden ist: z.B. der nachhaltige Zweifel am geschichtsphilosophisch abgesicherten Verwirklichungsdenken; das Misstrauen gegenüber allen organischen Prozessen der Integration in eine umfassende Totalität; die Fraglichkeit, ob sich der Sinn einer Aktion im großen Ganzen einer Situation schon einstellen wird. Die Problemlagen dieses Denkens finden wir im Kino, weshalb jeder Philosoph an diesem Ort gut aufgehoben ist.[18]

Die Verschiebung vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild und zum Aufstieg des Erinnerns heißt ja nichts anderes, als dass die Selbstverständlichkeit des handelnden Bezugs auf die Welt und die Sinnhaftigkeit der Aktion, wie sie ein amerikanischer Western in Szene setzte oder wie der russische Revolutionsfilm etwa eines Eisenstein sie gezeigt hat[19], ausgesetzt sind und die Figuren des Anhaltens und Auseinanderbrechens von Kontinuitäten an ihre Stelle getreten sind. Es gibt vielleicht keine schönere Filmszene, die die Handlungshemmung des Zeit-Bildes komprimierter ansichtig macht, als die in Jean-Luc Godards *Pierrot le Fou* – wo die Protagonistin lange Zeit am Strand entlang läuft und immer wieder ruft: „Ich weiß nicht, was ich tun soll". Erinnern jenseits des automatischen, sensomotorischen Wiedererkennens: Das wäre gleichsam die Gegenwartsspitze des sich im Zeit-Bild manifestierenden Anhaltens der Aktion.

Man kann den neuen Denkstil dieses Kinos nur erkennen, wenn man sich von den konventionalisierten Wahrnehmungen des Kinos der Bewegung löst. Das Bewegungs-Kino sollte, wie Walter Benjamin – und nicht nur er – formuliert hat, ein Kino der Massen-Kunst sein, ein Organon und Automat, der sich mit der im politischen Sinne verstandenen Bewegung der Massen verbinden sollte. Der Schock gilt hier als die prominenteste „Form, in der sich die Bewegung in den Bildern mitteilt", um die Masse in eben solche zu versetzen (Z-B, S. 207). Seine aufgerührten Bilder, die Provokation vollkommen physiologischer Empfindungen machen es zu einem „*reißerischen Kino*", dem Deleuze „eine primitive Sprache oder ein primitives Denken" bescheinigt, oder abgeschwächt, im Blick auf Eisenstein, „einen trunkenen Monolog" (Z-B, S. 208 f.). Das Pathos der Masse verbindet sich hier mit dem Pathos des kollektiven Ganzen und einer globalen Situation.[20] Den Thesen Paul Virilios folgend, war, so Deleuze, „das Bewegungs-Bild seit Beginn, im historischen und wesentlichen Sinne, an die Kriegsorganisation, an die Staatspropaganda und an den gewöhnlichen Faschismus gebunden" (Z-B, S. 215 f.). Im neuen Kino hingegen

> verweist das Bild nicht mehr auf eine umgreifende oder synthetische, sondern auf eine partikularisierende Situation. (...) Die Weltenlinie oder Fiber des Universums, die für die Kontinuität der Ereignisse sorgte beziehungsweise die Übergänge zwischen den Raumabschnitten garantierte, (ist) gerissen (B-B, S. 277).

Anders als im alten Kino, das wir auch das Kino der Moderne nennen können[21], handelt es sich hier nicht mehr um das Spiel der Vermittlung von Individuellem und Allgemeinem, Teil und Ganzem. Das neue Kino ist ein „Kino der Minoritäten", ein Kino, das „mit enttäuschten Gefühlen oder zerstörten Trieben korrespondiert" und das „nicht mehr wie das klassische von der Möglichkeit von Evolution und Revolution (lebt), sondern von Unmöglichkeiten oder, wie bei Kafka, vom *Unerträglichen*" (Z-B, S. 282 f.). Wo Minoritäten an die Stelle von Massen treten, gibt es keine totalisierenden, sondern partikularisierende Situationen. Sie zeigen sich in den ziellosen Bewegungen des Herumstreifens der „Helden" in einem beliebigen Raum, der seiner geschichtsteleologischen Besetzung durch die Masse enthoben ist (B-B, S. 276 ff.). Sie zeigen sich im Aufstieg der kleinen privaten Elemente des Lebens, die sich mit dem Sozialen und Politischen unmittelbar vermischen, ohne noch auf eine ‚Generallinie' oder eine klassische ‚Bewusstwerdung' gebracht werden zu können, weil sich alle diese Elemente „auf die Triebverfassung in einer heutigen Gesellschaft (...) beziehen, nämlich auf den Hunger, den Durst, die Sexualität, die Macht, den Tod und die Vergötterung" (Z-B, S. 281 f.).

Man sieht, dass der Körper im Horizont des Politischen einen neuen Status gewinnt. Er hält sich jenseits des Aktions-Denkens, des Handelns auf ein Ziel hin, in einem „Raum vor der Aktion" auf (Z-B, S. 262). Was das Zeit-Bild offenbarte, war ja nichts anderes als die Störung, die Intervention von Körperlichkeit in die bruchlose Kontinuität von Bewegungsablauf. Wo der Körper in solchen Abläufen

funktioniert, ist nicht Körper, sondern Bewegung. Deshalb erfüllt das Zeit-Bild die neue Forderung: „Gebt mir einen Körper!“ – aber nicht den Wunsch: „Lasst mich wahrnehmen, lasst mich handeln!“ Denn das Zeit-Bild macht „eine zentrale Hemmung“ sichtbar, in der das Zufällige, das Gewaltsame und Unverfügbare selbst, die Kontinuität unterbrechend, erfahren werden kann, was bei Deleuze auch „das ‚Ungedachte‘, das Leben“ heißt (Z-B, S. 244, 217, 245). Indem die Zeit anstelle der Bewegung in den Körper versetzt wird, wird der Körper zum Startpunkt eines anderen Denkens, eines ‚Außen‘. Politisch formuliert, handelt es sich um den Körper minus Bewegung, minus Masse, minus Volk, um den fragmentierten Körper der Minoritäten, einen Körper, der nicht mehr in der Immanenz eines ‚Ganzen‘ zu situieren ist. Hier geht es um neue Körper, die außerhalb, jenseits von Klischees angesiedelt sind, also nicht um den Körper *der* Frau oder *des* Mannes im Sinne einer allgemeinen kohärenten Entität auf der Basis des habituellen, automatischen Wiedererkennens.[22] Der Körper von Minoritäten ist weder ein individualisierter, noch ein kollektiver, noch ein schematisierter Körper, die alle auf ein Ganzes hinstreben würden. Minoritäten sind Figurationen von Körpern abseits des Wahrscheinlichen, die sich zwischen Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen erfinden.

Da dieser Körper außerhalb des bloßen Jetzt der Aktion angesiedelt ist, ist er auch „niemals einfach in der Gegenwart, er enthält das Vorher und Nachher, die Erschöpfung und die Erwartung“ und „das, was von vergangenen Erfahrungen zurückbleibt“ (Z-B, S. 244). Statt Bewegung wird Zeit in den Körper versetzt, die Genese eines Körpers sichtbar gemacht. Wenn die filmische Medialität der Zeit hier dem Körper ein neues Gewicht gibt, dann nicht einfach dadurch, dass die vergangenen Praxen seiner Formierung im Sinne Michel Foucaults als eine Geschichte erinnert werden, sondern dadurch, dass „die Entwicklung und Verwandlung von Verhaltensweisen des Körpers“ gezeigt werden. (Z-B, 249) Erinnern außerhalb der Aktion: das meint nicht zuletzt die Neuerfindung des Körpers, sei es des alltäglichen, sei es des zeremoniellen oder des sich ausstellenden Körpers, wie dies natürlich auch im minoritären Kino der Frauen etwa bei Ulrike Ottinger oder Chantal Akerman zu sehen ist.

Ein solcher Körper läuft nicht auf einer Zielgeraden (s)einer Bestimmung zu oder nach. Seine Beziehung zum Raum fällt dementsprechend anders aus als im Kino des Bewegungs-Bildes:

> An die Stelle der Aktion oder der sensomotorischen Situation [ist] die Fahrt, das Herumstreifen (*balade*) und das ständige Hin und Her getreten. (...) Es ist zur urbanen Wanderung geworden und hat jede aktivistische oder affektive Struktur, die (...) ihm, wenn auch nur vage, Richtungen gab, abgelegt (...) [die] moderne[n] Wanderung: sie findet im beliebigen Raum statt (B-B, S. 278).

Johanna d'Arc of Mongolia macht dieses Herumstreifen in den fast erhabenen Bildern der transsibirischen Fahrt und der Inneren Mongolei ansichtig. Die

Zielstrebigkeit der Bewegung ist abgelegt, man sieht Gesten, in denen die Körper zeremoniell inszeniert werden, Riten, die den Körpern an welchem Ort auch immer Gestalt geben.

Diesem Verhältnis zum Raum korrespondiert eine Narration, die die großen Erzählungen von der Geschichte des Geistes und der Emanzipation der Menschheit zugunsten jener „kleinen Erzählungen" im Sinne von Jean-Francois Lyotard verabschiedet und die als „imaginative Erfindung" mit lokalem Charakter zu verstehen sind.[23] Deleuze bezeichnet die Erzählweise des Kinos der Zeit als „Fabulieren". Das Fabulieren hat mit dem individuellen Erinnerungsvermögen an das, was gewesen ist, so wenig zu tun wie mit dem kollektiven Gedächtnis irgendeiner existierenden Gesamtheit im Sinne von Masse, Volk oder einer bestimmten Kultur. Es ist ein erfindendes Fabulieren, in dem sich Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen kreuzen, um etwas Neues hervorzubringen – ein „Sprechakt" mit vielen Stimmen, der das Gedächtnis zugleich ist und erdichtet, vielleicht auch erträumt (Z-B, 286). Das Fabulieren, der Sprechakt gewinnt im neuen Kino genauso eine autonome Realität wie die Zeit eine Autonomie gegenüber der Bewegung. Wie wir es aus vielen Filmen kennen, ist das, was wir gesprochen hören, sehr oft von dem entkoppelt, was wir als Bild sehen, so dass das Visuelle und das Akustische auseinander treten. Wir wissen dann nicht, woher die Stimme kommt, aber genau dadurch – entkoppelt vom Bild – erhält die Stimme einen eigenständigen Wert und zählt. In Ottingers Film hören wir Sprechakte, die wir nicht einmal verstehen können, weil hier auch mongolisch gesprochen wird, womit die Stimme der Dritten Welt, der Minoritäten insbesondere bei Deleuze, im Außerhalb der Bilder hörbar wird, ohne sich zu einer neuen Ganzheit zu verbinden. Im gleichen Zug erfordert das ebenso autonomisierte Bild eine besondere ‚Lektüre' oder besser Wahrnehmungsweise, weil es von unserem Gedächtnis verlangt, uns aller Bilder des Films zu erinnern, um dieses gerade jetzt zu sehende Bild mit anderen vielleicht – in der Zukunft, im Jetzt, nach rückwärts? – zu verketten. Das Hin und Her des „Herumstreifens", der „balade": Dies finden wir wieder im „Hin und Her zwischen Rede und Bild" (Z-B, S. 316).

In die Praxis des Visuellen und Auditiven ist immer schon ein Bruch, eine Disjunktion, eine Öffnung oder ein Ausweg eingelagert. Eine solche Aufspaltung des Sehens und Hörens löst zugleich die Einheit des sensomotorischen Körpers auf und plaziert seine Spaltung in der Zeit. Deshalb heißt „die Formel für den philosophischen Umsturz" im Kino ja auch nicht: „Ich habe einen Körper", sondern: „Gebt mir einen Körper!" (Z-B, S. 244). Dieser Körper wäre etwas außerhalb der sensomotorischen Klischees, außerhalb auch eines auf sie bezogenen Körpergedächtnisses, ein Körper, dem die Zeit als Modus der Intervention in die habituellen Erinnerungsbilder zurückgegeben wird. So lässt Ottingers Film im zufälligen Zusammentreffen der Protagonistinnen aus voneinander entfernten Teilen der Welt jedes Klischee von kollektivierten oder schematisierten Körpern zerspringen. Hier

gibt es auch kein habituelles, sondern wenn, dann ein attentives Wiedererkennen, das das vorstellende Gedächtnis herausfordert.

Nicht weniger politisch als die Forderung nach einem Körper ist die andere des Kinos der Minoritäten: „Gebt mir ein Gehirn!“ (Z-B, S. 263). Im intellektuellen Kino, wie es auch genannt wird, kommunizieren die mentalen und die Zustände der Welt, Innen und Außen miteinander. Wenn sich hier „das Außen im Innen vergegenwärtigt und umgekehrt“, wenn „die Schichten der Vergangenheit mit den Schichtungen der Wirklichkeit korrespondieren“, so haben wir es mit einer „Membran“ namens Gedächtnis zu tun (Z-B, S. 267). Aber die mentalen Bilder dieses Kinos ähneln kaum einem „organische(n) Prozeß der Integration“, wie er sich der alten Vorstellung vom Gehirn zufolge vollzieht. Analog zur neueren Hirnforschung handelt es sich beim Kino des Zeit-Bildes um ein „uncertain system“, eine „azentrische Struktur“ mit „Mikro-Spaltungen“ und „aleatorische(n) Mechanismen“ (Z-B, S. 272). Das Kino des Gehirns ist ein Kino der Einschnitte, der „Neu-Verkettung“ und „Zerstückelung“ der Elemente des Außen und Innen (Z-B, S. 355). Die Filme Stanley Kubricks sind hierfür ein gutes Beispiel. Die Folge oder Sequenz der Bilder ergibt sich nicht einfach eines aus dem anderen – wie wir es z.B. von der Assoziation her kennen – , ihren Kontakt herzustellen ist Sache eines mentalen Prozesses, eben die Aufgabe des Gehirns, im Zwischenraum der Bilder zu arbeiten. Wenn wir in Ottingers Film einmal gewaschene Wäsche im Wind flattern sehen und ein anderes Mal Bänder, Fahnen und Tücher, dann ist das Gehirn gefordert, zwischen diesen Bildern Kontakte herzustellen.

Körper und Gehirn: beide werden aus der Unterordnung unter Bewegung befreit und in den Horizont der Medialität der Zeit im Kino eingerückt. In beiden kreuzen sich die Schichten der Vergangenheit mit den Spitzen der Gegenwart. Damit erhält das Erinnern ein neues Statut. Es ist nicht auf das bezogen, was war und was wer erinnert – und löst sich damit von der Figur der Wiederholung, die dem Erinnern gewöhnlich anhaftet. Die als Unterbrechung und Gleichzeitigkeit von Zeitschichten verstandene Medialität der Zeit eröffnet der Figur des Neuen einen Raum, und zwar auf der Ebene des Modus des Erinnerns. Dies dürfte angesichts des gegenwärtigen Booms des Erinnerns nicht unwichtig sein. Wo Vergangenheit nicht zuletzt deshalb wiederholt wird, weil in der Geschichte noch etwas wartet, das unabgegolten ist, steht das Erinnern schnell jenem „Zeitgefühl der Rache“ nahe, von dem Alexander Kluge in seinen „Neuen Geschichten“ sprach und deren Untertitel in diesem Sinne „Unheimlichkeit der Zeit“ lautete.[24] So vergeht Vergangenheit nicht, sondern sie wird zum Angriff auf die übrige Zeit. Aus einer deleuzianischen Perspektive wäre der neue Film der Ort für eine andere Modalität des Erinnerns, weil er die Zeit für einen kreativen Prozess der Differenz, Divergenz oder Differenzierung jenseits des Automatismus des Bewegungs-Bildes und seines Denkens öffnet. Das Kino der Minoritäten gewinnt seine politische Kraft gerade außerhalb von Klischee und Wiederholung.

Anmerkungen

1 Inge Stephan: „Gender, Geschlecht und Theorie“, in: Christina von Braun, Inge Stephan (Hrsg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 84.

2 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 137; s. auch bes. S. 130 ff.

3 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1997, S. 64. Im Folgenden im Text zitiert als: „Z-B“.

4 Mirjana Vrhunc: *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*, München 2002, S. 235 f.

5 Die Erfindung des Films selbst verdankt sich nicht zuletzt dem Interesse an der wissenschaftlichen Erforschung von Bewegung sowie der Taylorisierung und Mechanisierung von Bewegungsabläufen; s. hierzu: Christa Karpenstein-Eßbach: *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*, Paderborn 2004, S. 133 ff.

6 S. hierzu auch Mirjana Vrhunc, München 2002, S. 236 ff.

7 Ebd., S. 237.

8 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 268.

9 Ebd., S. 268.

10 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1997, S. 15. Im Folgenden im Text zitiert als: „B-B“.

11 Es sei hier an die Filmexperimente der frühen Avantgarde erinnert; s. Christa Karpenstein-Eßbach: „Film und Lautgedicht im Dadaismus“, in: *Weimarer Beiträge*, 46. Jg., 3/2000, S. 366-379.

12 Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003, S. 85. Hier findet sich auch eine umfangreiche Bibliografie zu Gilles Deleuze.

13 Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, New York/London 2003, rekapituliert die verschiedenen Bild-Typen der beiden Kino-Bücher und gibt dem Leser hilfreiche Kommentare an die Hand. S. auch die Beiträge zum Internationalen Filmwissenschaftlichen Kolloquium „Gilles Deleuze: Le cinéma“, in: Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hrsg.): *Der Film bei Deleuze. Le Cinéma selon Deleuze*, Weimar 1997.

14 Mirjam Schaub, München 2003, S. 115.

15 Gilles Deleuze: „Die Fürsprecher“, in: Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/M. 1993, S. 178.

16 Mirjam Schaub, München 2003, S. 178.

17 Zum philosophischen Denken Deleuzes im weiteren Sinne s. die Beiträge in: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hrsg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996.

18 „Daß das Denken etwas mit Auschwitz und Hiroshima zu tun hat, haben nicht nur die großen Philosophen und Schriftsteller nach dem Krieg gezeigt, sondern ebensosehr die großen Autoren des Kinos, von Welles bis Resnais: und zwar mit besonderer Ernsthaftigkeit.“ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M. 1997, S. 269.

19 Deleuze bezeichnet ihn durchaus treffend als „kinematographischen Hegel“. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M. 1997, S. 271.

20 Zum Zusammenhang von Masse und sozialpathologischer Erregung s. Wolfgang Eßbach: „Elemente ideologischer

Mengenlehren: Rasse, Klasse, Masse", in: Justin Stagl/ Wolfgang Reinhard (Hrsg.): *Grenzen des Menschseins. Probleme einer Definition des Menschlichen*, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 727-755.

21 Zur kritischen Distanzierung der Filmtheorien der Moderne bei Deleuze s. Christa Karpenstein-Eßbach: „Ein Ausweg aus modernen Filmtheorien. Gilles Deleuzes Repolitisierung des Kinos", in: *Weimarar Beiträge*, 51. Jg., Heft 3/2005, S. 325-344.

22 Eine Politisierung von Deleuzes Kino-Theorie für eine strikt feministische Perspektive unter postmodernen Vorzeichen findet sich bei Barbara M. Kennedy: *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh 2000.

23 Jean-Francois Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Theatro machinarum, Heft 3/4, Wien 1982, S. 23 u. 113 f.

24 Alexander Kluge: *Neue Geschichten. Hefte 1-18. ‚Unheimlichkeit der Zeit'*, Frankfurt/M. 1977, S. 9.

Literatur

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

Balke, Friedrich/ Vogl, Joseph (Hrsg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996.

Bogue, Ronald: *Deleuze on cinema*. New York/London 2003.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1997.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1997.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München 1992.

Deleuze, Gilles: „Die Fürsprecher", in: Gilles Deleuze: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/M. 1993.

Eßbach, Wolfgang: „Elemente ideologischer Mengenlehren: Rasse, Klasse, Masse", in: Justin Stagl, Wolfgang Reinhard (Hrsg.): *Grenzen des Menschseins. Probleme einer Definition des Menschlichen*, Wien/Köln, Weimar 2005, S. 727-755.

Fahle, Oliver / Engell, Lorenz (Hrsg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Weimar 1997.

Karpenstein-Eßbach, Christa: „Ein Ausweg aus modernen Filmtheorien. Gilles Deleuzes Repolitisierung des Kinos", in: *Weimarer Beiträge*, 51. Jg., Heft 3/2005.

Karpenstein-Eßbach, Christa: *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*, Paderborn 2004.

Karpenstein-Eßbach, Christa: „Film und Lautgedicht im Dadaismus", in: *Weimarer Beiträge*, 46. Jg., Heft 3/ 2000, S. 366-379.

Kennedy, Barbara M.: *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh 2000.

Kluge, Alexander: *Neue Geschichten. Hefte 1-18. ‚Unheimlichkeit der Zeit'*, Frankfurt/M. 1977.

Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (Theatro machinarum Heft 3/4), Wien 1982.

Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003.

Stephan, Inge: „Gender, Geschlecht und Theorie", in: Christina von Braun, Inge Stephan (Hrsg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 58-96.

Vrhunc, Mirjana: *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*, München 2002.